DEPARTAMENTO DE FILOLOXÍA GALEGA

HOMENAXE Ó PROFESOR
Constantino García

TOMO II

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HOMENAXE Ó PROFESOR

Constantino García

DEPARTAMENTO DE FILOLOXÍA GALEGA

HOMENAXE Ó PROFESOR
Constantino García

Coordenado por
MERCEDES BREA
e
FRANCISCO FERNÁNDEZ REI

TOMO II

1991

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

HOMENAXE ó profesor Constantino García / [Patrocinado polo] Departamento de Filoloxía Galega ; Coordenado por Mercedes Brea e Francisco Fernández Rei. — Santiago de Compostela : Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1991. — 2 v. (542, 639 p.) ; 24 cm.— D.L.: C-1581-1990. — ISBN 84-7191-690-8 (v. 1). ISBN 84-7191-691-6 (v. 2). ISBN 84-7191-692-4 (obra completa).

I. Universidade de Santiago de Compostela. Departamento de Filoloxía Galega, patroc.; II. Brea, Mercedes, coord.; III. Fernández Rei, Francisco, coord.; IV. Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, ed.

8

© Universidade de
Santiago de Compostela, 1991

EDITA: Servicio de Publicacións
e Intercambio Científico
Casa Gradín
Campus Universitario

IMPRIME: Imprenta Universitaria
Pavillón de Servicios
Campus Universitario

Dep. Leg.: C-1581-1990
ISBN: 84-7191-692-4 (obra completa)
ISBN: 84-7191-691-6 (v. 2)

II

HISTORIA EXTERNA, HISTORIOGRAFÍA, SOCIOLINGÜÍSTICA

O día en que se inaugurou a Academia Galega: o problema da(s) lingua(s)

XESÚS ALONSO MONTERO

Para Constantino García, polas súas obras, nomeadamente por ese milagriño de 1971: o Instituto da Lingua Galega.

1. INTRODUCCION: DA HABANA A CORUÑA

1.1. Unha Academia serodia

En setembro de 1906, data do nacemento oficial da Real Academia Galega (1), o noso Rexurdimento literario cumprira, "grosso modo", medio século (2). Polo menos desde 1875 existen voces (3), algunhas moi autorizadas, que propoñen a creación dun Instituto Literario que entenda en cuestións idiomáticas e dictamine sobre elas. Vista a anarquía gráfica dos impresos en galego e vistos os criterios lingüísticos dos autores, a miúdo moi distintos, algúns escritores senten a necesidade de que se constitúa unha Academia que teña como misión exclusiva, ou fundamental, estudia-lo idioma do país e establecer unhas certas pautas normativas.

Nas propostas uns e outros insisten non só na necesidade senón tamén na urxencia dunha Academia, e o que sorprende hoxe é que haxa que chegar ó ano 1906 para que o cobizado proxecto se materialice. En realidade, houbo máis ca proxectos e propostas. En 1895 unha Comisión Xestora redactara xa un regulamento. Parece que manobras beocias (4), ademais de certos personalismos, impediron que a Academia se constituíse nese ano.

1.2. A Asociación Iniciadora...: Curros Enríquez e Fontenla Leal

Dez anos despois, en 1905, a idea e a iniciativa xorde na Galicia Emigrante, na Habana, onde un grupo de "patriotas" funda a Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega. Presídea coa súa extraordinaria categoría de escritor Manuel Curros Enríquez, sen embargo convén ter moi en conta que a peza

(1) Desde agora RAG ou AG (Academia Galega).

(2) Contemos desde 1853 *(A gaita gallega)* ou desde 1863 *(Cantares gallegos).*

(3) Vid. o meu art. "Prehistoria da Academia Galega (A procura da norma culta de 1875 a 1905)", *Grial*, 99, 1988. Hoxe podería ofrecer máis pronunciamentos.

(4) Vid. o art. de Curros, que se exhuma por primeira vez, no Apéndice I.

clave e o motor desta Institución foi Xosé Fontenla Leal, unha personalidade que está a reclamar unha pormenorizada biografía. Nun artigo meu de 1987 (5) fago unha semblanza deste litógrafo ferrolán, emigrante en Cuba desde neno, que hai tempo agarda, repito, a man dun biógrafo. Sen o seu traballo e o seu entusiasmo non abondaría o prestixio de Curros para que a Asociación se consolidase e fose eficaz. Debo aclarar que, ó suliña-la entrega deste emigrante case anónimo, non pretendo diminuí-lo papel e o compromiso de Curros Enríquez. O propio Curros recoñece, en carta a Murguía, o papel decisivo de Fontenla, "el más entusiasta coleccionador de cosas gallegas que tenemos en La Habana, un noble obrero que le quiere a usted mucho y a quien le ruego le envíe un ejemplar de *Los Trovadores*" (6).

Así pois, o que non conseguiu, *en Galicia,* un grupo significativo de escritores, autoconvocados para crearen en unha institución académica, conséguese, *desde Cuba,* dez anos despois. Fundada a Asociación Iniciadora y Protectora de la Real Academia Gallega, Curros e Fontenla diríxense, en 1905, ás mesmas persoas, grosso modo, que se autoconvocaran, sen éxito, en 1895. Nunha e noutra data o nome fundamental é o de Manuel Murguía. Por conseguinte, unha mesma iniciativa calla se vén de fóra. Parece claro que a autoconvocatoria implicaba ou desataba graves personalismos.

A Academia á que se refire Curros Enríquez no seu artigo de 1895 é, claramente, unha Academia da Lingua, e no fundamental esta é a concepción da Asociación Iniciadora, polo menos no comezo. No seu primeiro comunicado, dirixido a Murguía a mediados de xullo de 1905, a Asociación prodúcese nestes termos: "Por acuerdo de la Comisión de Reglamento de la *Asociación iniciadora y protectora de la Academia Gallega,* que acaba de constituirse en la Habana a los fines y sobre las bases de que trata la adjunta circular, y en cumplimiento de lo que ordena el art. 2º apº 7º de dicho Reglamento, tengo el honor de comunicar a V. que ha sido designado por dicha Asociación para proceder con el concurso de los Sres. don José Pérez Ballesteros y D. Andrés Martínez Salazar, de la Coruña; don Indalecio Varela Lenzano y D. Jesús Rodríguez López, de Lugo; don Arturo Vázquez y D. Benito Fernández Alonso, de Orense; D. Casto Sampedro y D. Víctor Said Armesto, de Pontevedra, y D. Ángel Amor Ruibal y D. Juan Barcia Caballero, de Santiago, a la creación y constitución, conforme a los Estatutos que Vds. crean mejores, de la Academia Gallega que *ha de formar el Diccionario y Gramática de nuestra lengua,* y que deberá establecerse en la localidad que Vds. estimen más a propósito para reunir a sus miembros" (O suliñado é noso) (7).

1.3. ¿Unha Academia da Lingua?

Desde o principio a Academia non é totalmente consoante coas ideas do artigo de Curros e coas do primeiro comunicado da Asociación. A Comisión

(5) "Un obreiro, Curros e a Academia", *A Nosa Terra* (A nosa cultura 9), Vigo, 1987.

(6) R. Villar Ponte, *Días hechos y hombres de la Real Academia Gallega*, La Coruña, Impr. Roel, 1953, p. 11.

(7) *Boletín de la Real Academia Gallega*, La Coruña, nº 1, p. 1 (Desde agora, *Boletín*).

Xestora, na súa primeira xuntanza (4-9-1905), acorda: "Dado cuenta de que la Academia deberá constar de las secciones de Ciencias, Historia, Literatura y Bellas Artes, según lo prescrito en el Reglamento de la Asociación de La Habana..." (8). En efecto, no Regulamento da Asociación Iniciadora establécese:

> "Art. 2º La Asociación tendrá por objeto:
>
> 1º Constituir en el punto que mejor convenga de Galicia una Academia Gallega ajena a toda idea política y religiosa sin más carácter que el de dar unidad al idioma gallego por medio de la publicación de una Gramática y un Diccionario; estudiar nuestras ciencias; cultivar la literatura y las artes, inclusas las industriales; recoger nuestros cantos populares y nuestros monumentos arqueológicos, y realizando cuanto tienda a enaltecer y glorificar el buen nombre de Galicia.
>
> 2º La Academia se organizará con las secciones siguientes:
> 1º Ciencias. 2º Historia y Literatura. 3º Bellas Artes." (9)

Está claro que os "cubanos" propoñen a creación dun Instituto poligráfico e non, exactamente, unha Academia da Lingua Galega, pero tamén é evidente que para eles unha tarefa fundamental, quizais a máis importante, sería a lingüística. Nesta idea insiste a Asociación Iniciadora na mensaxe que envía ós Académicos para ser lida (e foino) na sesión inaugural da Corporación: "Tócaos ahora entrar libremente en el ejercicio de vuestra cultísima misión. Bajo el lema «Colligit, Expurgat, Innovatque», inspirándoos en sus elevados preceptos, acometeréis en primer término la formación de un Diccionario y la Gramática oficial de nuestra lengua; y tanto para éste, como para los demás fines..." (10).

Por tanto, aínda que no Regulamento da Asociación non se define a Academia como unha Academia da Lingua (stricto sensu), existen pronunciamentos desta institución que proban, elocuentemente, que o estudio e normativización da Lingua debería se-la tarefa principal.

Vexamos agora como se define a Academia. No artigo 1º dos seus Estatutos establece: "El objeto de la Academia, patrocinada por la *Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega,* de la Habana, es cultivar las Bellas Letras en general y especialmente aquellos estudios que más pueden contribuir al conocimiento de la historia, antigüedades y lengua de Galicia." (11).

Está claro, ó meu ver, que a Academia é pouco consecuente, en materia lingüística, co regulamento da Asociación que a promoveu. O protagonismo da Lingua (ou un certo protagonismo), presente na Habana, desaparece na Coruña. Non hai nos Estatutos ningunha puntualización como a do artigo 2º, 1º do regulamento da Asociación ("...dar unidad al idioma gallego por medio de la publicación de una Gramática y un Diccionario".

Así as cousas, examinémo-lo acto inaugural da RAG para ver en que medida este acto está ou non inspirado polo criterio e os pronunciamentos dos fundadores da Asociación Iniciadora. A sesión inaugural tivo lugar no salón de festas

(8) *Boletín,* nº 1, p. 3.
(9) *Ibid.*, nº 2, p. 25.
(10) *Ibid.*, nº 6-7, p. 134.
(11) *Ibid.*, nº 3, p. 49.

da Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos da Coruña o 30 de setembro de 1906 ás 7,30 da tarde (12).

2. A SESION INAUGURAL: PROTAGONISTAS, CONTIDOS, AUSENCIAS, LINGUAS, INCOHERENCIAS...

2.1. Programa do acto

I. Lectura, polo secretario Sr. Carré Aldao, do Real Decreto no que se aproban os Estatutos da Academia e se lle outorga o título de Real (13).

*A Academia fora constituída na Casa Consulado da Coruña un ano antes: o 4 de setembro de 1905.

II. O Sr. Secretario le unha carta da Presidenta de Honra Dª Emilia Pardo Bazán na que excusa a súa ausencia debido a "una indisposición repentina" (14).

*Todo fai supoñer que a carta é unha forma civilizada, por parte de dona Emilia, para non sentar á beira de don Manuel Murguía. Sabido é que don Manuel e dona Emilia estaban moi encontrados desde 1885. Murguía, pois, presidirá o acto sen ter que comparti-la presidencia.

III. Discurso de D. Manuel Murguía, Presidente da RAG, lido polo académico numerario don Manuel Banet Fontenla.

*Unha revista fala dos achaques e da pouca voz, nesas datas, de Murguía (15).

IV. "Memoria de secretaría", lida por don Uxío Carré Aldao, na que se fai unha breve historia da xestación e primeiras actividades da Academia.

V. Lectura das adhesións.

VI. Breve gabanza do académico numerario don Valentín Lamas Carvajal, que falecera en Ourense o 4 deste mes de setembro. Pronunciou esta oración don Manuel Lugrís Freire, membro numerario da Corporación (16). Tamén leu o poema de Lamas "Amor da patria".

VII. Lectura, polo académico numerario D. Salvador Golpe, de "Mensaje que la Directiva de la Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega dirige a tan docta Corporación con motivo de su inauguración oficial".

VIII. Lectura, por Manuel Lugrís Freire, do poema "Ja chegáran os días", escrito polo membro numerario Eduardo Pondal "ad hoc".

---

(12) E non ás 7 como se pode ler nalgúns periódicos antes do 30.

(13) *Gaceta de Madrid*, 2-9-1906.

(14) *Boletín*, nº 6-7, p. 125.

(15) *Galicia*, Habana, nº 42, 27-10-1906.

(16) Se a escribiu, quero facer constar que o texto non se recolle no nº 6-7 do *Boletín* (20-11-1906).

IX. O Sr. Carré Aldao le o discurso de don Manuel Lago González "Elogio de la lengua gallega".

X. D. Salvador Golpe le o poema "Galicia" do académico numerario don Juan Barcia Caballero.

XI. O Sr. Lugrís Freire le o longo discurso "Protesta de Pedro Padrón" do que era autor o membro de número don Leandro de Saralegui y Medina.

XII. O poema de Curros Enríquez "Introducción" de *Aires da miña terra* é lido polo Sr. Lugrís Freire.

XIII. Palabras de clausura do Alcalde da Coruña Sr. Sánchez Anido.

2.2. Presencias e ausencias

Galo Salinas, que era arquiveiro-bibliotecario da Corporación, nun editorial da *Revista Gallega,* que el dirixía, publicado o mesmo día da inauguración (30-9-1906), escribe:

> "Hoy es día de gloria.
>
> Los periódicos todos de la región debieran orlar su primera plana con un himno de salutación.
>
> A ello les obliga, no sólo su patriotismo, sino el deber a que les conmina la misión que cumplen.
>
> Galicia entra de lleno en el goce de las preeminencias reservadas a las regiones más cultas.
>
> La Real Ccademia Gallega inaugurará sus funciones a la hora en que el astro diurno se pone.
>
> Un sol aparece para suplir al sol que se oculta y que al surgir de nuevo en la inmediata alborada, confundirá sus ígneos destellos con los que irradien de la resplandeciente institución".

As palabras de Galo Salinas, non exentas de retórica, están cheas de entusiasmo. Mais o certo é que, en xeral, os periódicos do país estiveron lonxe de orlaren a súa primeira páxina cun "himno de salutación" (17). En canto ó acto en si, foi, como acto social, de certa pobreza. Na Crónica que se estampa no *Boletín* da Academia lemos:

> "Muchos señores académicos, no residentes en la localidad, delegaron su representación para el acto inaugural, en académicos domiciliados en La Coruña.
>
> Dificultades de última hora impidieron que una orquesta amenizase el acto de la inauguración interpretando música popular y de los maestros gallegos Adalid, Montes, Veiga, Chané y otros" (18).

Cómpre precisar que o 30 de setembro era domingo, circunstancia que facilitaba, sen dúbida, a asistencia á sesión. Pois ben, faltaron "muchos señores académicos", entre eles Pondal, Lago e Saralegui, autores de traballos escritos para o acto inaugural. A estas ausencias hai que engadi-la de Emilia Pardo Bazán, Presi-

(17) Ademais da *Revista Gallega* (A Coruña), sempre entusiasta da Academia, debe destacarse o nº 42 de *Galicia* (Habana, 27-10-1906). Non creo que haxa páxinas semellantes nos periódicos galegos deses primeiros días de outubro.

(18) *Boletín*, nº 6-7, p. 124.

denta de Honra da Institución. Sobre o estamento das autoridades, o Cronista precisa: "Invitadas las autoridades, nos honraron con su asistencia el Alcalde de La Coruña y el Presidente de la Diputación provincial. Los señores Capitán General, Presidente de la Audiencia y Gobernador Civil, por sus ocupaciones unos y por indisposición otros, no pudieron asistir". Pero o Cronista non aclara se o Gobernador Civil, o Presidente da Audiencia e o Capitán Xeral "xustificaron" e lamentaron a ausencia, como o fixo a Presidenta de Honra. Cabe sospeitar que non o fixeron.

Verbo do público, puntualiza o Cronista oficial: "Con numerosa y selecta concurrencia, entre la que predominaban el elemento femenino y distinguidos escritores, literatos y artistas...". Non é esta a apreciación doutros observadores.

Pobre é, case mísero, o capítulo de adhesións, se ben hai unha, a do escritor sueco Gorän Björkman (19), que debería ser reproducida en letras de ouro. Trátase dun telegrama en latín con este texto: "Viva, floreat natio galaica". Semellante texto desentoaba un pouco naquela velada. Sete anos despois (1913), ó felicitar a don Manuel Murguía no seu octoxésimo aniversario, fala, esta vez en castelán, da "brava nación gallega" (20).

2.3. Unha crónica non oficial

Interesa, non pouco, reproduci-lo artigo que, co título "A inauguración da nosa Academia Gallega", publica Valentina Lago-Valladares (21) no nº 606 da *Revista Gallega* o 28 de outubro de 1906, ou sexa, días despois da sesión inaugural.

> O meu curmán e sempre entusiasta galego Manuel Pereira Moiño, alumno da Escola superior de Guerra.
>
> Eu, non saberei desemular a vanidá tan grande que sentín cando recibín a invitación para asistir ó solene acto, logo de tere sido nomeada académica correspondiente.
>
> Priguiceira pra salir do currunchо do meu lar; achacosa por unha salú sempre nubrada, ben poucas veces estando mais aló ó voar das miñas aspiracións e dos meus gustos artísticos, mirando o mesmo paisaxe de todol-os días cal fondal de convento, cercado por altas murallas, onde as avelaiñas da cencia e da literatura, me enteran do que pasa no mundo; alá lonxe noutros hourizontes...
>
> Dous anhelos moy grandes, duas ansias soliñas leváronme o pobo da Cruña, aquela pracenteira tarde de setembre: contemprar a inauguración d'un dos mais grandes entusiasmos da miña vida, sentir pretiño de min o refrexo dos nosos ideás, e dar fé da rexeneración e cul-

(19) Académico correspondente da Galega, Björkman (1860-1923), poeta innovador, extraordinario políglоto, un dos seis membros do Instituto Nobel..., traduciu á súa lingua poemas de Rosalía, Curros, Pondal, Lamas, etc. Pese á nota necrolóxica de páxina e media que publica o *Boletín* (nº 159, 1-1-1924), ben merecía un estudio.

Non se confunda a este escritor sueco con C. Viktor E. Björkman, quen, coa colaboración da súa muller, traduciu ó alemán poemas de Rosalía (Vid. *Boletín*, nº 71, 1-4-1913, p. 280).

(20) *Boletín*, nº 73, 1-6-1913, p. 33.

(21) Trátase da ferrolá Hipólita Muíño. Na lista de Académicos correspondentes que publica o *Boletín* (nº 2, p. 26) figura como Hipólita Muíño de Landrove. -Téñase en conta que á nosa Academia, como proclamaba na sesión inaugural o Secretario, "tócale ser la primera que da cabida en su seno a la mujer [...] y seguidamente se acordó fuesen académicas correspondientes todas las mujeres que en Galicia se consagran al cultivo de las artes, ciencias y letras" (*Boletín*, nº 6-7, p. 130).

tura do noso mimoso idioma, e logo conocer á ilustre presona da Sra. Pardo Bazán, e sentila parolar c'a ademiración que se merece tan notabre escritora.

E asina, chea de emociós a miña y-alma pol-o que iba á ver e escoitar n'aquela apertura de tanta groria pra Galicia, sain en direución a calle de San Andrés, onde ten o bonito local á sociedá que lle chaman *Reunión de Artesanos*. Hora, á das sete, oficial, xa entrada á noite, e cando o ceo pechaba á lus do día.

Cheguei á porta d'aquel tempro do arte, e quedeime un pouco parva cando vin tanto silencio. ¿Será cedo? -dixen eu pra min- pois coidei que a inauguración da Academia, sería unha festa grande pra todol-os gallegos, unha festa que semellase á un día do patrón nos nosos rueiros, con múseca da terriña, e as doces cántigas dos nosos soutos e das nosas fiadas. Alguén mofouse da miña creencia. Un anaco de pesar cravóuseme no corazón, y entrei un pouco apenada, caladiña, sen dar outra fala pois podían chamarme montañesa, ou gallega moi vella, que ben á ser ó mesmo. Unhos señores, que non sei se eran académicos, estaban parolando n-unha antesala, e fixéronnos unha gran riverencia.

O salón da artística sociedá, xa tiña algunha xente. O púbrico non era moito, pro ben escollido, mais tan caladiño estaba que me parecía non asistir á un bautizo das nosas grorias galáicas, se non ás tristuras de quen morre.

Entramentres non encomenzou o acto, eu senteime nun sitiño modesto onde ninguén se decatase de min. Dendes d'alí, ollei á xente que había no salón. Non sei se contei unha ducia de mulleres, e doume pesar. ¿Onde están as intelectuales? -dixen en paseniño- ¿Onde están as maestras que saen de esas Normales, un pozo de cencia, e que son as chamadas a adornar estas festas da patria pequena? ¿Onde están esas oetisas, esas escritoras gallegas que tanto bruan de literatas e rexionalistas? Non me deu tempo á mais refreusiós unha adevertencia que me fixeron: diante de min, n-un diván roxo, estaba sentada unha ilustrada maestra da Cruña (22). Unha rapaciña nova que está encomenzando á lucir ó moito que vale, unha nena á quen xa premiaron por segunda vez en púbrico certamen: rapaza que promete se non se torna muda como tantas outras lumbreiras do Magisterio.

Un académico correspondiente, chegouse á min pra saludarme, e darme ó mesmo tempo, unha mala nova.

A Sra. Pardo Bazán, non asistía á festa, por irlle moi mal de salú. Así o decía nunha expresiva carta que mandara a Academia, e que mais tarde leeu ó Sr. Carré.

Eu non conozo á Dª Emilia, e xa vou perdendo á esperanza de cumprir este antoxo. Fai moitos anos que busco á ocasión pra ademirala, e sempre por unhas cousas ou por outras, deixei de vela e escoitala: sei que unha meiga ma leva de diante.

Encomenzou o acto, e n'aquel escenario onde se xuntaban un fato de académicos é escritores e de verdadeiros gallegos, parecíame un niño de paxariños que cantan n-as arboredas e nos pinares n-as escuras tardes de outono. Presideu D. Manuel Murguía, que é presidente efeutivo da Academia, e dábame xenio ver aquela venerable cabeza, mais branca que á neve das nosas montañas, e aqueles ollos cheos de emoción vendo á verdá de un sono, que él tamén tanto persigueu. O discurso do señor Murguía foi unha folla chea de bellezas literarias. Leu o señor secretario unha ben escrita Memoria, e os descursos do Sr. Saralegui e Lago González, foron un puñado de cencia e historia da terriña. Moi sentidas as poesías de Pondal e Barcia Caballero. O señor Lugrís recita á poesía gallega do primeiro d'estes señores moi adimirablemente, oindo, maxinábame estar o pé dos castiñeiros e das fontiñas marmuladoras. O Sr. Golpe, non desmereceu nada de fai algunhos anos... é un poeta que moito vale; moi patrióticó ó Mensaxe dos galegos da Habana, e sempre un anaco de alma gallega, a poesía que do Sr. Curros Enríquez leeu ó Sr. Lugrís. E acabouse a velada con un recordo -e Dios llo pague- pra duas mulleres gallegas, duas grorias que xa dormen o derradeiro sono: a doce cantora dos nosos vales, a que visteu de galas e amor á nosa terriña, Rosalía Castro, e a sabia pensadora, autora dos estudios penitenciarios, Concepción Arenal.

O Alcalde da Cruña, Sr. Sánchez Anido, levantouse pra decirnos que aquela cirimonia xa se acabara.

O púbrico foi salindo caladiño o mesmo que entrou. Eu tamén salín do local, lamentando os cortos momentos da apertura, e pedíndolle á Dios, longos anos de vida pra nosa Academia, e limpando da miña alma, as garridas emociós que eu soñara pra aquel festival tan grande e tan solene...

---

(22) "A Srta. María Barbeito Cerviño, nosa ilustrada colaboradora (N. da R.)".

Na *Revista Gallega* é autora dalgún artigo sobre o esperanto. Coruñesa (1880-1970), destacará polas súas preocupacións e estudios pedagóxicos.

Creo que esta crónica capta mellor o espírito da sesión inaugural cás páxinas do cronista oficial. No fondo esta entusiasta galeguista, preocupada pola "rexeneración do noso... idioma", muller que "non sei se contei unha ducia de mulleres", sae do acto bastante allea ás "garridas emocións que... soñara". Defraudada.

2.4. Verso e prosa

Os poemas lidos no acto, todos, están en galego, e en castelán os traballos en prosa. Esta distribución reflexa, non mal, o bi-lingüismo existente nas Letras galegas de 1906, unhas datas nas que a utilización da lingua B na poesía non adoitaba suscitar controversias. Agora ben, a prosa, sobre todo a prosa didáctica (que é o noso caso), reclamaba, naquel esquema cultural, a lingua A.

Sáibase, sen embargo, que un dos poemas lidos, a "Introducción" de Curros Enríquez, é un canto de compromiso co idioma galego ademais de ser unha entusiástica caracterización da súa dimensión popular:

> ...fala ... en que os parias
> de trévoa e polvo e de sudor cubertos
> piden á terra o gran da cor da sangue
> que ha de cebar a besta do laudemio.

Respecto do poema de Pondal, escrito para esta ocasión, trátase, en certo modo, dun manifesto galeguista no que, despois de proclamar que xa chegou a hora anunciada polos bardos, ínstanos a loitar e a afia-la fouce (unha fouce máis ou menos metafórica). O poema debe ser reproducido:

> Já chegáran os días,
> Q'os bardos anunciáran;
> D'as gándras largazías,
> As brétomas escuras s'alongaran.
>
> Véu a maturidade,
> Vosa miés verdecente;
> Gallégos, despertáde,
> Baruda e forte gente;
> Vosa fouce afiade,
> Como agudo crecente,
> Vosa fouce famosa,
> Vosa fouce robusta e fulgente.
>
> Diante de vós ondea,
> A barda d'ouro ardente:...
>
> Segáde á vosa herdáde;
> ¡Ay d'aquél que non sea valente!
> Segáde, gallégos, con forza segáde. (23)

¿Que opinarían desta invitación á sega as autoridades, sobre todo as ausentes? Sen dúbida, era moito menos desacougante o poema de Barcia Caballero,

(23) *Boletín*, nº 6-7, p. 135. Somos totalmente fieis ós rasgos gráficos desta edición.

quen, aínda que aguilloa a Galicia ("espértate e latexa"), termina a composición desexando que vivan

> ...vida de venturas
> Galicia enxebre na fidalga España.

2.5. Discursos en castelán comprometidos radicalmente co idioma galego

As páxinas en prosa, todas, foron redactadas e lidas en castelán, lingua A, moi claramente, naquel esquema socio-cultural. A Academia, os académicos, nada fan por, desde aquela instancia, exonerar ó galego da súa condición de lingua B. Teña en conta o lector que os discursos de Murguía e Lago González ben se podían titular "Defensa e ilustración da lingua galega". Foron, en efecto, como mínimo, unha defensa, defensa que, como sempre, é unha resposta a unha ofensa, resposta formulada polo defensor, paradoxicamente, no idioma do ofensor.

Vexamos agora en que termos caracterizaban a lingua que con tanta paixón gababan.

A Manuel Lago pertence esta afirmación: "...esta lengua... me ha parecido siempre (y perdonadme si juzgáis que exagero) la más hermosa de las lenguas neolatinas y aun acaso la más bella de cuantas se hablan en el mundo" (24). En principio, non se comprende ben por que fai esta afirmación en castelán.

Aínda é máis sorprendente Murguía nun discurso no que hai párrafos verbo da Lingua que podería suscribir hoxe o galeguista máis radical. Abondan, quizais, dous:

> a) "Por eso, y para recoger en Galicia su verdadero léxico, dar a conocer su gramática... se fundó esta Academia. Porque el idioma de cada pueblo es el característico más puro y más poderoso de la nacionalidad. Gentes que hablan la lengua que no les es propia, es un pueblo que no se pertenece"
>
> b) "Ellos nos lo han dicho: quieren que empecemos por el estudio del idioma que hablamos hace más de diez siglos. Hacen bien; pueblo que olvida su lengua es un pueblo muerto" (25).

Se Lago no seu discurso se centra na "estética" da Lingua, Murguía, situado máis na ética, entende que o abandono dun idioma desvirtúa gravemente ó pobo que o falaba. De tódolos xeitos, reparemos no feito de que Murguía en ámbolos dous párrafos atense ó pensamento lingüístico que parecía primordial nos fundadores da Asociación Iniciadora y Protectora da Academia Galega. Xa aquí, non só temos que suliñar, unha vez máis, a incoherencia entre os criterios da Asociación da Habana e os da Academia da Coruña, senón tamén sinalar -e suliñar- a incoherencia entre a teoría e a praxe de Manuel Murguía (26).

Convén saber que os discursos de ingreso na Academia foron lidos sempre, nos tres primeiros anos, en castelán. Hai que chegar ó 13 de decembro de 1909 para atopármonos co primeiro en lingua galega: o de Amador Montenegro titu-

(24) Lago non é orixinal. Estes "piropos" suscítanos a cotío as linguas B. Sábese por que.

(25) *Boletín*, nº 6-7, pp. 128 e 126.

(26) Sen embargo, Murguía xa pronunciara un discurso en galego: o dos Xogos Florais de Tui en 1891.

lado "Alma da poesía gallega". Tamén foi redactada en galego a resposta de Barcia Caballero.

Cómpre engadir que as cartas asinadas polos académicos, cando agradecen o seren designados membros numerarios da recén creada institución, todas elas están redactadas en castelán.

De feito, terán que pasar non poucos anos para que a Real Academia se empece a identificar coas fermosas palabras escritas por Curros en 1895 e co espírito dos entusiastas promotores da Asociación Iniciadora (1905). Aínda en 1934 tiña que expresarse deste xeito Antón Vilar Ponte:

> Cando ingrese farei unha proposta "pra que no termo de cinco anos, como mínimo, tódolos académicos de número se poñan en condicións de saberen falar e escribir o galego, pra que nas sesións, cando menos, o empreguen en troques do castelán..." (27).

2.6. Final

Cando alguén escriba, con rigor, a historia da Real Academia Galega (1906-1990), os estudiosos do galeguismo disporán dun traballo especialmente valioso para achegárense a algúns dos problemas importantes cos que os galeguistas deste século tiveron que enfrontarse. É unha historia que debe escribirse axiña. As presentes páxinas constitúen, *en parte,* o primeiro capítulo desa historia. Para que este capítulo fose menos incompleto, cumpriría unha consulta minuciosa dos periódicos galegos que se publicaban no outono de 1906. Só despois desta esculca hemerográfica saberemos con precisión qué pensaban os distintos sectores ilustrados de Galicia verbo dunha Academia creada para a defensa e ilustración dun idioma que tantos problemas orixinaba ós mesmos académicos.

(27) "O que foi e o que ten de ser a Academia Gallega", *Céltiga*, Buenos Aires, 24-7-1934.

APÉNDICE

LA ACADEMIA GALLEGA

Desde que comenzó en Galicia el movimiento literario con la aparición de los versos de Puente y Brañas, Camino, Rosalía Castro, Pintos, Añón, García Mosquera, Pondal y algunos otros publicists, a quienes corresponden los honores del patriarcado de las letras gallegas en el siglo actual, echáronse de ver, como no podía menos, grandes diferencias en la escritura de nuestro idioma, reveladoras de una lamentable falta de unidad en la ortografía y en la fonética del mismo.

El impulso dado a nuestra lengua por aquellos ilustres escritores fue inmenso; y no pasó mucho tiempo sin que les secundara, seducida por una popularidad merecedísima, toda una falange de jóvenes entusiastas, ganosos de llevar el contingente de su esfuerzo al renacimiento que acababa de iniciarse y en el fondo del cual palpitaba, como en el catalán, que nos precedió cerca de medio siglo, un plausible sentimiento de amor a la pequeña patria.

Demasiado espontáneo el ejemplo de los iniciadores para ser reflexivo y ordenado, hubieron de seguirlo sus discípulos con la misma inconsciencia e ingenuidad de sus maestros, inclinándose al sistema tecnográfico de aquellos por los cuales sentían mayor preferencia, sin pararse, en la fiebre de producción de que se sentían acometidos, a meditar en los resultados de su obra, encaminados todos a perpetuar la anarquía de una lengua que, si mientras no fue cultivada, pudo dividirse en dos o tres dialectos, desde el momento en que se escribió no ha debido presentar más que una sola forma, inteligible y fácil en todas las provincias gallegas.

No creemos nosotros que a esta anarquía haya contribuido el capricho ni la ignorancia de los apóstoles ni de los catecúmenos. En los primeros pudo influir a determinarla el deseo de reflejar en sus producciones el lenguaje, más o menos correcto, del pueblo para el que escribían, ya porque es deber del escritor recoger en sus obras todas las pulsaciones, digámoslo así, del alma popular, pues de lo contrario se colocaría fuera de las condiciones del medio, ya por que si prescindiera de escribir como los suyos hablan, se expondría a no ser comprometido y sería completamente ineficaz su trabajo; y en los segundos pudo influir, y de hecho influyó, el respeto debido a los maestros, dado que, si escribiendo ellos como escriben, han logrado la alta consideración de que disfrutan, es natural que crean sus secuaces obtener iguales éxitos imitándoles en lo posible, aun sacrificando su propio criterio en aras de la veneración que todo prestigio merece.

Así vemos que, apenas Rosalía Castro publica sus *Cantares Gallegos*, su ortografía es sin discusión acogida por una gran parte de los poetas y prosistas de nuestro país, desde Saco y Arce y Valentín Lamas Carvajal hasta Muruais, Aureliano J. Pereira y Heraclio P. Placer, pudiendo decirse que ella y Pondal representan hoy las dos grandes divisiones que se observan en la escritura de nuestro idioma.

Perfectamente marcada de antiguo esa división y tratando de buscar la armonía y unidad necesarias a nuestra lengua, se han publicado trabajos muy apreciables de algunos años a esta parte, entre ellos una gramática, dos diccionarios y varias series de artículos acerca de nuestra prosodia, por hombres como Saco y Arce, Valladares, Cuveiro Piñol, González y otros. Todo fue inútil, sin embargo: la anarquía preestablecida continuaba en aumento con la protesta de todos, pero sin que nadie se decidiese a realizar el menor sacrificio para desterrarla.

Era menester, pues, para salir de semejante situación un esfuerzo supremo y este esfuerzo debía encaminarse a establecer ó crear con el concurso de todos los elementos literarios de Galicia, una autoridad soberana en asuntos lingüísticos y someterse a sus decisiones. Fundada por la cooperación colectiva, esta autoridad debía ser acatada por todos y sus deliberaciones tendrían fuerza de ley como la tienen iguales instituciones en los paises cultos.

Se pensó entonces en la *Academia Gallega*.

No era nuevo el pensamiento. Mucho antes de ahora lo había desarrollado *El Heraldo Gallego* de Orense y lo aceptaron como bueno los periódicos de las cuatro provincias, considerándolo más que útil, necesario al mayor brillo y esplendor de nuestra literatura.

La Coruña tuvo la gloria de librar la última campaña en favor de esa idea.

No hace todavía un año, varios escritores entusiastas, antiguos socios del *Folk-lore gallego*, y miembros de su junta Directiva, se reunieron en aquella capital y después de disolver esta sociedad cuya vida anémica no respondía a los fines que se había impuesto, acordaron levantar sobre sus ruinas la *Academia*, destinando a su creación los fondos que aquella tenía depositados en el banco de España.

Nombróse una comisión gestora. Se celebraron juntas; se repartió con profusión una convocatoria; se recibieron y publicaron listas de socios protectores y, cuando por la calidad de las personas que constituían dicha comisión, entre las que figuraban nombres como los de Murguía, Pondal, Paz

Novoa, Martínez Salazar, López Seoane, Golpe, etc., todos esperaban impacientes la inauguración de la Academia cuyo Reglamento estaba ya terminado; he aquí que de la noche á la mañana, la prensa de Galicia nos anuncia que la Academia ha muerto antes de nacer y que todos los trabajos que se realicen para darle vida serán absolutamente inútiles.

¿Qué ha podido ocurrir en la Coruña para que así se burlen las aspiraciones de todo un pueblo y para que los hombres ilustres que habían aceptado el compromiso de satisfacer esas aspiraciones, en bien de las letras patrias, hayan retrocedido en su empresa?

Algunos periódicos que miraban con recelo la fundación de la Academia, se contentan con arrojar sarcasmos sobre los individuos de la comisión gestora y nada dicen por donde pueda justificarse el fracaso de tanta actividad y tantas esperanzas. Pero, a través de ese estudiado silencio, y del que observan nuestros propios corresponsales, de quienes no hemos recibido carta en los dos últimos correos, nosotros creemos ver claro atribuyendo a la política, a esa politiquilla rebajada, que Galicia alimenta con su propia dignidad y con las hojas más brillantes de su historia, la verdadera causa de lo que acontece.

Vienen en apoyo de esta opinión algunas frases del discurso pronunciado por el señor Pérez Costales en el acto de dar cuenta en la Asamblea celebrada el 17 de Febrero en los Salones de la Diputación Provincial de la Coruña, de las gestiones hechas para fundar aquella institución, frases que, bien estudiadas, nos dan la clave del enigma y bastan para esclarecer todo lo que hay de oscuro en el asunto.

"Recelan algunos, decía el orador, para prestarnos su concurso, que en esta Academia va a encarnarse el regionalismo gallego y yo he de decir muy claro y muy alto que nada menos cierto que tal aserto. Aquí caben los gallegos de buena voluntad; los que son regionalistas y los que no lo son, en el estricto sentido de la palabra y hasta los que no son gallegos, pero que aman a Galicia, como yo, sin serlo, la amo."

¿Para qué cansarnos en investigar más? Cuando el señor Costales hizo semejante declaración, es que lo creyó necesario; es que, como suele decirse, veía mar de fondo y era preciso calmar las susceptibilidades caciquiles de los *montescos y capuletos* que creían posible que una Academia de la lengua se convirtiese en un club político contrario a cualquiera de esos bandos.

Por consiguiente, no hay que pensar ya en limpiar el gallego de los vicios que lo afean. Las voces dudosas, los vocablos neológicos, lo giros bárbaros, habrá que consultarlos, antes de escribirlos, con hombres más bárbaros todavía: con los lacayos de Montero Rios, los siervos de Elduayen o el portero de Linares Rivas. Ellos, sólo ellos, tienen derecho a constituir Academias y a velar por la pureza de nuestra habla. Nadie desde hoy se atreverá a ocupar un puesto en la inmortalidad, sin la previa autorización del Secretario del Ayuntamiento de Coles, del Recaudador de Fechiñas o del Peatón de Cecebre.

Todo libro gallego, si ha de aspirar al éxito, deberá llevar en la primera página una papeleta de votación por la que el autor acredite ser partidario del candidato oficial, siempre que éste resulte persona grata a nuestros caupolicanes.

Y ahora, vosotros, pobres escritores, que soñabais con la gloria de Milton, de Shakespeare, del Dante, de Cervantes; que viviais halagados por la esperanza de obtener un día el aplauso de vuestro país, como premio al trabajo que os costara perfeccionar su lengua y hacerla admirar de todos los pueblos del mundo en obras inmortales; arrojad la pluma, desprendeos de esa válvula de seguridad tan necesaria al talento y no aspiréis a otros triunfos que a los que se obtienen yendo a gatas o de rodillas a la piscina madrileña o al Santuario de Lourizán para recoger a cambio de la ofrenda de vuestra dignidad y vuestro patriotismo, una piadosa sonrisa del Fetiche, o una credencial que os permita asistir en paz a las batallas intelectuales de nuestra época, desde una modesta plaza de escribiente con 999 reales de sueldo.

Así se sirve a la patria. Erigiéndola un altar en el estómago o algo más abajo: en el duodeno.

[*La Tierra Gallega*, Habana, nº 70, 19-5-1895] (28).

(28) Aínda que anónimo, non temos dúbida ningunha sobre a autoría deste artigo editorial aparecido nun semanario do que era director Curros Enríquez.

Á procura dunhas bases para a unificación: A contribución de Antonio Couceiro Freixomil

ROSARIO ÁLVAREZ BLANCO

Don Antonio Couceiro Freixomil (Pontedeume 1888-Santiago de Compostela 1955) foi un home erudito e polifacético que deixou tras de si unha producción moi diversificada. O seu nome vencéllase á historia da cultura galega máis adoito polo seu labor como historiador, como pedagogo, como xornalista ou como biógrafo que polas súas incursións no campo da filoloxía; pero analisadas desde a perspectiva actual, despois de máis de cincuenta anos, as ideas lingüísticas que guiaron a súa proposta dunhas normas ortográficas unificadas e dun modelo de lingua galega culta sorprenden pola súa coherencia e pola súa modernidade.

Iniciou a súa contribución filolóxica na revista *Nós*, co que parecía ser unha serie de artigos titulada *A nosa ortografía*, interrompida trala segunda contribución: "Sobre o emprego do apóstrofo", en *Nós*, 24, 15-12-25, pp. 5-8 e "De certas adicións, supresións, troques y-enlaces de letras", 15-1-26, pp. 7-9. Contemporaneamente debeu prepara-la primeira edición de "El Idioma Gallego", inserto no Tomo de *Generalidades* da *Geografía General del Reino de Galicia*, publicado pola Casa Editorial Alberto Martín en Barcelona a principios de 1926.

Mais a súa preocupación pola ortografía galega non rematara aí. No ano 1928 presentou unha proposta ortográfica na IV Xuntanza Xeral do Seminario de Estudos Galegos: "Nos días de Páscoa tivo a sua xuntanza anual en Pontevedra, o Seminario de Estudos Galegos. (...) Nas sesións privadas (...) nomeouse unha ponencia composta pol-o Doctor Moralejo, profesor de latín na Universidade Compostelán e pol-o noso colaborador Sr. Couceiro Freixomil pr'estudal-o asunto da unificación ortográfica, en col do qual o Sr. Couceiro leeu un lumioso informe que se pubricou no *Pueblo Gallego*" (1). Eses traballos serviron de base ó labor da Comisión nomeada en outono de 1931 para reconsidera-lo asunto, da que xa non formou parte Couceiro Freixomil. Finalmente, no curso 1932-33, unha ponencia formada por Pedret Casado, Pereira Rial, González García, Filgueira Valverde e Lourenzo Fernández, redactou as *Normas* aprobadas na Xuntanza Xeral de 1933 e imprentadas inmediatamente (2). Nelas dise, en nota de cortesía ó pé, que "Os

(1) "O Seminario d'Estudos Galegos", en *Nós*, 54, 16-6-28, pp. 118-119.

(2) Véxase, S.E.G., *Dez anos de traballo 1923-1934*, 1934, pp. 46-47, e Ricardo Carballo Calero, "O idioma no Seminário de Estudos Galegos", *Problemas da Língua Galega*, p. 114.

asisados estudos destes autores [Couceiro e Moralejo], son dinos da maor loubanza, e moito nos serviron na nosa laboura" (3).

A súa proposta ortográfica foi publicada no ano seguinte en Ourense como *Ortografía Gallega. Bases para su unificación, con un Apéndice del Profesor Abelardo Moralejo, de la Facultad de Filosofía y Letras de Santiago,* pola Imp.Pap. Relieves "La Popular". A *Ortografía* foi incluída posteriormente, con algúns retoques e reduccióǹs, e sen o apéndice de Abelardo Moralejo, na segunda edición revisada e moi aumentada de *El Idioma Gallego. Historia, Gramática, Literatura*, Casa Editorial Alberto Martín, Barcelona, 1935.

É notorio que dentro do Seminario de Estudos Galegos a investigación lingüística, sorprendentemente, apenas tivo presencia, e que nel o nivel da Filoloxía estivo sempre moi por baixo do acadado noutras seccións coma Arqueoloxía, Historia, Etnografía, Xeografía ou Ciencias Naturais. Tampouco no desenvolvemento científico e cultural producido na Galicia da época, fose como extensión dos traballos do Seminario fose por iniciativas independentes deste, teñen un lugar propio e destacado os estudios filolóxicos. Disto son conscientes os propios membros do Seminario, que promoven o convite a ilustres conferenciantes que palien a situación (4), ou que saúdan deste xeito a publicación do *Vocabulario castellano-gallego* das Irmandades da Fala: "Estábamos faltosos d'un vocabulario d'esta caste. Unha chea de materias (prehistoria, historia, arqueoloxía, folklore, etc.) van sendo ben estudadas; en troque, a filoloxía témola ben atrasada. Podemos dicir d'unha vez qu'en Galicia non s'estuda o idioma galego" (5).

Carballo Calero responsabiliza desta situación, en última instancia, á falta de estudios de Filoloxía na Universidade de Santiago: "Nunca dispuxo o Seminário de lingüístas profissionais de formaçom especializada e dedicaçom plena que imprimissen o impulso necessário aos estudos sobre o galego. A Universidade de Santiago, viveiro onde geralmente se formavam os membros do Seminário, nom contava com umha Faculdade nem umha Secçom de Filologia. O atraso dos estudos lingüísticos na nossa terra continuava sendo umha realidade, e, como nos tempos de Mirás, Cuveiro e Valhadares, eram afeiçoados, e nom técnicos com preparaçom universitária, os bem-intencionados e às vezes meritórios lexicógrafos, ou gramáticos, que forneciam o material informativo aos interessados pola língua galega" (6). Coidamos que esta explicación non xustifica totalmente a precariedade dos estudios de Filoloxía, pois, como o propio Carballo Calero indica, o Seminario contou con filólogos tan destacados coma Armando Cotarelo, catedrático de lingua e Literatura Española, que dirixiu a sección de Filoloxía de 1923 a 1928,

(3) S.E.G., *Algunhas normas pra a unificazón do idioma galego*, Nós, Pubricazóns galegas e imprenta, Santiago, 1933, p. 3.

(4) Na Revista *Nós* dáse noticia da presencia en compostela de importantes conferenciantes, coma o Prof. Ernst Gamillscheg. Ademais, anúnciase a colaboración entre a Universidade e o SEG para que o Dr. Reisekron sexa convidado a explicar un curso de Filoloxía Románica destinado a "preparal-os socios do Centro que s'adican á taes estudos" (*Nós*, 94, 15-10-31, p. 195; véxase tamén *Nós*, 98, 15-2-32, para a noticia da súa chegada e inicio dos seus traballos).

(5) Reseña en *Nós*, 118, 15-10-33, p. 228.

(6) Ricardo Carballo Calero, "O idioma no Seminário de Estudos Galegos", *Problemas da Língua Galega*, pp. 111-112.

e Abelardo Moralejo, catedrático de Latín, director da mesma de 1928 a 1930. O certo é ningún dos dous dispuxo nin do tempo nin do empeño suficientes para crea-lo ambiente adecuado para espertar vocacións de filólogos ou aproveita-las existentes, e con iso non constituíron equipos estables de traballo nin estableceron unha coordenación entre actividades particulares, co que a sección de Filoloxía non funcionou de xeito similar ás demais.

Neste sentido, unha persoa que ó noso xuício non foi debidamente valorada e aproveitada no seu momento foi Antonio Couceiro Freijomil. Iso pode atribuírse en parte ó estado de semiabandono en que se atopaba a sección, en parte tamén á á súa actitude persoal e á polémica que mantivo coa intelectualidade do momento, singularmente cos homes da Xeración Nós.

Se ben é certo que non é un especialista con formación universitaria, coidamos que o seu labor vai máis aló có dos simples "bem-intencionados e às vezes meritórios lexicógrafos, ou gramáticos" de que falaba Carballo Calero. A súa é a obra dun erudito que asimila e expón correctamente os seus coñecementos sobre a historia da lingua e sobre o galego falado, conseguidos sen dúbida non só a través dunha lectura demorada e proveitosa da bibliografía existente no seu momento, que refire de xeito exhaustivo, senón tamén, necesariamente, da súa propia observación e reflexión sobre os datos. A asunción da súa falta de autoridade como especialista na materia, lévao a adoptar continuamente un ton de humildade que se manifesta dunha parte no desexo de cubrirse co autorrecoñecemento explícito desta eiva:"Non se cre o autor de estas liñas unha autoridade na materia, nin moito menos: da o seu parecer como un profano e deixa que os outros falen, si queren." (7). Doutra, na necesidade de apoia-los seus argumentos en criterios de autoridade científica, que lles recoñece especialmente a Menéndez Pidal, García de Diego e Saco y Arce, ou na de somete-las súas propostas ó refrendo dos demais: "N'oustante as dificultades que n'elo hai, atrevémonos a dar a nosa opinión, cinguíndonos pol-o de hoxe a un punto concreto e someténdonos ô fallo dos escritores rexionás, ôs que toca dicir si vamos ou non por bo camiño" (8).

O seu pensamento lingüístico e o modelo de lingua que propuña como estándar defínense polos seguintes riscos fundamentais:

A) O VALOR E MERITOS DA LINGUA GALEGA

A pesar de partir do recoñecemento do valor intrínseco do galego como lingua, vese na necesidade de facer precede-la exposición da historia da lingua, a gramática e a literatura, dun capítulo propagandístico, titulado "Consideraciones generales". Con el trata de xustifica-la obra, concordando con Saco y Arce, e con outros escritores, mesmo de fóra do país, que cita como autoridades, en que a lingua galega é "la más dulce y melíflua de cuantas han aparecido en Europa sobre

(7) Antonio Couceiro Freixomil, "A nosa ortografía. Sobre o emprego do apóstrofo", en *Nós*, 24, p. 5.

(8) *Ibidem.*

las ruinas del antiguo idioma del Lacio" (9). No marco desta exposición laudatoria engade a mención explícita ó glorioso pasado do galego, lingua que avantaxou a tódalas peninsulares no cultivo da poesía lírica, tanto por se-la primeira no tempo coma por se-la que mellores froitos ten dado: "y esa misma floración poética supone en el idioma gallego una perfección tal, que hizo que muchos admitiesen su aparición con anterioridad a las otras lenguas romances de la Península" (10). Lingua chamada a prevalecer sobre tódalas demais e só "entorpecida en su marcha triunfal por los obstáculos que las vicisitudes políticas interpusieron en su camino" (11).

Lingua e non dialecto, pois, asegura, o galego non pode ser chamado tal nin no sentido que dialecto ten de lingua corrompida, groseira, atrasada, propia só para o uso de xentes de ínfima condición..., nin no de lingua viva pero sen cultivo literario, pois, como xa se dixo, o galego ten unha espléndida literatura desde épocas en que na Península os demais dialectos do latín só comezaran a tatexar; e a esta literatura súmase a moderna, nada despreciable. Mais, por se estas razóns non fosen abondas para demostraren a excelencia do galego en canto que lingua, entoa un canto entusiasta, con Joan Maragall e Curros, sobre a excelencia e superioridade expresiva das linguas rexionais, vivas, libres, en perpetuo movemento, frente á frialdade e á momificada perfección das linguas completamente fixadas (12) e da absurdamente pretendida lingua universal.

En todo caso, insiste, foron circunstancias políticas, e non condicións ou deficiencias lingüísticas, as que determinaron a decadencia literaria do galego durante catro séculos, provocando con iso que a lingua quedase abandonada a si mesma e que, a pesar do admirablemente que a conservou a tradición, non chegase a nós coa fixeza que caracteriza os idiomas cultivados.

B) NECESIDADE DUNHA LINGUA ESTANDAR, ESTABLECIDA POR CONSENSO

Consciente da necesidade da existencia dunha lingua estándar, ou con palabras súas de "un lenguaje común literario, una manera de hablar unificada, oficial, que responda a todas las exigencias culturales presentes" (13), e da falta dunha entidade dictaminadora, Couceiro Freixomil decide traballar a prol da súa

(9) Antonio Couceiro Freijomil, *El idioma gallego. Historia, Gramática, Literatura*, Casa Editorial Alberto Martín, Barcelona, 1935, p. 7.

(10) *Ibidem*, p. 8.

(11) *Ibidem*, p. 8.

(12) Esta é unha idea recorrente tamén entre os homes de Nós: "Fai pouco tempo, escribía Vicente Risco -un dos bós- sobre da superioridade das línguas virxes en comparanza coas línguas traballadas. Mais esto somentes é comprensibel pra aqueles que se decaten do que hay de feitizo, de enerxía emocional acobexada nas falas do pobo. Y-eu quero que lembredes eiquí o "Elogi de la paraula" do grande Johan Maragall" (A. Losada Diéguez, "Encol da prosa galega", *Nós*, 73, p. 4). Esa é tamén a defensa expresada por Otero Pedrayo a través de Adrián Solovio: "desque Adrián falaba galego sentía todo o seu ser renovado, non tiña que loitara contr'a lingoa demasiado feita e traballada que li'impuña unha retórica moitas veces enxoitadora do ceibe nacer do pensamento. Na mesma indecisión habí aunha garantía de mocidade" (R. Otero Pedrayo, *Arredor de sí*, Nós, p.145).

(13) A.C.F., *El idioma*, p. 16.

formación. Por iso comezou a publicación da serie *A nosa ortografía* na revista *Nós*: "Cousa moi importante e o tratar de fixal-a ortografía da nosa fala (...). Hastra o día cada un escribeu como lle veu âs mentes, y-esto non pode ser. É tan arbitraria a nosa ortografía que si fundándonos en testos dos literatos do país quixéramos formar unha escolleita de regras de escritura, sería conto de nunca acabar y-habería para todol-os gustos. ¿Non se pode poñer mau n'esa anarquía? ¿non se pode reducir esa tan vasta multipricidade de normas gráficas? Coidamos que sí, y-a tal fin deben ir os esforzos dos que se xuzguen capaces para tratar da custión." (14).

Aínda que aceptou emprende-la tarefa, nunca pareceu entendela como traballo individual e illado. Así, non só somete á consideración dos demais as súas propostas parciais, senón que cando artella unhas bases para a unificación da ortografía galega é para llelas presentar ós socios do Seminario de Estudios Gallegos, "en atención a habérsenos anunciado que la cuestión de nuestra ortografía, hoy tan anárquica, sería tratada por la referida colectividad" (15).

É consciente, como tamén o eran os homes de Nós, de que esa lingua común, unificada, non se consegue soamente coa elaboración dunha ortografía. De aí que considere necesario un estudio científico serio da fonética, da morfoloxía, da sintaxe e do léxico, e non só de tódalas variantes da lingua moderna, senón de maneira moi especial da súa evolución ó longo da historia lingüística. Por iso, entre outras razóns, afirma que esa lingua á que aspira debe ser "formada" por homes de letras.

Así, propón crear un modelo de galego culto que, baseándose nos datos fundamentais da súa evolución a partir do latín, dea conta de canto de peculiar presenta o galego, creando ou tomando en préstamo tódolos elementos lingüísticos que lle permitan compensar un atraso de séculos, superando o ruralismo e cantas desviacións vulgares se producisen e unificando no posible as variantes dialectais, mais sen caer na invención, na acollida de termos tomados innecesariamente doutras linguas nin no empobrecemento da viveza e espontaneidade da propia. Ademais de se apoiar en sólidas bases científicas, ese modelo debe caracterizarse pola súa relativa simplicidade, pois, ó seu xuício, o galego escrito non pode seguir sendo patrimonio duns poucos.

C) UN MODELO ASENTADO NA HISTORIA SOBRE BASES CIENTIFICAS

En *El idioma gallego*, o capítulo correspondente á "Gramática" ábrese cun extenso apartado adicado á fonética histórica, destacable pola súa corrección e polo esmero na presentación dos datos. Seguindo o camiño de investigadores autorizados, distingue con bo criterio entre "cambios fonéticos espontáneos" e "cambios fonéticos condicionados": os primeiros obedecen ás leis fonéticas xerais que regulan a evolución do latín ó galego, e polo tanto son os que marcan a súa peculiaridade frente ás outras linguas; os segundos son fenómenos accidentais, ocasio-

(14) A.C.F., *Nós*, 24, p. 5.
(15) A.C.F., *Ortografía*, p. 5.

nais, por contaxio ou analoxía, e que por iso non serven para caracterizar ningún idioma, xa que se dan, en parecidas circunstancias, en tódolos tempos e lugares.

Do dito despréndese a importancia que lle concedemos á introducción, por parte de Couceiro, desa distinción. O coñecemento en profundidade dos cambios fonéticos espontáneos é fundamental para a fixación do estándar, pois só eles permiten recoñece-los rasgos peculiares do galego, que loxicamente hai que preservar; permítenlle, ademais, actuar con certa seguridade para suprimir dese modelo lingüístico calquera proposta que supoña unha solución allea, tema que, como veremos, tamén o preocupaba.

Na mesma liña, debe ser sinalado o rigor na presentación destes datos. Separa, en primeiro lugar, os cambios que afectan ás vocais dos que afectan ás consoantes. Entre os primeiros atende diferenciadamente á vocal tónica, á vocal átona -e dentro destas á posición da sílaba dentro da palabra: inicial, protónica interna, postónica interna ou final- e ás combinacións de vocais, latinas ou secundarias. Entre os segundos, diferencia os que afectan ás consoantes simples dos das consoantes duplicadas ou agrupadas, atende á posición na palabra e, asimesmo, distingue entre consoantes latinas e consoantes secundarias. Por último, trata separadamente a evolución das combinacións de consoante e semiconsoante.

Ademais, na súa exposición hai continuas chamadas de atención sobre o feito de que unha mesma unidade pode ter distintas evolucións segundo as épocas, de xeito que diferencia entre palabras 'recientes', 'modernas', 'tardías'... e as patrimoniais (p. ex., PLATU > *chato* ou *prato*; -ANU > *-ao* = *au*, *-an*, pero non en palabras tardías, que manteñen *-n-*, etc.). Tampouco lle escapa a evidencia de que as solucións poden ser distintas segundo o contexto fonético que envolva a unidade afectada nin, e isto é moi importante, que as regras fonéticas están pragadas de excepcións debidas a múltiples causas (non cabe, por exemplo, a mesma solución para tódolos -E finais latinos, pois desaparecen tras L, LL, N, S e R; consérvase cando está precedida de c, se a esta antecede á súa vez unha consoante, pero non se C é intervocálico: por iso propón *sal*, *can*, *cras*, *amar*, *peixe* e *cruz* e non *sale*, *amare*, *cruce*, etc.). Todas estas distincións, incontestables desde o punto de vista científico, permítenlle ter unha visión máis pormenorizada e exacta de como evolucionou o galego e, sobre todo, imposibilitan a elaboración sistemática de regras xerais, de validez universal, de que tanto gustaban algúns dos seus contemporáneos e que encheron o galego escrito da época de solucións disparatadas. Unicamente nun caso parece deixarse levar desta tendencia: segundo el, os grupos latinos de oclusiva ou labiodental e líquida lateral resólvense en consoante palatal nas voces antigas (*choca*, *cheirar*, *chumbo*, etc.) e mudando a lateral en vibrante nas voces tardías (*cravo*, *frauta*, *pranto*, etc.); ó non distinguir neste punto entre a evolución das semicultas e das cultas, atribúe a todas elas a mesma solución, o que o leva a propoñer, sistematicamente, *bredo*, *craro*, *cramor*, *grobo*, *groria*, *pruma*, *subrevar*, *aprauso*, etc., etc., en lugar das correspondentes formas con *-l-* concordes coa práctica actual (16).

(16) A.C.F. *El idioma*, pp. 117-123.

Tamén lle resulta indispensable coñecer con detalle os cambios condicionados, e isto por dúas razóns fundamentais. En primeiro lugar, porque son fenómenos accidentais, ocasionais, que non poden servir para caracteriza-lo idioma, e que por iso deben ser considerados de distinta maneira na fixación dunha norma escrita; pois, como o propio autor afirma deles, "han producido en el gallego una gran variedad de formas, como no podía menos de ocurrir en un idioma poco cultivado, en el que no fueron restringidas ni encauzadas las diversas tendencias fonéticas" (17). En segundo lugar, porque o coñecemento desta fonética condicionada é unha tarefa urxente, segundo afirma expresamente, para poder describir con corrección a axeitada pronuncia do galego e mais para poder evitar grande parte da gama de "defectos" comúns no galego escrito no seu tempo; volvendo ás súas palabras, "tiene esta materia una importancia excepcional para el mejor dominio de la lengua nativa, cuyas tendencias fonéticas regulares, por el abandono en que estuvo durante más de cuatro siglos, no fueron restringidas ni encauzadas, originándose una gran variedad de formas. El penetrarnos bien del mecanismo de los cambios condicionados, perturbadores de la evolución normal de las palabras, contribuiría a darnos un exacto sentido de aquellas formas y a orientarnos acerca de la selección y recto empleo de las mismas." (18).

Na presentación dos cambios condicionados obsérvase o mesmo esmero e o mesmo interese por distinguir claramente os distintos tipos. Diferencia os puramente fonéticos, de influencia duns sonidos sobre outros (asimilación, disimilación, metátese, adición -prótese, epéntese e parágoxe- e sustracción -aférese, síncopa e apócope), dos fonético-morfolóxicos (cambios por analoxías de diverso tipo, incluída a etimoloxía popular) e dos fonético-sintácticos, dependentes do encontro de palabras na cadea (sinalefa, asimilación e disimilación, contracción, adición, perda de consoantes simples e reducción de dobres e agrupadas). Así, segundo el, presentan cambios fonéticos condicionados *sintir* por *sentir*, *cevil* por *civil*, *arrodeo* por *rodeo*, *feyo* por *feo*, *mullere* por *muller*, *croa* por *coroa*, *alcontrar* por *encontrar*, etc.; a consideración de todos estes casos como 'desviación' do que debe se-lo estándar, a pesar da avantaxe do seu diferencialismo, coincide co criterio adoptado modernamente para actuarmos sobre palabras afectadas por todos estes fenómenos.

En definitiva, o estudio científico resulta previo, ó seu xuício e ó noso, para poder establece-las bases dun modelo de galego culto común, que debe supera-los "defectos más comunes del gallego modernísimo, especialmente en prosa: palabras arbitrarias, castellanismos a granel, portuguesismos que no necesitamos, adopción de arcaísmos que es vano empeño querer resucitar, derivaciones absurdas, términos de significación dislocada, formas del más bárbaro ruralismo, vulgarismos a los que se pretende dar la categoría de voces cultas, olvido de la sintaxis genuína y, como coronamiento de todo ello, la ortografía más anárquica..." (19).

(17) *Ibidem*, p. 130.

(18) *Ibidem*, p. 19.

(19) *Ibidem*, pp. 18-19. Recolle palabras propias publicadas en "Los problemas actuales del habla gallega, Unha conversación con el Sr. Couceiro Freijomil", *El Pueblo Gallego*, 28 de abril de 1928.

D) UN MODELO ENRAIZADO NA FALA DO POBO

Ademais do coñecemento histórico da lingua, resulta indispensable un bo coñecemento da realidade lingüística moderna, pois a elaboración dun estándar supón unha "depuración del habla del pueblo" e a "sintetización de sus variedades dialectales" (20). A isto débense as frecuentes referencias ás maneiras de pronunciar ou a precisión con que localiza as variantes dialectais existentes no galego. Aínda que non elabora unhas normas morfolóxicas, e por iso non sempre escolle entre as variantes dialectais que cita, nalgúns casos mostra unha clara preferencia por solucións maioritarias no galego falado, que non coinciden nin coa práctica xeneralizada no galego escrito ata a súa época, nin coa solución adoptada con posterioridade a el (p. ex., propón como plurais *sinás*, *tonés*, *cadrís*, *rousiñós*, *azús*, *lambós*, etc.). O respeto á lingua realmente falada fai que denuncie a existencia de dislocacións nos significados dos términos, a aplicación dos sufixos ó gusto de cadaquén, a escolla de ortografías contrarias á fonética e calquera outra solución que violente a maneira natural de se-lo galego, establecida de acordo coas regras espontáneas de evolución a partir do latín e un bo coñecemento da lingua moderna.

Nas súas propostas ortográficas hai referencias continuas, como xustificación, á maneira de ser da fonética do galego. Así, propón escribir *-x-* ante consoante, *expansión*, a pesar de que se poida pronunciar con *-s-*, e rexeita outras solucións comúns no galego escrito, "porque el pueblo ... jamás ha dicho *eispansión*, *eistravio*, como algunos escriben" (21); non acepta escrituras "innovadoras" como *strela*, nin as grafías *ç* ou *-m* final por consideralas alleas á nosa tradición e por non corresponder a ningunha pronuncia real e diferenciada do galego; tamén lle parece absurdo resucitar arcaísmos ortográficos como *Sant-Iago* ou *Sant-Yago* cando todo o mundo pronuncia *Santiago*.

Mais este respeto pola lingua falada non o leva a construír unha lingua estándar como calco directo dela, pois considera que hai que depurala. Por iso non acepta a geada, que lle parece pronunciación defectuosa, intolerable en linguaxe culta; nin plurais como *leises* e *reises*, por *leis* e *reis*; nin un sistema ortográfico que dea conta da resolución fonética dos encontros de vocais na cadea, e propón no canto unha reducción drástica no uso do apóstrofo e do guión, de que tanto abusaron moitos dos seus predecesores e contemporáneos.

E) UN MODELO RESPETUOSO COA TRADICION ESCRITA MODERNA

Efectivamente, un principio que ó seu xuício debe guiar toda proposta é a prudencia á hora de contraria-lo uso establecido entre os escritores, por maáis que poida parecer curto o camiño andado desde o rexurdimento. Así o fai ver ó

(20) *Ibidem*, pp. 16-17.
(21) A.C.F., *Ortografía*, p.21.

enxuicia-las propostas dos máis: "En el referido año 1888, y cuando el uso constante de la "x" era aceptado por la casi totalidad de los escritores, ocurriósele a don Antonio de la Iglesia González proponer el empleo de la ortografía etimológica. Don Antonio de la Iglesia, (...) fuera de considerar nuestra habla regional como originaria del castellano, no lleva mal la cuestión. Pero ya era tarde. En cosas del lenguaje vale mucho la fuerza del uso" (22).

E, consecuentemente, el mesmo renuncia en máis dunha ocasión a propostas que lle parecen preferibles, por consideración á práctica unánime ou case unánime dos nosos escritores ou por medo a parecer reformista de máis. Así, por exemplo, cando tras facer unha reforma drástica que con moi bo criterio elimina o uso de apóstrofos e guións nas contraccións e nos encontros na cadea (*do, de ir, cho, mandoume o libro, qué hora, cô...* e non *d'o, d'ir, ch'o, m'o libro, qu'hora, c'o* ou *c-o...*), concede que, aínda sendo preferibles por coherencia as solucións *cun* e *coeste*, se escriba *c'un* e *co-este*, pois "non queremos ser tan reformistas como para chegar a preconizar n'este particular a ortografía fonética, inda que o poidéramos asimilar ô da combinación de *co* y-o artículo determinante. Por esta vez vámonos cá práitica unánime dos nosos escritores, en razón, precisamente, de esa mesma unanimidade" (23).

F) UN MODELO DE LINGUA CULTO

O galego común, sen renunciar á súa peculiaridade frente ás linguas veciñas, debe ser culto. Couceiro Freijomil refírese en varias ocasións á necesidade de supera-lo atraso lingüístico que leva o galego con respecto ás outras linguas de cultura. Aínda partindo da evidencia de que o galego é unha lingua válida para a expresión de calquera tipo de conceptos e para vehicular nel calquera materia, non pode menos que concordar con Saco y Arce, e con tantos outros, na carencia dos términos cultos necesarios; mais para isto, en lugar de retorce-la linguaxe, considera preferible acudir, coma as outras linguas, ó latín e ó grego, tomando deles os términos, que logo deben ser adaptados para dárlle-lo aire e a estructura da lingua propia. Non ten por tanto ningún escrúpulo en aceptar, como voces cultas galegas, palabras como *flamíxero, euritmia, dióptrica, obsceno, axioma, hebdomadario, ictiófago*, etc.

Aínda que sempre teña presentes as posibilidades de pronunciación espontánea das voces cultas, que en tantas ocasións ofrecen grupos consonánticos nunca existentes nas palabras patrimoniais, en ningún momento esquece a diferencia entre términos coloquiais, familiares, populares... e términos cultos, mesmo na súa morfoloxía. Por iso, e por considerar que a non pronunciación deses grupos se debe tamén ó noso atraso lingüístico e non a unha regra evolutiva espontánea do galego, propón respetalos escrupulosamente na grafía: "Esta decisión

(22) A.F.C., "Un problema fundamental de Ortografía Gallega. Solución propuesta por don Antonio de la Iglesia hace 58 años", en *La Noche*, 21-III-1946, p. 4.

(23) A.F.C., *Nós*, 24, p. 7. A súa reforma foi fundamental; o paso seguinte xa foi o acordo tomado modernamente de eliminalos na súa totalidade.

acaso parezca, cuando menos, un tanto atrevida, toda vez que la escritura de los vocablos cultos se ha practicado bastante, entre nosotros, de acuerdo con la pronunciación vulgar; pero se hace de todo punto indispensable el escribirlos según preconizamos, porque si el gallego ha de ser una lengua que permita expresar todas las creaciones de la cultura, y si, por tanto, necesita de las palabras cultas con que se enriqueció el caudal de los idiomas humanos, en tanto el nuestro permanecía estancado y abandonado en boca del vulgo, esas palabras cultas, siguiendo la natural tendencia de las hablas que las adoptaron, será fuerza representarlas, de ordinario, como en las lenguas de donde proceden. (...) Cuando en gallego necesitábamos un vocablo culto acudíamos al castellano, mientras las lenguas hermanas habían ido al latín y al griego, y luego adaptábamos ese vocablo a nuestro peculiar fonetismo, el cual, por ser preferentemente rural, imponía la ruralización del nuevo vocablo; así se dijo y se escribió, y se dice hoy y se escribe, *ouxeto, austrauto, pauto, ouservación*. Debemos ir en contra de tal ruralismo. En portugués y en francés, igualmente que en castellano, no se dan tales concesiones a la manera de pronunciar del público indocto." (24).

Así a todo, o respeto á compoñente culta da lingua non debe conducir de xeito ningún a esaxeracións. Critica, por exemplo, a introducción dunha grande cantidade de grafías innecesarias, contrarias á pronunciación popular, que se produce na época renacentista pola imitación desmedida do latín (*rhetorica, philosophia*, etc.); e, en concreto, cita o exemplo do portugués, que por analoxía chegou a aplica-la pretendida ortografía culta a voces en que non estaba xustificada etimoloxicamente.

G) UN MODELO LINGÜISTICO INDEPENDENTE

A lingua común debe reflexar fielmente as peculiaridades que definen o galego frente a outras linguas. Reclama a súa independencia con respecto ó castelán, non só denunciando reiteradamente o que el considera unha "invasión" da nosa sintaxe, do noso léxico e do noso fonetismo por parte do español, senón tamén avisando do risco de caer por ultracorrección no defecto contrario: "Los castellanismos no sólo se oyen en la conversación corriente, sino que es frecuente hallarlos en los escritores de mayor nombradía, aun poseyendo el gallego la voz adecuada; si bien en los autores modernos se nota el cuidado, a veces excesivo, de no incurrir en aquel vicio" (25).

E certamente son moi poucos os casos en que parece facerlle concesións. Así, nos casos de dificultades ortográficas de consoantes dubidosas *-h, b/v*, grupos cultos...-, tras considerar que a escritura fonética parece radical de máis e que a escritura etimolóxica estaría ó alcance de moi poucos, conclúe que o máis sensato é aceptar como criterio as solucións castelás, incluso en casos coma *hirmán* ou *España*, que contradín claramente a etimoloxía. Baséase para isto na notoria perfección da ortografía castelá sobre a portuguesa e no feito de ser xa coñecida po-

(24) A.C.F., *El idioma*, pp. 192-193.
(25) *Ibidem*, p. 72.

los galegos; só tratándose de palabras inexistentes en español propón recorrer ó portugués, mais sen que iso supoña engadir novos signos nin combinacións que choquen cos do castelán; se aínda houbese palabras en que este recurso non solucionase o problema, habería que optar nelas por un criterio fonético, escribíndoas sen *h* e con *b*.

Parece tamén concesión ó castelán, e non só prudencia ante o uso xeneralizado, que acepte o sonido interdental e a súa representación gráfica, a pesar de que considera o non seseo unha interferencia lingüística: "el sonido *z*, que nunca ha sido propio del gallego, domina en algunas partes, mientras que otras se han decidido por el sonido *s*" (26), "Tampoco es propia del gallego la z, que con el sonido que actualmente tiene en castellano era desconocida en la lengua antigua: poseía esta, en lugar de z, un sonido silbante ante vocal débil, reforzándose algo cuando iba en posición fuerte, esto es, al comienzo de vocablo o precedido de consonante, y debilitándose hasta poder confundirse con s entre vocales; tal sonido se representaba por z, ç y hasta s, según los casos, de modo harto complicado para tratar de detallarlo aquí. Hoy el empleo de z en la escritura, coincidiendo con el castellano, es aceptado generalmente, con muy raras excepciones, que no hay por que tener en cuenta." (27).

Para exemplifica-lo feito evidente de que as interferencias lingüísticas se producen en dobre dirección, usa o termo *Galicia*, atribuíndo ó galego a presencia de *-l-* en vez do *-ll-* esperable en castelán, e ó castelán a terminación *-cia* en lugar da arcaica galega *-za*. Mais iso non lle impide adoptar como forma galega moderna *Galicia*, fronte á antiga, subsistente en portugués, *Galiza* (28).

Por último, é calco do castelán, probablemente inconsciente, a presentación que fai do paradigma verbal, no que distingue tantos tempos simples e compostos (naturalmente con *ter*) coma na lingua veciña.

A independencia lingüística debe marcarse tamén con respecto ó portugués. Ademais de adicar un apartado específico á separación entre galego e portugués, onde fai referencia ás opinións sobre a unidade primitiva, á procedencia galega do portugués, á galeguidade da literatura medieval e ás hipóteses sobre a datación da bifurcación linguística, ó longo da exposición dos capítulos restantes fai repetidas manifestacións sobre a relación entre galego e portugués en dous sentidos fundamentais: dunha banda expresa o seu orgullo como galego de que unha ponla esgazada da nosa lingua tivese mellor fortuna e agromase vigorosa en Portugal, entre outras razóns porque iso proba que non foron razóns de mérito lingüístico senón acontecementos e vicisitudes políticas os que lle impediron facelo igualmente en Galicia; doutra banda denuncia o recurso de solucionar problemas do galego acudindo a portuguesismos innecesarios, mesmo esaxerando as tendencias desta lingua.

O ton deste rexeitamento é especialmente duro cos innovadores que propoñen o seguimento do portugués en cuestións ortográficas: "El capricho, el afán

(26) *Ibidem*, , p. 16.
(27) A.F.C., *Ortografía*, p. 10.
(28) A.F.C., *El idioma*, p. 73.

de singularidad, la ignorancia o cualquier otro motivo de igual fuste, fueron causa de que ciertos escritores, muy pocos felizmente, procurasen traer al gallego las grafías portuguesas *lh* y *nh* en vez de *ll* y *ñ*." (29). Coa mesma contundencia rexeita o uso de *g, j* en lugar de *x*, o de *-m* final, e o de *ç*; os seus razoamentos xiran en torno ó grao de dificultade que introducirían, á complicada base etimolóxica dalgúns destes sonidos, á falta de distinción fonética en galego que xustifique tanta diversidade gráfica e ó feito de non seren signos tradicionais en galego, e algúns nin sequera en portugués. Esta repulsa obecede, ademais, á consideración de que "la propensión de algunos de nuestros escritores a adoptar una ortografía imitación o copia de la portuguesa, más imperfecta que la castellana, se opone, no solamente a la tradición del gallego, sino a los progresos a que la escritura debe siempre tender, con miras a la simplificación, y es, además, dar por bueno lo que hoy se reconoce en todos los países, al lamentar complicaciones ortográficas, como obra funesta de la pedantería de los pseudo-eruditos en colaboración muchas veces con la ignorancia" (30).

H) UN MODELO LINGÜISTICO SIMPLE

Non podería actuar doutro xeito quen, a pesar de desexar un modelo de lingua culta e independente, non ten un criterio elitista da lingua como patrimonio exclusivo duns cantos privilexiados. Por iso, ó analisa-las distintas procedencias etimolóxicas de 'nuestro sonido de *ch* francesa", comenta: "Fácilmente se comprende que si hubiera que tener todo esto en cuenta para la escritura correcta, la convertiríamos en un privilegio exclusivo de los filólogos o punto menos, y no es ésa, ciertamente, la solución que mejor cuadra proponer por parte de quienes aspiramos a la máxima difusión del cultivo escrito de la lengua gallega." (31). E ó se pronunciar sobre a conveniencia de escribirmos -x-, afirma: "(...) queda resuelto de plano un importante problema y allanado para el público en general, lo que, de otro modo, sobre tratarse de una innovación que de seguro no sería bien recibida, alejaría a las masas del cultivo escrito de nuestra lengua." (32). O desexo de evitar complicacións fai que tamén renuncie a representar na escritura os sete fonemas vocálicos existentes no galego.

E, en definitiva, o desexo de que as normas sexan simples é tamén o que provoca que o criterio da ortografía etimolóxica ou o da ortografía fonética, ó seu xuício máis coherentes e desexables, cedan por estas consideracións ante o recurso a imita-lo español. Ocorre ademais que o galego non precisa en absoluto desa complicada vestimenta, que só obedece a un complexo de inferioridade, pois, como el di, "La lengua gallega goza de una personalidad propia y bien definida que arranca de otras cosas que nada tienen que ver con los aditamentos ortográficos que venimos criticando y que se le quisieron colgar a fin de distinguirla del

(29) *Ibidem*, p. 181.
(30) *Ibidem*, p. 184.
(31) A.F.C., *El idioma*, p. 177.
(32) A.F.C., *El idioma*, p. 178.

castellano. No es conocer el idioma regional, sino muy al contrario, el considerar que gana en sustantividad porque se le preste una risible vestimenta ortográfica, ni es ello tampoco enaltecerlo, ni lograr que los extraños lo aprecien en lo mucho que vale." (33).

Estes son os criterios que guiaron a proposta feita por Antonio Couceiro Freixomil en 1928. As normas longamente discutidas, aprobadas e publicadas polo Seminario de Estudos Galegos cinco anos despois, de grande importancia histórica en canto que é a primeira vez en que unha corporación e unha institución prestixiada deciden poñer freo á anarquía e diversidade existentes, son debedoras en tódolos seus avances a proposta de Couceiro. Pero son excesivamente esquemáticas, superficiais e pouco decididas, de tal xeito que, en certo modo, defraudaron as expectativas creadas e, en definitiva, supuxeron un paso atrás en ambición, en rigor e en coherencia con respecto ó documento que lles serviu de base. Houbo que agardar medio século para que a Real Academia Galega, como institución obrigada desde o seu nacemento á elaboración dunhas normas ortográficas, asumise de xeito efecto, por primeira vez, o seu compromiso e para que, por outra banda, o alento dun pequeno grupo de filólogos, na Universidade de Santiago, permitise acadar unha proposta que superase en extensión e en pretensións aquela de 1928.

(33) A.F.C., *El idioma*, p. 182.

A cátedra de Lingua e Literatura Galega da Universidade de Santiago: datos para a historia dunha reivindicación

ANA ISABEL BOULLÓN AGRELO - FERNANDO R. TATO PLAZA

INTRODUCCION

Vénse considerando o primeiro tercio do século XX como un momento en que o labor de dignificación da lingua pasa pola procura dos ámbitos que ata aquela lle estiveran vedados. Por iso non é de estrañar que a consecución de estudios universitarios para o noso idioma e a nosa literatura ocupase un lugar destacado nas angueiras de homes na súa meirande parte vinculados ós movementos galeguistas, principais valedores da reivindicación idiomática. Con este artigo pretendemos demostrar que a cátedra de Lingua e Literatura Galega da Universidade de Santiago foi unha vella aspiración non só da propia institución universitaria senón tamén de moitos outros sectores cidadáns. As pescudas en diversas publicacións periódicas da época que consideramos, de 1910 a 1936 (*El Eco de Santiago*, *Estudios Gallegos*, *El Compostelano*, *Galicia. Diario de Vigo*, *A Nosa Terra*, *Nós*, *Ultreya* e outros), completadas con outras fontes históricas e documentais, achegan unha serie de datos que consideramos de interese para o estudio da historia externa da lingua galega neste período, nalgúns puntos aínda escuro.

1910: UN MES DE PROTESTAS A TRAVES DE *EL ECO DE SANTIAGO*

As primeiras noticias que temos sobre a docencia da lingua e literatura galegas na Universidade galega sitúanse a primeiros de século nas clases que dispensaba o profesor Armando Cotarelo Valledor. Otero Pedrayo cóntanos que no seu programa do ano 1906 "figura un grupo de leucións adicadas á nosa literatura medioeval e moderna deica o derradeiro valor de entón" (Otero Pedrayo, 1930). Efectivamente, no completo programa que publicou (Cotarelo Valledor, 1906), un total de nove leccións atenden os distintos ámbitos de estudio da lingua e literatura galega. Así, nas leccións 21 e 22 achégase á historia, extensión e dialectoloxía, á fonética e morfoloxía histórica; a lección 30 está dedicada á poesía galaico-portuguesa; a 32 céntrase na figura de Afonso X, con especial atención ás *Cantigas*, e, da 96 á 99, a literatura galega, do Rexurdimento ata os novísimos da súa época. Unha última lección, a nº 100, repasa as figuras que desde a filoloxía ou a crítica

literaria se ocuparon da lingua galega, así como unha análise da prensa rexional. Este ensino continuou ó longo de sucesivas promocións, como testemuña Carballo Calero falando do curso 26-27: "el explicava Língua e Literatura Españolas, pero combinando-a co estudo da Língua e da Literatura Galegas" (Fernán-Vello, M.A. / F. Pillado Mayor, 1986:42).

Sen embargo, as primeiras voces que de forma explícita reclamaban a creación dunha cátedra específica que se dedicase a esta materia como unha necesidade urxente da Universidade galega encontrámolas en 1910.

O detonante foi a creación de dúas Cátedras: unha de Lingua e Literatura Catalana na Universidade de Barcelona e outra de Lingua e Literatura galaico-portuguesa na Universidade Central. A inxustiza manifesta desta localización motivou pronto unha serie de protestas, cunha forte mobilización de tódalas forzas vivas a prol da causa.

O 8 de novembro de 1910 Barcia Caballero, nun artigo intitulado "Mi protesta", escribe:

> se presentó al Congreso una enmienda en cuya virtud se propone la creación de una cátedra de lengua catalana en Barcelona y de otra de lengua gallega... creerá cualquiera que en Santiago ¿verdad? Pues no: en Madrid.

O día seguinte reúnese o Claustro da Universidade para tratar este asunto e acórdase opoñerse á devandita concesión e nomear unha comisión formada por Barcia Caballero, Cabeza de León e Cotarelo Valledor. Así mesmo, o Claustro solicita o apoio da Real Academia Galega, da prensa e dos deputados galegos (9-novembro-1910). A partir de aquí sucédense as voces que reclaman a creación destes estudios na Universidade Galega.

Nicolás Díaz López, catedrático de Instituto, redacta un escrito de protesta nestes termos:

> 1.- Natural es que, existiendo una región, en los labios de cuyos hijos vive una habla propia, en la Universidad de esa misma región, antes que fuera de esta, se establezca el estudio de dicha habla. [...] Consecuencia: El estudio oficial del gallego debe establecerse, antes que en ninguna otra parte, en la Universidad de Galicia [...]. 2.- El estudio del "Gallego", para ser lo más perfecto y provechoso posible, debe hacerse, sobre todo si ha de ser establecido en Universidad, según el procedimiento científico alemán. [...] Consecuencia: Debe pedirse que se cree en la Universidad de Santiago no solo la Cátedra de "Lengua y Literatura Galaico-Portuguesa", sinó también toda la sección de "Ciencias Lingüísiticas" para poder hacer más perfectamente el estudio del "Gallego" (12-novembro-1910).

O mesmo día da publicación desta nota anúnciase un mitin de protesta organizado por "Joven Galicia" (1). Dous días máis tarde, baixo o titular "Sigue la protesta", dásenos noticia dunha mobilización estudiantil:

> Esta mañana los escolares recorrieron en manifestación las calles de la ciudad patentizando su disgusto por la creación de una cátedra de literatura galaico-portuguesa en Madrid (14-novembro-1910).

(1) Asociación recén constituída -a primeira vez que a prensa a nomea é o 25 de outubro deste ano- formada por escolares e que ten como obxectivo loitar contra o caciquismo. En *El Eco de Santiago* dicíase que dela "puede salir el gonfalonero de la causa gallega, tan justa y digna de defensa como la que más" (26-outubro-1910).

Non é *El Eco de Santiago* o único xornal galego que se preocupa por esta cuestión; tamén se fan eco *La Concordia* e *Noticiero*, de Vigo, *El Regional* de Ourense, *Diario de Galicia* de Santiago e incluso *Equis*, revista satírica. O día seguinte, 15 de novembro, ten lugar o anunciado mitin de "Joven Galicia", que preside o alcalde interino de Santiago e catedrático de dereito, Cabeza de León, xunto cos catedráticos de Farmacia e Dereito Deulofeu e Castroviejo. Decídese dirixir unha exposición ó Senado (2) en apoio da do Claustro, e telegrafar ó Presidente do Consello de Ministros, Canalejas ("pues es gallego, no pospondrá los intereses de su región"), ó Deputado por Santiago e ó Senador pola Universidade. Este mesmo día publícase a noticia da protesta que o Claustro envía ó Senado; nela dise:

> Tal vez se arguya que en Santiago no existe Facultad de Filosofía y Letras; cierto, pero hay una Sección de ella; quizá se diga que de crearse aquí la deseada cátedra vendría a tener el curso Preparatorio de Derecho cuatro asignaturas mientras en las restantes Universidades sólo cuenta tres: mejor para los alumnos que irían instruidos en una disciplina más y tan importante y cara para ellos por tratarse de la principal gloria de su región.

O día 17, tras unha moción asinada por Cabeza, Mosquera e Moreno, e a lectura dunha carta do Rector, Cleto Troncoso, o concello santiagués admite esta moción, e, polo tanto, decide pedir que a cátedra sexa creada en Santiago, segundo lemos na sección "La vida municipal". No mesmo día publícase o telegrama enviado polo Ministro de Estado, García Prieto, ó Alcalde de Santiago:

> Me complazco contestar telegrama hoy, manifestándole apoyaré eficazmente en Senado concesión Cátedra Lengua y Literatura Galaico-portuguesa, deseando como siempre contribuir al fomento de los intereses de esa ciudad.

e outra noticia máis relacionada co caso:

> Los senadores por las provincias gallegas celebrarán una reunión para acordar la presentación de la enmienda, al presupuesto de Instrucción, relativa al establecimiento de la Cátedra de Literatura galaico-portuguesa en Santiago.

O 23 de novembro encontramos unha relación das persoas e institucións adheridas (3), entre as que non se encontra a Real Academia Galega, a pesar de que esta se reunira o día 18. O día 29 o estudiantado compostelano fai unha folga; e o 3 de decembro,

> Después de la reunión que ayer celebraron los escolares y en la cual acordaron investigar si contarían con el apoyo de los catedráticos, una comisión visitó al señor Rector y este respondióles que contasen siempre con su apoyo pues era cuestión de honor para la Universidad, en prueba de lo cual dirigió un telegrama al Senador señor Casares el cual respondió hoy y del texto del telegrama se desprende que todo queda reducido á nada, es decir que ni habrá Cáte-

(2) No *Diario de sesións do Senado*, extracto oficial nº 70 do 21 de novembro de 1910 acúsase a recepción dunha solicitude dos escolares da Universidade de Santiago con este pedimento.

(3) A relación é a seguinte: José Canalejas, presidente do Consello de Ministros. Manuel García Prieto, Ministro do Estado. Senadores: José de Santos Fdez. Lara, Marqués de Santa María, Rafael María de Labra, José Pardo Belmonte. Ramón Casal y Amenedo, Director do Instituto xeral e técnico da Coruña. José Benito Pardo, Presidente da Deputación de Lugo. Alcalde de Ourense. Xornais: Directores de *El Norte de Galicia* (Lugo), *El Progreso* (Lugo), *El Noroeste* (A Coruña), *La Región* (Ourense), *La Correspondencia Gallega* (Pontevedra), *La Juventud Católica* (Ourense). Os alumnos da Cátedra de Literatura presididos polo seu Catedrático D. Marcelo Macías, Académico da Real Academia Gallega.

dra de Literatura Galaico ni Catalana y por consiguiente no se establecerá ni aquí ni en Barcelona ni en Madrid.

Na mesma información dise que Eduardo Torres Taboada, senador pola Coruña, presentara unha emenda ó proxecto do Goberno, segundo a cal a cátedra de Literatura galaico-portuguesa debía establecerse non en Madrid, senón en Santiago. Finalmente, o 5 de decembro reséñanse os actos do día anterior, entre os que se incluían unha manifestación:

> A ella asistieron los alumnos de todas las facultades y centros de Santiago, con sus estandartes, así como otras muchas personas. Los manifestantes, recorrieron las calles y dirigieron telegramas á Madrid interesando que dicha cátedra, al crearse, sea asignada á la Universidad de Santiago. Reinó completo orden.

E publícase o telegrama que marca o remate desta serie de protestas:

> el Gobierno no prejuzgaba designación de lugar para la enseñanza Literatura galaico-portuguesa, unicamente queda consignada en el Presupuesto la cantidad para su dotación, pero la naturaleza de la enseñanza, su determinación, y la Universidad en que deban darse, ha quedado fuera de la acción del Parlamento. El Gobierno oirá en primer término al consejo de Instrucción pública, según establece para las cátedras de nueva creación la ley de 1857. La Universidad de Santiago y la opinión en general deben estar seguras de que el Gobierno no procederá en el asunto sin oir á cuantas entidades merezcan respeto y deban ser tenidas en cuenta por imperativas, legales y por propias del Gobierno.

Como vemos, case tódalas intervencións na prensa son favorables á localización da cátedra en Santiago. Tan só atopamos unha en contra, xa non da súa situación, senón da súa mesma creación. En *El Eco de Santiago* (3-decembro-1910) dáse noticia dun artigo publicado por Leopoldo Pedreira en *Tierra gallega* titulado "La Cátedra de Gallego", no que se afirma:

> Sé que, para la mayoría de los lectores coruñeses, resulta repulsivo el epígrafe de este artículo. Coruñés, en nuestras relaciones nacionales y en nuestras relaciones mundiales, significa tanto como burgalés, logroñés ó sevillano; somos españoles, y españoles á secas. Aquí aborrecemos el regionalismo.

Quizais non faga falta dicir que o asinante deste artigo era coñecido polos seus ataques ó rexionalismo (4). O articulista de *El Eco* critica estas afirmacións por considerar que a literatura galaico portuguesa é nai da lírica castelá e, polo tanto, como fonte da literatura española, debe ser coñecida polos burgaleses e sevillanos igual ca polos galegos. Remata dicindo:

> Véase pues como desbarra D. Leopoldo Pedreira al afirmar que 'resulta repulsivo el epígrafe de este artículo' para los españoles. Y véase como sus afirmaciones, pese á la buena intención, constituyen un crimen de lesa patria.

As palabras de Leopoldo Pedreira e a contestación do articulista, unido ó feito de que entre os principais inspiradores e promotores da reivindicación figuren personaxes como Barcia Caballero ou Cabeza de León, entre os máis significados, falan do protagonismo que asumiron os rexionalistas neste asunto. Pero non tódalas voces foron unánimes. En 1911 publícase *Literatura gallega* de E. Carré Aldao na que se nos proporciona unha perspectiva distinta. A súa voz, que

(4) A súa obra máis polémica, *El regionalismo en Galicia* (Madrid, 1894), caracterizábase precisamente por isto.

tamén procede do rexionalismo, non fai fincapé no feito de que a cátedra marche para Madrid, senón na importancia de que esta exista (5). Máis adiante, en 1917, na homenaxe póstuma dedicada á figura de quen ocupou finalmente esta cátedra na Universidade Central, amosa claramente o alto grao de acidez que provocou a controvertida cuestión:

> Esta cátedra espertou cobizas e sementou envexas. N-uns, por se creeren d'ela mais merecentes, e n-outros porque, aniñadas nos seus peitos as mais baixas pasiós, pretestando un mintireiro amor â patria, traballaron de tal xeito que mais somellaban deseios de botar por terra o pensamento que non o de que se lle dera cima (Tettamancy, 1917:44).

1914: A CREACION DA CATEDRA EN MADRID

Debemos esperar a 1912 para encontrar novas noticias sobre a cátedra. Será coa publicación dun tan interesante como esquecido estudio sobre a lingua galega de Manuel García Blanco (6). Este afirma:

> El reciente establecimiento de la cátedra de Lengua galaico-portuguesa en la Universidad Central es un hecho de innegable importancia, con el cual ha quedado oficialmente reconocido que la lengua y literatura regionales constituyen algo digno de atento estudio. [...] Esta cátedra no funciona todavía, a pesar de haber sido establecida por ley del Reino y de haber votado las Cortes, pronto hará dos años, crédito para las atenciones de la nueva enseñanza, lo cual, después de todo, no es cosa que pueda causar asombro en este país clásico de leyes incumplidas y de hacienda mal administrada (García Blanco, 1912:17-18).

Un ano media entre a queixa de García Blanco e o inicio dos trámites na *Gaceta de Madrid* para facer efectiva a cátedra. O día 4 de xullo de 1913 o goberno trunca as aspiracións que dous anos antes motivaran as protestas, determinando que os novos estudios universitarios terían a súa localización definitiva en Madrid e non en Santiago:

> En la plantilla de Catedráticos de Universidades, consignada en el vigente presupuesto de gastos de este Ministerio, está previsto el nombramiento de uno de Literatura galaico portuguesa, para el cual se consigna además un crédito especial por razón de residencia.
>
> Bastaría esto para probar, aunque en la discusión de los presupuestos no hubiera sido, como fué, el asunto plenamente esclarecido, que la Cátedra creada por dicha Ley corresponde á la Universidad de Madrid y al Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras, *ya que se trata de una especialidad que no tiene natural cabida en las enseñanzas de más general y extensa aplicación que constituyen el plan de estudios de la Licenciatura de las distintas Secciones.*
>
> Así pues, para dar cumplimiento á lo dispuesto en la ley de Presupuestos,
>
> S.M. el Rey (q.D.g.) ha tenido á bien disponer que se proceda á la provisión de una Cátedra de Literatura galaico portuguesa, que quedará incorporada, con el carácter de voluntaria, á los estudios correspondientes al Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras, sección de Literatura." (*Gaceta de Madrid*, núm. 185).

En contraste coa chea de comunicados e actos organizados un par de anos antes, a penas encontramos reaccións na prensa a este anuncio. *El Correo de Gali-*

(5) Carré Aldao, 1911:104, n. 1 e Carré Aldao, 1915:323, n. 1.

(6) Alonso Montero no seu *Informe -dramático- sobre la lengua gallega* exhumara xa dúas pasaxes deste libro. Véxase tamén, do mesmo autor, a voz García Blanco na *G.E.G.*

cia faise eco dunha protesta que, cos mesmos argumentos que entón, denuncia a falta de lóxica e xustiza que leva consigo este feito:

> Leemos en la Voz de Galicia lo siguiente: "[...] Se expresa en la citada disposición que la Cátedra que se crea corresponde á la Universidad de Madrid y al Doctorado de Filosofía y Letras. Y esto ya no parece tan lógico y acertado. Una Cátedra de Literatura galaica debiera figurar en la plantilla de las de la Universidad compostelana ¿por que no? [...] Que en Madrid existen, en Bibliotecas y Museos, cuantiosos datos acerca de aquellos estudios, es innegable. Pero que ello autorice para que una Cátedra de la índole de la recién creada se establezca á cien leguas de la región en que aún se habla la lengua que habrá de estudiarse y en la que se hallan los materiales propios para observar la evolución del idioma y su actual estado, es cosa sin razón clara. [...] A tanto equivale crear en Madrid la Cátedra única de Literatura galaica, como instalar la Real Academia en la capital de Cataluña". Conformes con lo que dice el colega coruñés. (7-xullo-13)

Pero os seguintes trámites van caendo inexorablemente: o 12 de agosto dispónse o anuncio da oposición, anúnciase a oposición xunto cos requisitos esixidos (*Gaceta de Madrid,* núm. 224), e o 14 do mesmo mes noméase o tribunal (7):

> "Presidente: Augusto González Besada, consejero de Instrucción Pública.
>
> Vocales: Jacinto Octavio Picón, académico; José Alemany Bolufer, catedrático de la Universidad Central; Federico de Onís y Sánchez, catedrático de la Universidad de Oviedo; Alfredo Vicenti, competente.
>
> Suplentes: Eugenio Sellés, marqués de Gerona, académico. Antonio Rubio Llunch, catedrático de la Universidad de Barcelona. Armando Cotarelo y Valledor, catedrático de la Universidad de Santiago. Andrés Martínez Salazar (Coruña), Competente." (*Gaceta de Madrid,* núm. 226).

O 19 de novembro faise pública a relación de candidatos: Antonio Sánchez y Sánchez, José Ruano y Carbo e Víctor Sáiz Armesto (*Gaceta de Madrid,* núm. 323). Por último, o 8 de marzo de 1914 publícase o nomeamento:

> "S.M. el Rey (q.D.g.) ha tenido á bien nombrar á D. Víctor Said Armesto, Catedrático numerario de Literatura galaico portuguesa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, con el sueldo anual de 5.000 pesetas y demás ventajas de la ley" (*Gaceta de Madrid,* núm. 67).

Said Armesto convértese, así, no primeiro catedrático de lingua e literatura galega na Universidade, pero non chega a desempeñar tal posto, pois morre o 17 de xullo dese mesmo ano.

Agora ben, para analizármo-las causas polas que a Cátedra se instalou definitivamente en Madrid e non en Santiago, pese á manifesta oposición de amplos e significados grupos sociais, debemos voltar á xénese da cuestión. Se ben a tese gobernamental xustifica a localización destes estudios na Universidade Central por carece-la compostelana dunha facultade de Filosofía e Letras, outras voces apuntan a que a súa creación fa encamiñada a favorecer a unha persoa determinada máis ca á iniciación destes estudios no ciclo superior de ensino. Efectiva-

(7) Pedro de LLano López y Juan Naya Pérez afirmaban en 1946 que Martínez Salazar, nomeado por R.O. vocal do tribunal de oposicións á cátedra de literatura portuguesa (sic) na Universidade Central, "Por motivos de delicadeza -entre los aspirantes figuraba su excelente amiga doña Emilia Pardo Bazán-, declina el honor, pretextando una cortedad de oído que en efecto padecía" (Martínez Salazar, 1981:474). En efecto, Martínez Salazar era membro do tribunal, pero á parte de ser suplente, a condesa non figura na relación de aspirantes. Con todo, a condesa ocupou unha cátedra na Universidade Central en 1916, a de Literaturas Neolatinas.

mente, neste sentido manifféstase un articulista que se agocha trala sinatura de "Fausto". Nas súas "Impresiones madrileñas" afirma:

> Conozco al dedillo el proceso íntimo del asunto; y como todo ello, como ya ahí presumíamos, partió del deseo de hacer un lugar en Madrid a un gallego -y ya se ve como en todas partes tropezamos con paisanos- joven aprovechado sin duda, pero no *hecho* todavía, todo lo que no sea eso no será aceptado. No es posible predecir lo que resultará (*El Eco de Santiago*, 18-novembro-1910).

Non é aventurado supoñer que a persoa a quen se refire Fausto é a mesma que finalmente acadou o posto, Víctor Said Armesto. Manuel Molina Mera, nunha breve biografía póstuma publicada no *Eco*, afirma:

> Pero una cátedra en el Instituto de Reus o en cualquier capital de provincia significaba muy poco para quien valía tanto, y un ministro, consciente de sus deberes y conocedor de los altos méritos de nuestro biografiado, creó en la Universidad Central, exclusivamente para que Said Armesto la explicase, la asignatura de "Orígenes y desarrollo de la lengua y literatura galáico-portuguesa". Muerto nuestro joven profesor, fué suprimida aquella asignatura, exclusivamente voluntaria en la Facultad de Letras (13-novembro-1922).

Apoiando esta tese podemos presenta-lo testemuño da súa propia filla:

> [Said Armesto] necesita una cátedra donde enseñar todo ese mundo maravilloso descubierto por el. Hombres de preclara inteligencia -Menéndez y Pelayo y Giner de los Ríos, ayudados por Eduardo Vincenti- se interesan vivamente en este asunto y solicitan del Ministerio la creación de una cátedra para Said-Armesto en la Universidad Central (Said Santoro, 1971:43).

Efectivamente, a determinante intervención de Menéndez Pelayo tampouco se lle escapa a Fausto:

> Buscando apoyo para el acuerdo del Congreso se trató de inquirir la opinión del ilustre Menéndez y Pelayo [...] pero encerrándose en prudente reserva remitió á los curiosos á lo que tiene dicho en sus libros (*El Eco de Santiago*, 29-novembro).

O silencio de Menéndez Pelayo só se explica pola imposibilidade de defende-la cátedra en Madrid pois anteriormente defendera a postura contraria, ata o punto de que o propio Claustro universitario se baseaba na súa autoridade para argumenta-la súa demanda. O 15 de novembro de 1910 publicárase a xa citada noticia da protesta que o Claustro enviara ó Senado; nela citábase a Menéndez Pelayo defendendo a creación de cátedras doutras literaturas que non sexan a española: hispano-latina, hispano-semítica, catalana e galaico-portuguesa; en canto á localización desta última, di que debería estar en Santiago, porque

> no parece justo que Madrid disfrute de todo género de ventajas y preeminencias, antes conviene vigorizar el espíritu provincial en donde quiera *(La Ciencia española*, I, Madrid, 1887, p. 203).

Por outra banda, tanto Vincenti como Giner de los Ríos foron parlamentarios de grande sona e especialmente influentes en temas de instrucción pública. A concepción de ambos, partidarios da reforma educativa, non é proclive, sen embargo, á causa das linguas rexionais, pois a súa concepción da política educativa é basicamente centralizadora (cf. Costa Rico, 1989:42, 69). Non pode estrañar, pois, que o destino final da cátedra fose Madrid no canto de Santiago.

Sen embargo, a través da nosa pescuda en ningún momento puidemos constatar que por parte dos opoñentes á localización da cátedra en Madrid se

cuestionase a figura do filólogo pontevedrés. Os rexionalistas non podían ver nel un inimigo, dado que el mesmo, nos anos anteriores á oposición, estaba moi próximo ó galeguismo político (8). Tampouco non o consideraron así os nacionalistas das Irmandades da Fala, institución que lle organizou unha homenaxe en Galicia nos anos seguintes á súa morte: no *Eco* (13-agosto-1917) atopamos noticia dunha velada necrolóxica organizada polas Irmandades da Fala no local da Academia na súa memoria, acto no que participaron Villar Ponte, o bispo de Tui, Lago González, Carré, Tettamancy e outros (9). En *A nosa terra* anúnciase unha homenaxe en proxecto en Pontevedra a Said Armesto, quen "conquireu a cadeira da cátedra de Língoa e Literatura galaico-portuguesa da Universidade Central, por propio merecemento" (*ANT* 17, 30-abril-1917) (10). Tettamancy redactou un opúsculo sobre o profesor pontevedrés cun prólogo de Murguía e un colofón de Carré Aldao, daquela secretario da Academia (Tettamancy, 1918). O mesmo Castelao lle dedica unha caricatura a raíz do seu pasamento na sección "Gallegos ilustres" do Seminario "La Voz de Galicia" de Bos Aires (agosto-1914). Finalmente, tamén podemos consigna-lo feito de que foron os galeguistas os que se queixaron da pasividade dos parlamentarios galegos en Madrid por deixar que a viúva de Said Armesto vivise practicamente na indixencia, reivindicando unha vez máis a figura do filólogo como unha gloria de Galicia (*ANT* 142, 15-xuño-1921).

A cátedra madrileña pasou por un longo período de vacancia ata que Cotarelo a ocupou finalmente. A pesar de que se vén repetindo que tomou posesión dela en 1939 (Carballo Calero 1981:625; Fontoira / García s.d.; Tarrío 1984:6), hai quen retrotrae este dato a 1929 (Filgueira 1984a:13). O certo é que no ano 1933 lle foi concedida a excedencia voluntaria como catedrático numerario da facultade de Filosofía e Letras de Santiago (*Gaceta de Madrid* 20, 20-I-1933); o ano seguinte aparece unha orde do Ministerio de Instrucción Pública na que a Cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa, adscrita como materia voluntaria ó doutoramento da Sección de Letras da Facultade de Filosofía e Letras de Universidade Central, que se atopaba vacante, volve ser dotada no presuposto, polo que se resolve a celebración dun concurso entre catedráticos numerarios para a súa provisión (*Gaceta de Madrid* 201, 20-VII-1934). Finalmente, o nomeamento recae en Cotarelo (*Gaceta de Madrid* 241, 29-VIII-1934). Xa como titular da cátedra madrileña publica o seu *Cancionero de Payo Gomez Chariño* (1934), e dirixe a tese de doutoramento de Filgueira Valverde, xulgada o 15-XI-1935 (Filgueira, 1982:14). A confusión xerada en torno a este punto explícase pola escuridade que envurulla certos aspectos da súa biografía; de feito, fálase do seu absentismo na cátedra compostelana a partir de 1920 e sobre todo de 1924 (Tarrío 1984:6). Queda tamén sen aclarar cal é a súa verdadeira posición na paisaxe política da época. A súa figura provoca nos galeguistas reaccións encontradas, desde a gabanza ó ataque, que ben pagaría a pena pescudar. Sirva como mostra disto un significativo artigo

(8) Cf. García Velasco, s.d., Martínez Risco y Macías, 1972 e Carballo Calero, 1972.

(9) Tamén se reseña en *ANT* (28-29, 30-agosto-1917). Tivo lugar o 3-agosto-1917 (Carballo Calero, 1972; Martínez Risco y Macías, 1972).

(10) Tamén temos noticia dunha velada homenaxe celebrada en Madrid polo Ateneo desta cidade o 12 de febreiro de 1915, organizado por Jacinto Benavente e no que participaron Unamuno, Galdós e J. Alvarez Quintero (cf. Said Santoro, 1971:54 ss).

de Villar Ponte no que afirma que "Nuestro ilustre amigo D. Armando Cotarelo no ha sido nunca capaz de entender a Risco ni entendernos a nosotros cuando hablamos de nacionalismo" (12-III-1924. *Galicia. Diario de Vigo*).

1914-1922. OITO ANOS DE ESPERA

Coa exposición de motivos que o goberno central dera para a adxudicación da cátedra á Universidade Central de Madrid e non á de Santiago, a creación das Facultades de Filosofía e Letras e de Ciencias, unha aspiración que xa databa de 1879, reaparece agora vencellada á reivindicación da cátedra. En realidade, a cuestión xa se recrudecera no curso 1912-13 (cf. Varela, 1989:34 ss). Por eso tampouco non nos pode estrañar que a cuestión da cátedra quedase mesmo nun segundo plano, como se desprende da exposición dirixida polo Concello de Santiago, sendo alcalde Cabeza de León, ó Ministro de Instrucción pública, "en súplica de que se conceda á esta Universidad una Sección de la Facultad de Ciencias y otra de la de Filosofía y Letras":

> ¿No es también una prueba irrecusable en favor de los deseos del Ayuntamiento de Santiago, la creación con carácter oficial de la cátedra de Lengua y Literatura gallega, cuya enseñanza habrá de darse en la Universidad de Madrid o en la de Santiago, según juzgue más conveniente el Consejo de Instrucción pública? (*El Eco de Santiago / El Correo de Galicia*, 15-febreiro-1913).

Aínda que entre novembro 1915 e novembro de 1916 non atopamos ningunha alusión directa á catedra, son abundantes as reclamacións para a creación destas facultades. Será na revista *Estudios gallegos* que dirixía Aurelio Ribalta onde reaparece a cuestión. Antón Costa Rico avalía do seguinte xeito as angueiras de Ribalta neste eido: "a súa proposta de galeguización lingüística convértese na formulación máis radical que en moitos anos se fixo en Galicia. Cómpre agardar a tempos da II República para dar con formulacións semellantes. Aurelio Ribalta é, por outra parte, o gran e inicial animador da galeguización lingüística da escola a partir de 1915" (Costa Rico, 1989:340). Baixo o título "Cátedras de gallego", dá noticia da Cátedra creada en Madrid que ocupara Said Armesto e que nese momento é só nominal:

> O gallego débese deprendere en Galizia en todas partes. Nas escolas das aldeas débese deprender o gallego. E na nosa Nubersidá débese poñere esa cátedra de Lêngôa e Literatura gallega fundada na Nubersidá de Madrí polo malogrado Said Armesto, cátedra qe ûxe e meramente nominal, e qe, sin estudiante ningún, está confiada por "acumulazión" a un señor profesor qe non sabe gallego (*Estudios gallegos* 21, novembro-1916, p. 258).

O mes seguinte insiste na mesma cuestión:

> E perziso qe a nosa Nubersidá, por estensión nubersitaria, poña cátedra de Lêngûa gallega e mais de Literatura de Galizia, ou qe oficialmente pida e logre o traslado pra Santiago da cátedra de "Lengua y literatura gallega" pouco fai suprimida na Nubersidá de Madrí. Si non estibéramos asoballados por caziqes, xa esto estaría feito. Si os nosos diputados a Cortes foran, os diputados catalás, sêrbidores do seu país e non dos mandós, xa estaría remediada esta tremenda falta de cultura. Si as nosas diputazións, antros da pûlítica local qe nin xiqera se comunican unha coa outra, estiberan xuntas coma e debido, pra loitaren polo interés de Galizia, a cátedra de Lengua e Literatura gallega sería un feito, tal e como en Barzelona funziona unha cá-

tedra de Lengua e literatura catalana, desempeñada polo sêñor Rubió y Lluch, fillo do famoso Rubió y Ors, e paga pola Mancomunidá de Cataluña (*Estudios gallegos* 22, decembro-1916, p. 283).

Coa creación das Irmandades da Fala en 1916 a reivindicación da cátedra para a Universidade galega enmárcase dentro dun proxecto moito máis amplo de galeguización. En 1917 Xohán Vicente Viqueira solicita a creación dunha escola galega "converténdose no primeiro gran formulador dun proxecto para unha escola máis axeitada para as necesidades de Galicia. Os seus escritos de 1917 e 1918 a prol da galeguización lingüística e cultural e da adecuación dos currículos ás necesidades productivas galegas serían moi tidos en conta en diante" (Costa Rico, 1989:341). Así vemos que, tras pedir creación de cátedras nas Escolas Normais, que daquela non tiñan rango universitario, considera que

> condición indispensabel para o denantes exposto [o ensino do galego nas escolas] é que o mestre en Galicia seipa galego, e isto non abranguerase verdadeiramente sinón exixíndolle nas oposicións unha materia de custionario e creando Cadeiras de Língoa e Literatura galega nas Escolas Normaes (Viqueira, 1917).

Non tarda moito en pedi-lo mesmo para a Universidade:

> N'esta facultade de Filosofía craro é que temos de crear a cadeira de língua e literatura galaico-portuguesa [...] Creio conveñente que para obter o grado de Doctor, si esta materia se exige, que as teses se escriban en língua galega (Viqueira, 1918:51, 55).

En 1919 atopamos varias noticias vinculadas ó movemento nacionalista nas que volve a estar presente a petición da cátedra. O 26 de xaneiro celébrase unha Xuntanza Escolar Nazonalista, en Santiago, con asistencia de Villar Ponte, Paz Andrade, Pita Romero e outros, presidida por un concelleiro, Francisco Vázquez Enríquez. Este acto de afirmación galeguista rematou con dúas conclusións, das que a primeira era: "Pedirlle ó Goberno o creamento d'unha cátedra de Literatura e Língua Gallega". E a segunda, a autonomía integral para Galicia. Envióuselle un telegrama ó ministro de Instrucción (11).

No "Manifesto" de II Asemblea Nacionalista que se celebrou en Santiago no mes de novembro de 1919, na que tiveron representación tódalas Irmandades, moitas sociedades agrarias, e na que xa aparecen os personaxes máis sobranceiros do nacionalismo galego (Risco, Castelao, Cabanillas, Losada Diéguez, Villar Ponte, etc.), apróbase, co nº 28, a seguinte conclusión:

> Imprantación na Universidade de Santiago das cátedras de Direito, Estoria e Língoa e Literatura Galegos, cousa doada logo da aprobación do Estatuto autónomo d'aquela (ANT 104, 15-novembro-1919).

Por outra banda, no mesmo ano, Casás Fernández, que máis tarde sería presidente da Real Academia Gallega (1936-1960), fundou e presidiu un "Instituto de Estudios Gallegos" que organizou na Coruña o "Primer Congreso de Estudios Gallegos" (24-31 agosto). Nesta asemblea, onde tiveron representación o monarca Afonso XIII e o goberno, por medio do rector da Universidade Central, trazouse un plan a prol do desenvolvemento cultural e do progreso de Galicia. Na Sección

(11) Deste acto faise unha recensión en *ANT* 79, 5-febreiro-1919, pp. 5-6. Tamén témo-lo testemuño dun asistente, José Romero Lema, que nunha carta a Manoel Antonio lle comenta as súas impresións do acto (Manoel Antonio, 1979:43).

de Filoloxía e Literatura acordaron organizar un labor sistemático de recollida de datos para efectuar un estudio tan completo como fose posible da lingua, e xestionar unha Cátedra de Lingua e Literatura Galaico-Portuguesa (Casás Fernández, 1943:9).

A primeiros dos anos vinte os nacionalistas non deixaron a reivindicación das cátedras, como mostra a xuntanza que organizou a Xuventude Nazonalista - creada ese mesmo ano e presidida por Paz Andrade (*ANT* 110, 10-xaneiro-1920)- e que xa se anunciaba uns días antes baixo o título "La cátedra de lengua galaico-portuguesa":

> Organizada por la Xuventude Nazonalista se celebrará en la tarde del próximo sábado una importante Asamblea para pedir al gobierno el traslado a nuestra Universidad de la Cátedra de Lengua y Literatura galaico portuguesa que como se sabe figura actualmente como asignatura voluntaria en el Doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras y en donde no se estudia por falta de alumnos. En el acto del sábado tomarán parte algunos catedráticos de nuestra Universidad y también algunos Institutos de la región. La sociedad organizadora ha dirigido circulares a los principales centros de cultura, corporaciones y periódicos gallegos para que se adhieran al movimiento y soliciten del ministro la petición de dicha cátedra (*El Eco de Santiago*, 9-marzo-1920).

O 13 de marzo dáse conta da reunión antes anunciada. O artigo titúlase "El meeting escolar".

> Con un lleno completo formado de catedráticos, auxiliares, doctores y estudiantes, amén de otras muchas distinguidas personas, celebróse esta magna asamblea cuyo objeto exclusivo era reclamar del Gobierno el traslado a la Universidad de Santiago de la Cátedra de literatura galaico portuguesa establecida en Madrid hace diez años (*El Eco de Santiago*, 13-marzo-1920).

A asemblea estaba presidida polo rector Lino Torre, o vice-rector Barcia Caballero, o catedrático de dereito Felipe Gil, os catedráticos de Instituto Xohán V. Viqueira e A. Losada Diéguez e mais por Paz Andrade en calidade de presidente da Xuventude Nazonalista. Estes tres últimos fixeron as súas intervencións en galego. No discurso de Losada este chama a atención sobre a necesidade de crea-la facultade de Filosofía. En palabras do articulista:

> Estima necesario que para que haya gallegos que estudien su lengua, se cree antes la Facultad de Filosofía y Letras. Afirma que la culpa de que no se estudie el gallego la tenemos nosotros mismos (*El Compostelano*, 13-marzo-1920).

Ó remata-lo acto os asistentes dirixíronse ó concello para entregarlle ó alcalde unha mensaxe para o ministro de Instrucción pública. O texto do telegrama que o alcalde dirixiu ó ministro era o seguinte:

> "Presidida por Rector Universidad con asistencia catedráticos y representaciones Centros enseñanza Región y numerosísimos escolares celebróse hoy asamblea haciendo uso palabra varios oradores y votándose por unanimidad con gran entusiasmo la conclusión de solicitar establecimiento Cátedra Lengua y Literatura galaico portuguesa en Universidad compostelana. Al terminar el acto visitáronme Casa consistorial entregándome mensaje que envío por correo. Identificado con esta loable y legítima aspiración ruego Vuecencia la acoja y resuelva favorablemente". Máximo de la Riva. (*El Eco de Santiago*, 13-marzo-1920).

Este acontecemento encontrou eco tamén nas páxinas de *El Compostelano* (13 e 15 de marzo), de *A Nosa Terra* (114, 20-marzo-1920) e da revista *Ultreya* (17, 14-marzo-1920). Respecto a esta importante reunión, cabe sinalar que a Universidade iniciara un proceso autonómico que alentaba a esperanza da creación das

Facultades de Filosofía e Letras e de Ciencias. Por iso non é de estrañar que tanto Losada Diéguez como Viqueira na devandita reunión fagan referencia á creación da Facultade de Filosofía e Letras como ámbito natural ó que a cátedra se debía incorporar. O recensionista de *Ultreya* di que Viqueira

> Espera que con la autonomía se creará en Santiago la Facultad de Filosofía y Letras y que entonces habrá ambiente para la cátedra de Lengua Gallega.

O 8 de abril na sesión do Concello lese un telegrama enviado polo diputado á Cortes por este distrito, Cotarelo Valledor, comunicando que no Congreso se acordara crear nesta Universidade as Facultades de Letras e Ciencias e que se esperaba que no Senado se fixese o mesmo (*El Compostelano* e *El Eco de Santiago*). Dous días máis tarde, os nacionalistas celebran a nova, que interpretan como a consecución automática da vella aspiración: o ensino da lingua galega na Universidade. Lémolo en *A Nosa Terra*, nun artigo titulado "Outro trunfo do Nazonalismo Galego":

> Os nazonalistas galegos conquerimos un novo loureiro. O que non lograron endexamais nin catedráticos, nin políticos da nosa Terra, lográmol-o nós, en vintecatro horas.
> Referímonos â Cadeira de Língoa e Literatura galego-portuguesa, qu'era de fonda xusticia eisistise na Universidá de Compostela e que levara a Madrí pra que aló fracasase o noxento e asoballadore centralismo, namentras se lle tiña dado â Universidá barcelonesa a Cadeira somellante de língoa e Literatura catalano-provenzale.
> En primeiro termo, este éisito que oxe rexistramos débeselles ôs exemprares e meritorios rapaces da patriótica e santa "Mocedá Escolar Nazonalista de Santiago. Pro élo foi froito indiscutibre da II Asambleia nazonalista, obra das groriosas e históricas "Irmandades da Fala".
> Tódol-os xornaes o reconoceron así, agás a laberca e perniciosa "Voz de Galicia" da Cruña, defensora dend'antigo de cantos cacicatos noxentos e ruiños eisisten na Galicia. "A Voz de Galicia", tan adulona e servil coma de cote, quer adicarlles os loureiros da vitoria ô Lino Torre, i-o garcipretista Cotarelo.
> E isto faceríanos escachar de risa se non resultara aldraxante pr'a verdade honrada e prâ xusticia reuta (*ANT* 117, 10-abril-1920).

En *Ultreya* dáse noticia dunha comida de escolares compostelanos para "festejar cual se merece la concesión de las facultades de Filosofía y Letras y Ciencias a la Universidad Literaria de Santiago, y la de la Cátedra de Lengua Galaico-Portuguesa" (19, 1-maio-1920).

A nova, ó parecer desmentida pouco despois, foi corroborada uns días máis tarde cun telegrama que José Casares, senador, enviou ó rector, no que escuetamente lle dicía: "Senado aprobó lo referente Facultades"; un pouco máis explícito foi o Subsecretario de Abastecementos:

> A pesar oposición Presidente Comisión Presupuestos, gracias defensa hecha por mi buen amigo Gascón y Marín, Senado ha acèptado íntegramente mi enmienda sobre Facultades de Letras y Ciencias de conformidad con Congreso. Noticia contraria procede de que alteró su colocación en el detalle del Presupuesto incorporándolo al Escalafón general Catedráticos (*El compostelano*, 22-abril-1920).

Non obstante este anuncio, a creación real destas Facultades non tería lugar ata 1922.

Aínda que ó longo do ano 21 non atopamos referencia ningunha á celebración de actos ou mobilizacións a prol da creación da cátedra, desde sectores nacionalistas segue a reclamarse esta dentro do contexto máis amplo da galeguización da Universidade. No artigo "Nazonalización da cultura. Galizia e-a Universi-

dade de Compostela", asinado por Paz Andrade, co gallo da creación dunha "Asociación de amigos de la Universidad Gallega", este sostén que

> na Galizia a Universidade non pode ter "amigos" nin pode erguerse licitamente diante ninguen c-o cetro espiritual do pobo galego [...] Namentras da Universidade sallan licenciados sen ter saudado a lingua e literatura galega-portuguesa, nin o noso direito foral, nin a Estoria do Reino de Galizia (*ANT* 133, 1-febreiro-1921).

Outros dous artigos publicados o mesmo ano, sen faceren referencia concreta á cuestión que nos ocupa, si que participan sen embargo na creación do ambiente necesario para revitalizala. Son noticias sobre a presencia do galego noutros centros universitarios: un fálanos do ciclo de conferencias pronunciadas por José M. Osma na Universidade de Kansas (*ANT* 135, 28-febreiro-1921), e outra dos estatutos autónomos da Universidade Catalana, no que se establece que as teses de doutoramento se poderán facer en castelán, catalán e galaico-portugués. Ante a noticia de que o Claustro da Universidade de Valencia acordou crear unha cátedra da lingua daquel país, *A Nosa Terra* publica un artigo co transparente título "Outro exemplo para a Universidade de Compostela" (*ANT* 152, 30-novembro-1921).

No curso 22-23 a Asociación de Estudiantes Católicos intenta "resucitar y dar vida al pleito de la cátedra de Literatura gallega" (*Galicia. Diario de Vigo*, 4-novembro-1922), visitando ó rector, alcalde e demais autoridades, ós presidentes de sociedades e persoas de significación académica e social, e buscando o apoio das Deputacións e concellos galegos. Dúas foron as reaccións que localizamos a raíz desta iniciativa. Nunha delas, A. Villar Ponte aplaude:

> Creemos de gran interés y digna de ser apoyada por todos, esta patriótica iniciativa de los escolares compostelanos. Como ellos no cejen en su empeño, triunfarán al fin. Porque les acompaña la lógica y la razón les asiste (*Galicia. Diario de Vigo*, 9-novembro-1922).

Esta actitude optimista contrasta co escepticismo e un certo cansazo que denota o breve comentario que lle dedica Leandro Carré:

> Eu teño pouca fe nas peticiós feitas ao Goberno d'ese xeito, e menos ainda en certa crás de peticiós que fan os Concellos e Diputaciós de Galicia. Xa é sabido que as nosas Diputaciós teñen pouco de *galegas*, e no tocante aos Concellos, non falemos. [...] Por eso, eu coido que a Cátedra de galego non existe xa porque non se quere que esista; porque non hai o menor interés na sua creación (*ANT* 173, 15-novembro-1922).

As palabras de Carré amosan como en certos sectores non se considera viable a consecución da cátedra polos medios que se viñan utilizando alomenos desde 1910. Por iso chama á iniciativa individual para conseguir na práctica o que por medio dos poderes públicos non se dá alcanzado:

> Temos entendido que o Sr. Cotarelo incorporóu xa algunhas leiciós e non sería difícil outer d'él por un simple rogo que as faga máis estensas. Agardámolo así polo seu amor á Galicia e ás suas letras.

Remata Carré lamentándose de que a nosa lingua e literatura espertase máis interese nas Universidades estranxeiras (Yale, Lubeck, Coimbra, etc.) ca na propia.

O curso conclúe cunha petición da Facultade de Filosofía e Letras ó Goberno por iniciativa de Cotarelo para que se estableza a cátedra (*ANT* 189, 25-xullo-1923). Como tódolos esforzos anteriores, este tamén resultou van.

1923-1929: O SEMINARIO DE ESTUDOS GALEGOS

En 1923, o cambio de réxime provoca tamén unha mudanza na estratexia de elevación da lingua e literatura galega ó ciclo superior do ensino. Ata finais da década non encontraremos novas solicitudes de creación da cátedra. Sen embargo, óptase agora pola vía dos feitos e así, o 12 de outono de 1923, na Casa do Castro de Ortoño, nace o Seminario de Estudos Galegos, "pol-o esforzo de un fato de escolares, de universitarios, xuntos pol-o degaro de coñecer á sua Terra e de xunguir os seus traballos nunha laboura colectiva, homilde e xenerosa, pra o soerguemento da cultura galega" (Seminario de Estudos Galegos, 1934:7).

Cremos que só desde a perspectiva da atmosfera coercitiva creada pola dictadura e, en dirección contraria, da creación do Seminario, que viña supli-las deficiencias da Universidade (cf. Castelao, 1974:107), é posible entender que teñamos que esperar a 1929 para oír outro chamado á creación das cátedras. En efecto, o Seminario non só é unha institución de carácter universitario, senón que nela se congregan, por unha parte, estudiantes que traballan a prol da galeguización da Universidade (Bouza Brey, Filgueira Valverde, Tobío Fernández, Martínez López, etc.), e por outra, figuras de recoñecido prestixio dentro da institución universitaria. Por exemplo, Cotarelo, daquela Vicerrector da Facultade de Letras, foi o seu primeiro presidente, e Cabeza de León, catedrático e decano da Facultade de Dereito, o segundo; ámbolos dous foran protagonistas desde 1910 das primeiras peticións da cátedra.

Debemos salientar que Cotarelo, durante estes anos, ata a súa marcha definitiva a Madrid, dispensou algunhas leccións de lingua e literatura galegas. Durante o curso 23-24 pronunciou unha serie de conferencias sobre a historia da literatura galega; no diario *Galicia. Diario de Vigo* non só se dá a noticia deste curso senón que se inclúen resumes dalgunhas das leccións (12). Dentro do labor desenvolvido no Seminario, este catedrático pronunciou tamén un curso sobre "As orixens do galego", no ano 27, e o profesor Luis Tobío Fernández outro sobre "Fonética Galega"; en palabras de Carballo, foi un "curso-pasantia de Fonética Histórica Galega para facilitar o estudo da mesma aos discípulos de don Armando Cotarelo. Isto foi unha das primeiras actividades que eu recordo que se desenrolasen no Seminário de Estudos Galegos a pouco de eu chegar" (Fernán-Vello / Pillado Mayor, 1986:52).

En 1929 volvemos atopa-la cuestión da creación da cátedra de lingua e literatura galaico-portuguesa nun artigo asinado por C. M.; despois de recordar que cando se creara na Facultade de Letras de Madrid levantara a protesta de toda

(12) Véxanse os días 14, 15, 19, 22 de febreiro e 23, 26 e 28 de marzo. Cf. Filgueira (1951).

Galicia, e como despois a morte impediu que Said Armesto desenvolvese alá o seu labor, afirma:

> É iste o tempo de fundala en Compostela. [...] No fogar compostelán, baixo o voar ledo das bateladas ecuménicas viviría como en ningures a cátedra de literatura galaico-portuguesa. Dado o valor do seu coñecemento, está tamén indicado no cadro d'outos estudos de Madrid. Mais en Santiago non sería un luxo erudito -un luxo necesario- sinón unha precisión vital pr'a cultura galega. (ANT 261, 1-xuño-1929).

OS ANOS 30: A ACTIVIDADE UNIVERSITARIA

Otero Pedrayo, nun significativo artigo titulado "Un deber do profesorado galego", chama á galeguización efectiva da Universidade nos seguintes termos:

> No mesmo caso [de ter lugar no seu seo para a cultura galega] está a nosa Universidade. Namentras non viva oficialmente unha verdadeira facultade galega, hai espazo nas cátedras, hai o dereito dos cursos libres e das enseñanzas comprementarias (Otero Pedrayo, 1930).

E precisamente, coa chegada ó Rectorado de Rodríguez Cadarso, malia a ausencia da tan desexada cátedra, as palabras do señor de Trasalba cobran unha viva actualidade. Recordémo-las palabras de Cadarso no seu discurso parlamentario do 3 de marzo de 1932:

> Y supliendo la Universidad con el entusiasmo las deficiencias económicas, ha dotado enseñanzas regionales; y a las de Lengua, Literatura y Arqueología, etc., sumará [...] laboratorios para estudios e investigaciones [...] ya iniciada esta labor, en arte, por profesores universitarios que trabajan también en la institución fraterna de la Universidad, el Seminario de Estudios Gallegos (Cores, 1989:214).

Entre 1930 e 1934 organizáronse 4 cursos libres, de 15 días cada un, de historia, literatura, idioma e xeografía de Galicia, dos que só se celebraron dous, que, segundo Risco, tiveron un éxito extraordinario (Castro, 1985:452). Na revista *Nós* encontramos diversas noticias sobre cursos e conferencias que tiveron lugar na Universidade; entre os conferenciantes aparecen os nomes de Filgueira Valverde (13), Risco e Otero Pedrayo (14), e unha lección pronunciada por Carballo (15). Moi significativo é o cursiño de lingua galega de quince leccións que durante o ano 1933 deu Filgueira Valverde (16). No curso 33-34 o profesor Abelardo Moralejo dispensou 20 leccións sobre "Gramática histórica de la lengua gallega" (Pérez Bustamante / González García-Paz, 1934:107).

(13) Organizada pola Asociación de Estudantes de Filosofía e Letras, titulábase "Tópicos da sátira antigalega no século XVII" (*Nós* 100, 15-abril-32, p. 71).

(14) "Convidados pola Seición de Estudos Galegos que funciona na Facultade de Filosofía e Letras"; a de Risco titulábase "Introducción ô estudo do folk-lore galego", e a de Otero "As vilas galegas" (*Nós* 102, 15-xuño-32, p. 110).

(15) *Nós* 87, 15-marzo-31. Levaba por título "Ollada encol da poesía lírica galega contemporánea". Reeditado en Carballo Calero (1987).

(16) Foi organizado polo "Instituto de Estudios Regionales" da Universidade; as leccións trataban da lírica e a prosa medievais, a decadencia e o rexurdimento. Segundo a noticia, asistiu "grande cantidade de público de todal-as crases sociás" (*Nós* 110, 15-febreiro-33, p. 37).

No ano 32, Alvaro das Casas realizou unha enquisa (*Nós*, 15-I-32) a persoas relacionadas co mundo académico (17). A unha das preguntas incluídas, "O que supón a galeguizazón da Universidade", dúas persoas fan mención do problema da cátedra: Cadarso e García Sabell. O Rector contesta: "Eu entendo por galeguizazón estabrecer cadeiras de histórea, histórea da literatura, economía, xeografía, etc., de Galiza. O conocemento da nosa realidade". E García Sabell, expresidente da FUE, di: "Dende logo, hai que poñer axiña cadeira de histórea de Galiza, xeografía de Galiza, idioma galego, literatura galega, etc., etc.". Outros fan alusións ó idioma e á cultura propia de Galicia aínda que sen mencionaren explicitamente as cátedras.

No curso seguinte, 1932-33, subscribiuse un "Manifesto dos universitarios galegos" (suscrito, entre outros moitos, por Carballo Calero, Fernández del Riego, Xaquín Lourenzo e Alvaro Cunqueiro), no que os escolares daban entre os "puntos concretos das nosas aspiracións", o establecemento de cátedras permanentes de cultura galega: xeografía, historia, etnografía, filoloxía e literatura (18).

O discurso inaugural do seguinte curso académico, o 1933-34, correu a cargo do alumno da Facultade de Dereito Francisco Fernández del Riego. Baixo o título "La Universidad gallega en el momento actual" recolle as aspiracións dos nacionalistas universitarios no proceso de galeguización que se reclama e que en certa medida se está a vivir. O discurso, redactado en castelán por causa da ausencia dunhas "normas que, si rigiesen en el presente me facultarían para expresarme en este discurso en el propio idioma, sin verme precisado, por razones de protocolo oficial, a emplear el castellano" (19), fai especial fincapé na necesidade da incorporación do idioma a tódolos ámbitos universitarios. Por boca de Fernández del Riego, os estudiantes solicitan: "la creación inmediata de cátedras permanentes de estudios gallegos: Geografía, Historia, Etnografía, Filología y Literatura" (Fernández del Riego, 1933:11). Para os universitarios o idioma é o cerne da cultura galega e o seu problema máis importante. O conferenciante recorda unhas palabras de Risco (20) nas que se facía mención da cátedra:

> Aquí no se enseña el gallego ni aún como se enseñaría una lengua extranjera. Es más, en la Universidad de Madrid hay unha Cátedra de Lengua y Literatura Galaico-portuguesa y en la nuestra, llamada gallega, no hay ninguna. Aquí se puede ser todo sin saber nada acerca de Galicia. EL ESTADO CONCEDE GRATUITAMENTE EL DERECHO A IGNORARLA. He aquí el modo absurdo que se tiene de culturizar nuestro país: forzándole a ignorarse a sí mismo (Fernández del Riego, 1933:11-12).

(17) Rector, vicerrector, secretario, decano de letras, lentes de letras e ciencias, 2 profesores de liceo, 2 profesores de instituto, 2 auxiliares de universidade, 1 axudante da universidade e 1 estudiante.

(18) *Nós* 111, 15-marzo-33, p. 55. Reprodúcese completo en Carballo (1987:105-112). O propio Carballo declara que foi el o redactor deste manifesto: "...el manifiesto en favor de la galleguización de la Universidad que redacté y publiqué en 1933, y que firmaron conmigo representantes de todas las Facultades. Lo tomo de El Pueblo Gallego, diario de Vigo, número correspondiente al miércoles 13 de marzo del año indicado" (Carballo, 1987:9).

(19) Cumpriu agardar case cincuenta anos para que a lección inaugural da Universidade Compostelana fose pronunciada en galego: foi no curso 77-78, e correu a cargo do catedrático de Filoloxía Románica Constantino García González, co título "Galego onte, galego hoxe".

(20) Risco, Vicente: "Sobr'a Universidade compostelán". *Céltiga*, 25-IV-1931.

Del Riego preséntasenos como un dos máis activos denunciantes da situación. Son numerosos os artigos seus nesta época publicados en *A Nosa Terra* reclamando a galeguización da Universidade. Así, en 1935, preguntándose polo mellor programa que debe realiza-la Federación de Estudiantes Galegos di: "compre non desistir, nin interrumpir un soio intre os propósitos de lograr n-eles [os nosos centros de ensino] cátedras de estudos galegos e conquerir a cooficialidade dos dous idiomas" (*ANT* 352, 9-II-1935). Esta mesma organización xa insistira na mesma reclamación uns meses antes (*ANT* 351, 6-X-1934).

Observamos pois, que nestes anos, ó tempo que as reivindicacións galeguizadoras cobraban forza, sobre todo por parte das organizacións estudiantís, a Universidade daba os primeiros pasos nesta dirección (21). Neste ambiente, é lóxico pois que a cuestión da cátedra volvese a cobrar por terceira vez en vinte anos nova forza. Sen dúbida o acceso ó Rectorado do profesor Cadarso propiciou esta atmosfera favorable ás teses que viñan defendendo os sectores galeguistas. Infelizmente, esta incipiente comuñón da Universidade co país viuse truncada coa morte do Rector Cadarso. *A Nosa Terra* glosaba así a súa figura:

> home que soupo ser guieiro no intre de se iniciar o camiño de ascensión da nosa máis outa Escola de Cultura no pluriforme producirse de galeguidade. [...] O que hai alí [na Universidade] feito a prol da cultura autóctona, anque en mui pequena medida, débeselle a íl. [...] o esprito de Cadarso arrodeado da súa laboura galega e universitaria, coma un mollón dende o que ía adecorrer a eispresión trascendente da nosa cultura dentro da Universidade (*ANT* 319, 28-nadal-1933).

Sucedeuno no posto o Rector Montequi, quen, coincidindo co bienio cedista, supuxo un claro retroceso no camiño iniciado. Se Cadarso falaba da Universidade galega, Montequi fala da Universidade Española de Galicia (Castro, 1985:452; Varela 1989:111-113).

OS ANOS 30: A ACTIVIDADE POLITICA

Este bulir galeguista que se vivía na Universidade ten o seu correlato na organización política do galeguismo; as súas máis destacadas figuras non deixan de reclama-la creación da cátedra. Villar Ponte, que xa intervira en diversas ocasións na cuestión, incide de novo cun artigo titulado "O que temos que pedir no día de Galicia e no día da Universidade", que remata cunhas conclusións que hai que elevar ó Goberno central:

> 2. "Establecimento d'unha cátedra de lingua, literatura e historia galegas, outra de temas económicos e outra de temas portugueses, base d'un intercambio co'a república veciña, na Universidade de Santiago. 3. Establecimento de cátedras de lingua, literatura, historia e xeografía galegas nas Escolas Normais da nosa terra (*ANT* 275, 1-setembro-1930).

Nos pasos previos á elaboración do Estatuto de Galicia, atopamos dúas referencias directas nas que a reivindicación da cátedra busca unha plasmación lexislativa. Nas *Bases para un proyecto de estatuto gallego* do Secretariado de Gali-

(21) Para unha información rica e detallada do proceso de galeguización da Universidade de Santiago, véxase o capítulo do mesmo nome en Varela (1989:98-110).

cia en Madrid (30-maio-1931), dise: "...nuestra Universidad debe crear Cátedras de Lengua y Literatura gallegas, y nuestras Normales deben tener enseñanza del gallego usual...". (García Cotarelo, 1986:238.) Nas *Bases para un anteproxecto de Estatuto político de Galicia* do Instituto de Estudios Gallegos (4-xuño-1931), dise, no punto 15: "En la Universidad gallega, además de las enseñanzas de sus Facultades, se organizarán otras especiales de cultura regional, y singularmente las de historia hispanoamericana y de idioma y literatura galaico-portuguesa" (García Cotarelo, 1986:256).

Tamén localizamos unha certa actividade nos círculos da emigración. Así, nunha conferencia pronunciada en Bos Aires o 15 de xullo de 1931 reclámase a creación de cátedras de Literatura, Arte, Xeografía e Historia de Galicia na Universidade compostelana (Sánchez Mosquera 1931:38).

É máis doado localizar reivindicacións de cátedra de galego para as escolas normais. Evidentemente, a incidencia destas sobre o conxunto do ensino era moito máis importante no proceso de galeguización, pois nelas formábanse os mestres. En consecuencia, os políticos galeguistas de diferentes ideoloxías reclaman cátedras para estes centros, hoxe xa universitarios. Recordaremos, en primeiro lugar, un artigo de Portela Valladares titulado "Cátedras de idioma gallego en las normales de Galicia", no que dicía:

> No debe celebrarse mitin en Galicia sin reclamar que se creen en nuestras Normales cátedras de lengua gallega (*El pueblo gallego*, 6-X-31).

Castelao levou ó parlamento a cuestión da cooficialidade do galego e o bilingüismo escolar, incluíndo tamén unha referencia á cátedra universitaria. Lemos en *Sempre en Galiza*:

> Xa morrera Rosalía, Curros e Pondal, e creouse en Madrid unha "Cátedra de Língoa e Literatura galaico-portuguesa"; pero esta mesma Cátedra fóille negada á Universidade de Galiza, que é onde debía eisistir. [...] Eu recibín, por tres veces, a promesa de que se crearían Cátedras de galego nas Escolas normaes de Galiza, e na derradeira conquerín autorización para comunicalo â prensa; pero eran promesas falsas" (p. 242; vid tamén p. 107)

Otero Pedrayo, compañeiro de Castelao no Parlamento, no discurso pronunciado o 25-V-1933 sobre "Os problemas de Galicia", dedica un grande espacio ós asuntos universitarios e, en xeral, de ensino a tódolos niveis. Reclámase, en concreto, a creación dunha facultade de estudios rexionais, e noutro momento do discurso, afirma: "Es un poco absurdo [...] que en nuestras escuelas normales no existan todavía cátedras de la lengua gallega" (García, 1978:137-151).

Pese a que a cuestión chega ó Parlamento, o certo é que a Universidade Compostelana debeu agardar ata 1965 para que a lingua e literatura galegas tivese lugar no currículo universitario, e ata 1972 para que se celebre a oposición para a cátedra de lingüística e literatura galega, que obtería Ricardo Carballo Calero.

CONCLUSIONS

A primeira conclusión que se pode establecer trala análise dos datos aquí presentados é que desde 1910, ano que sinalamos como *terminus ad quo*, en nin-

gún momento deixou de se reivindica-la creación da cátedra, se ben son tres os momentos en que o asunto cobra unha maior intensidade: 1910, ano en que se anuncia a creación da cátedra en Madrid, o curso 1919-20, en estreita relación co pedimento da creación da Facultade de Filosofía e Letras, e, finalmente, o período republicano, 1931-1936, no cal os avances políticos do nacionalismo teñen o seu reflexo na actividade universitaria.

Polo que respecta ós grupos sociais que ergueron e mantiveron aceso o facho, podemos sinalar que nun primeiro momento as protestas aparecen moi vinculadas ás forzas vivas locais de Santiago e ó estamento universitario, pero xa desde o inicio se detecta a presencia de destacados personaxes do rexionalismo. A partir da creación das Irmandades da Fala é cando os protagonistas aparecen claramente alineados no movemento nacionalista, que se converte no principal impulsor da demanda.

Finalmente, cómpre menciona-lo feito de que, a pesar das continuas promesas frustradas e pasos atrás, non por iso os estudios sobre a nosa lingua e literatura deixaron de estar presentes no ámbito universitario. Complementando a estratexia de reivindicación política aparece unha acción cultural decidida que coa forza dos feitos leva o galego e a súa literatura á Universidade compostelana por riba da inexistencia da tan desexada cátedra: velaquí onde o labor dos membros do Seminario de Estudos Galegos e mailos avances conseguidos polo rectorado de Rodríguez Cadarso cobran a súa merecida significación.

BIBLIOGRAFIA

Carballo Calero, Ricardo (1931): "Manifesto dos universitarios galegos", *Nós*, 13-III-1933. Reeditado en *La fuerza pública en la Universidad de Santiago y otros escritos escolares. (1930-1933)*. Ed. do Castro, Sada-A Coruña, pp. 107-112.

——— (1972): "No centenario de Said Armesto", in *Centenario de Said Armesto. 1871-1914*. Museo de Pontevedra. 1972.

——— (1981): *Historia da literatura gallega contemporánea*. Galaxia. Vigo. 3ª edición.

——— (1987): *La fuerza pública en la Universidad de Santiago y otros escritos escolares (1930-1933)*. Ed. do Castro. Sada-A Coruña.

Carré Aldao, Eugenio (1911): *Literatura gallega*. Casa Editorial Maucci. Barcelona.

——— (1915): *Influencias de la literatura gallega en la castellana. Estudios críticos y bibliográficos*. Francisco Beltrán. Madrid.

Casás Fernández, Manuel (1943): *Carolina Michaëlis de Vasconcellos (un recuerdo y un homenaje)*. Imp. Roel. A Coruña.

Castro, Xavier (1985): *O galeguismo na encrucillada republicana*. 2 vols. Publicacións da Deputación de Ourense. Ourense.

Cores Trasmonte, Baldomero (1989): *Ciencia e galeguidade na II República*. Xunta de Galicia. Santiago.

Costa Rico, Antón (1989): *Escolas e mestres. A educación en Galicia: da Restauración á Segunda República*. Xunta de Galicia. Santiago.

Cotarelo Valledor, Armando (1906): *Programa de Lengua y Literatura españolas*. Tipografía Galaica. Santiago. 2ª ed. reformada.

——— (1934): *Cancionero de Payo Gomez Chariño*. Madrid. Librería General de Victoriano Suárez. Ed. facsímil con prólogo e apéndices de E. Monteagudo Romero. Xunta de Galicia. Santiago, 1984.

Fernán-Vello, M.A. / F. Pillado Mayor (1986): *Conversas en Compostela con Carballo Calero*. Sotelo Blanco. Barcelona.

Fernández del Riego, Francisco (1933): *La Universidad gallega ante el momento actual.* Discurso inaugural do curso 33-34. Santiago.

Filgueira Valverde, José (1951): "D. Armando Cotarelo Valledor y los estudios gallegos". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VI, Madrid.

——— (1982): *Tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval. (La cantiga CIII)*. Ed. Xerais de Galicia. Vigo.

——— (1984a): *Armando Cotarelo Valledor (1879-1950)*. Publicacións da Real Academia Galega. A Coruña.

——— (1984b): "Cotarelo, mestre dos estudos galegos", in *A presencia de Armando Cotarelo en Galicia*. Xunta de Galicia. Santiago, pp. 9-20.

Fontoira Surís, Lydia / García Rodríguez, Carmen (s.d.): "Cotarelo Valledor", *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 7, pp. 256-257.

García Blanco, Manuel (1912): *Consideraciones sobre la decadencia y la rehabilitación de la lengua gallega.* Imp. El Norte de Galicia. Lugo.

García Cotarelo, Xosé Antonio / Rubén Víctor Lois Calviño / Fernández Jiménez (eds.) (1986): *A Autonomía Galega (1846-1981)*. Xunta de Galicia. Santiago.

García Velasco, José Luis (s.d.): "Said Armesto", *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 27, pp. 155-156.

García, X. L. (1978): *Discursos parlamentarios (Escolma, limiar e notas*. Ed. do Castro. Sada-A Coruña.

Manoel Antonio (1979): *Correspondencia*. (Edición, limiar e notas de D. García-Sabell). Ed. do Castro. Sada-A Coruña.

Martínez Risco y Macías, Sebastián (1972): "Víctor Said y la cultura gallega", *Centenario de Said Armesto. 1871-1914*. Museo de Pontevedra.

Martínez Salazar, Andrés (1981): *Algunos temas gallegos*, vol. II. Gráficas do Castro/Moret. A Coruña.

Otero Pedrayo, Ramón (1930): "Un deber do profesorado galego", *Céltiga*, 138. Reproducido en A. Marco (ed.): *Ramón Otero Pedrayo. Prosa miúda*. Ed. do Castro. Sada-A Coruña, 1988, p. 226.

Pérez Bustamante, Ciriaco / González García-Paz, Sebastián (1934): *La Universidad de Santiago. El pasado y el presente.* Imp. del Seminario. Santiago.

Risco, Vicente: "Sobr'a Universidade compostelán". *Céltiga*, 25-IV-1931.

Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel (1974): *Sempre en Galiza.* Ediciós Galicia. Centro Gallego de Buenos Aires / Instituto Argentino de Cultura Gallega. 2ª edición.

[Said Santoro, María] (1971): *Said Armesto. Datos para una biografía*. Madrid.

Sánchez Mosquera, Constantino (1931): *La Universidad de Compostela y otros problemas gallegos*. 1er curso de conferencias de propaganda galleguista organizado por la Federación de Sociedades Gallegas de Buenos Aires.

Seminario de Estudos Galegos (1934): *Dez cursos de traballo 1923-1934*. Compostela, 2ª edición.

Tarrío, Anxo (1984): "Limiar" a *Trebón de Cotarelo Valledor*. Departamento de Filoloxía Galega. Universidade de Santiago de Compostela, pp. 5-15.

Tettamancy Gastón, Francisco (1918): *Víctor Said Armesto. Traballo leido na noite do 3 de agosto de 1917 con motivo do homenaxe consagrado pol-a "Irmandade da Fala" na Cruña para honral-a memoria de tan ilustre escritor. C'unha folla de Murguía e un colofón de Carré Aldao*. Imprenta Obreira. Cruña.

Varela, Isaura (1989): *La Universidad de Santiago. 1900-1936. Reforma universitaria y conflicto estudiantil*. Ed. do Castro.

Viqueira, Xoán Vicente (1917): "O galego na escola", *ANT* 40-41, 30-decembro-1917.

——— (1918): "Nosos problemas educativos", conferencia pronunciada na Irmandade da Fala da Coruña en marzo de 1918, publicada en *ANT*, 30-marzo-1918 e ss., e reproducida en *Escolma de traballos*, Publicacións da Real Academia Gallega, A Cruña, 1974, pp. 42-60.

Ideas sobre a fragmentación dialectal do galego no século XIX

ERNESTO X. GONZÁLEZ SEOANE

A preocupación polo estado de dialectalización da lingua galega constitúe un dos lugares comúns que se repiten unha e outra vez en boa parte dos estudios e traballos que sobre o galego se produciron durante a segunda metade do século XIX. Aínda que con finalidades distintas, coinciden no diagnóstico tanto os partidarios da recuperación dos idiomas minoritarios como os que se declaran inimigos dos "dialectos". Para os primeiros este é un argumento que aboa a necesidade de establecer unha norma superadora e aglutinadora desta variedade, aínda que logo as gramáticas non se recaten á hora de admitir como igualmente válidas formas procedentes de áreas dialectais diferentes (1). Os segundos, en cambio, ven neste feito a demostración da inviabilidade de que o galego poida converterse algún día nun idioma capaz de satisfacer tódalas necesidades que debe cubrir unha lingua moderna e de cultura (2).

Este proceso de dialectalización que uns e outros coinciden en sinalar non pode resultar estraño nunha lingua que, como o galego, acababa de pasar por unha longa fase de total abandono, de marxinación da vida oficial e de escaso cultivo escrito, e que se encontraba naquel momento dando os primeiros pasos no lento e difícil camiño da súa recuperación. De tódolos xeitos, cómpre recoñecer que o panorama que se debuxa desde as dúas posicións citadas parece un pouco esaxerado, sobre todo á luz dos escasos argumentos que se aducen. Así, resulta difícil admitir, como pretenden algúns, que a fragmentación lingüística sexa tal que impida mesmo a intercomprensión entre falantes de áreas veciñas. Esta idea, aínda viva incluso hoxe, de que o galego varía substancialmente de parroquia en parroquia, máis que fundamentarse na realidade lingüística, parece apoiarse en impresións subxectivas, ou, no mellor dos casos, en exemplos puntuais e anecdóticos. Un destacado antigaleguista, o ferrolán Joaquín de Arévalo, para pór de relevo as dificultades para entendérense os falantes de distintos puntos de Galicia, cita como exemplos os seguintes casos:

(1) Resulta sumamente significativo o pronunciamento de Saco contra o "exclusivismo" dos que pretenden que só son xenuinamente galegas as características da lingua da súa área de procedencia. Cfr. J.A. Saco Arce, *Gramática gallega*, Impr. de Soto Freire, Lugo, 1868, p. x.

(2) Este argumento vai ser unha constante en toda a literatura antirrexionalista da segunda metade do século.

> Unos dicen *estadullo*, otros *fungueiro*, otros *fueiro* y todo ello es un palo. Unos llaman á la mariposa *abelaiña*, otros le dicen *volvoreta*. Unos dicen *zamelo*, otros *mamota*, otros *zoncho*, total, lo mismo: castañas. Unos pronuncian *barrelo*, otros *berce*, otros *arrulo*, que es la cuna (3).

Esta falta de fundamentación é en boa parte lóxica se temos en conta o escaso coñecemento do galego vivo, por causa da inexistencia de traballos de recollida de información sobre o terreo. Non é así casual que só contemos neste período con unha tentativa de clasificación das falas galegas baseada en criterios estrictamente lingüísticos, a do gramático ourensán Saco Arce. Aínda así, o propio Saco recoñecía, coa súa honradez característica, as limitacións da súa proposta, debidas á escasez e asistemacidade dos datos de que dispoñía, así como á natureza das súas fontes de información, case exclusivamente literarias:

> Para trazar este cuadro de las diferencias subdialécticas del gallego, nos hemos apoyado principalmente en el exámen de las pocas composiciones que existen escritas en el mismo, atendiendo al lugar de nacimiento ó residencia de sus autores. Si personas inteligentes tuviesen á bien comunicarnos las particularidades mas notables del gallego de sus respectivos lugares, podriamos sin duda presentar un cuadro mas extenso y completo, á la vez que exacto, de los subdialectos gallegos (4).

Outras propostas como a do furibundo antigaleguista Leopoldo Pedreira (5) só merecen citarse no capítulo da anécdota pintoresca. Igualmente disparatada é a caracterización que ofrece Augusto González Besada, quen, discrepando da clasificación de Saco por considerala demasiado sinxela, propón unha baseada na suposta predilección que os falantes de cada provincia manifestan por unha ou outra vocal (6).

Non obstante, aínda que as informacións sexan pouco precisas, fragmentarias, e, nalgúns casos, de dubidosa fiabilidade, atopamos máis dunha noticia sobre a existencia de determinados fenómenos ou formas con distribución dialectal. Tendo presentes todas estas limitacións, tentaremos recoller aquí os datos que nos proporcionan tanto as gramáticas aparecidas no século pasado coma outros escritos da época nos que de forma máis ou menos incidental se trata sobre a situación e o porvir da lingua galega. Pese a que os materiais só permiten nuns poucos casos deduci-la distribución xeográfica destas formas e fenómenos, considero que poden ser útiles para termos unha idea de cal era o coñecemento que os ho-

(3) Joaquín de Arévalo, "El dialecto", en *Galicia. Revista Regional*, II, n. 7 (07.1888), p. 308.

(4) Saco, *Gramática*, p. 233 n. De aquí en diante tódalas referencias ás páxinas desta obra consignaranse entre parénteses.

(5) Vid. R. Carballo Calero, "Sobre dialectoloxía do galego", *Grial*, 61 (1978), pp. 348-353 (especialmente p. 349 n.). Neste artigo o profesor Carballo resume as ideas de Pedreira, que na súa obra *Descripción de España* (A Coruña, 1912) distingue os subdialectos *mariñao*, "doce e sinxelo"; *bergantiñán* "duro e áspero"; o *montañés*; o *ullán*, "tenro, musical, cariñosísimo", e algunha variedade máis, como a falada nas rías de Pontevedra ou o galego ourensán, que considera próximo ó portugués.

(6) "En la provincia de Pontevedra se habla el gallego de distinta suerte que en Lugo; en la primera se abusa de la *a* y del diptongo *ei*; en la segunda de la *u*. En la de la Coruña hay una tendencia á pronunciar muy abiertas todas las vocales, llegando á dar á la *ó* un sonido parecido á la *a* un poco oscura. Por el contrario, dentro de la misma provincia, en Santiago, hay una tendencia manifiesta al empleo de la *u*, que sin ser tanto como en Lugo, se acerca más al de esta provincia que á otro ninguno. En Orense usan la *e* con preferencia á otras vocales". Augusto G. Besada, *Historia crítica de la literatura gallega. Edad Antigua*, vol. I, La Voz de Galicia, A Coruña, 1887, p. 53.

mes do XIX tiñan da súa lingua, así como para ilustra-la historia das ideas lingüísticas sobre o galego (7).

1. FENOMENOS DE ALTERACION DO VOCALISMO TONICO

Se ben dentro do estudio descritivo da lingua galega a fonética ocupa un lugar secundario e case marxinal nestes textos, o certo é que xa desde os primeiros estudios existe a conciencia da relevancia funcional da oposición entre as vocais de abertura media aberta e as de abertura media pechada. Xa Pintos, na súa *Gaita gallega*, poñía de manifesto esta circunstancia enfrontando parellas de palabras opostas polo timbre da vocal tónica (8). Menos frecuente é, sen embargo, que se repare no feito de que en certos casos o timbre das vocais tónicas de abertura media non é común a tódalas falas galegas. De feito só contamos con dúas referencias breves e pouco precisas que quizais poderían aludir a procesos como a metafonía nominal ou a influencia que sobre a vocal tónica exerce unha consoante nasal trabando a sílaba. Non obstante, a falta de exemplos impídenos precisar moito máis.

A primeira destas referencias é unha indicación de José Pérez Ballesteros sobre a correcta utilización dos tiles grave e agudo para representa-las vocais abertas e pechadas respectivamente. Segundo o colector do *Cancionero Popular Gallego*, resulta difícil adoptar un criterio para o emprego destes sinais gráficos que sexa válido para toda Galicia. Pola contra, o seu uso deberá variar "según los subdialectos; pues la *é* cerrada de los unos es *è* abierta en los otros" (9). Dada a fidelidade con que Pérez Ballesteros segue a doutrina gramatical de Saco (10), a utilización do termo "subdialecto" non pode interpretarse como casual, senón como referencia ás falas de Santiago e de Ourense, que lle serven ó ourensán para caracteriza-los subdialectos "setentrional" e "meridional". Os estudios posteriores revelarían a inadecuación destas denominacións, peron non a caracterización lingüística, que en liñas xerais seguiría sendo válida só con cambiarmos estes termos polos de "occidental" e "centro-meridional" respectivamente. Así pois, de aceptarmos que Ballesteros, cando fala de "subdialectos", se está a referir a estas falas, non sería arriscado supoñer que as variantes ás que alude son as do tipo [éla] - [ɛ́la] ou [dé̩nte] - [dé̩nte].

Moi semellante, aínda que máis imprecisa, é a información ó respecto de Marcial Valladares, que recoñece as dificultades para que triunfe o sistema de acentuación gráfica que el mesmo propón (til grave para as vocais abertas e agudo

(7) Na enumeración dos fenómenos e formas con distribución dialectal seguirémo-la proposta polo profesor Francisco Fernández Rei no se traballo "Bloques e áreas lingüísticas do galego moderno", *Grial*, 77 (1982), pp. 257-296 (especialmente pp. 259-281).

(8) Xoán Manuel Pintos, *A gaita gallega tocada po lo gaiteiro*, Impr. de José y Primitivo Vilas, Pontevedra, 1853, pp. 69-70.

(9) José Pérez Ballesteros, "Indicaciones acerca de la Prosodia y Ortografía gallegas", en *Galicia. Revista Regional*, II, n. 8 (08.1888), p. 383.

(10) Nas notas ó seu *Cancionero* temos abondosas mostras. Sirva como exemplo a xustificación da grafía única para o / /, na que repite case literalmente os argumentos de Saco. Cfr. *Cancionero Popular Gallego*, vol. I, Librería de Fernando Fé, Madrid, 1885, p. 5 n.

para as pechadas), pois "las vocales que se pronuncian abiertas en unas localidades, en otras se pronuncian cerradas y al contrario" (11). Aínda que non cite ningún exemplo para demostralo, a súa aseveración queda confirmada só con que confrontémo-la forma *èla* (ou *aquèla*), cun til grave que indica a súa pronuncia aberta, que propón Valladares (p. 42), co *ela* con vocal pechada de Saco, que a distingue de *êla* [ɛ́la], resultado do encontro da preposición *a* e do pronome *ela* (p. 18).

2. A PALATALIZACION DO /A/ ATONO

Saco rexistra este fenómeno no galego ourensán ("meridional" segundo a súa terminoloxía), sempre diante de vocal tónica /i/, e xustifícao pola preferencia que, segundo el, mostra este subdialecto polas vocais pechadas (p. 232). Os exemplos que cita (*eí*, *elí*, *esí*) son, se non exclusivos, si moi característicos desta área dialectal.

3. A GHEADA

A pesar das numerosas referencias que nos textos se fan á aspiración do /g/, normalmente para deostala, son moi poucas as alusións á súa condición de fenómeno con distribución dialectal. Se exceptuamos algúns vagos apuntes (12), o habitual é que se poña a énfase no seu carácter de vulgarismo. Nesta liña sitúase, por exemplo, Marcial Valladares, quen parece entende-la gheada máis como un fenómeno xeral con distribución social que como fenómeno con distribución xeográfica. Así pois, para el trataríase dun risco característico das persoas con menor nivel de instrucción:

> Las geadas son inadmisibles, así en gallego, como en castellano, manera incivil de hablar; solo disculpable en boca de gente zafia (p. 20).

En parecidos termos se pronuncian tamén Martínez Salazar, que sinala ó respecto que a gheada está moi arraigada "entre los campesinos y pueblo bajo de las ciudades galicianas" (13), ou o propio Saco, que, aínda que con menor violencia verbal que Valladares, atribúe a gueada, que non a gheada, ós "gallegos sin instrucción" (p. 13 n.).

(11) Marcial Valladares, *Elementos de gramática gallega*, Galaxia, Vigo, 1970, p. 16. Tódalas referencias a esta obra irán entre parénteses a partir de aquí.

(12) Ramón Martínez García, por exemplo, na súa obra *Curiosidades gramaticales*, Viuda de Hernando y Cª, Madrid, 1896, sinala que nalgunhas partes de Galicia a xente confunde "la *g* en *j* y viceversa, diciendo en alguna parte *paja* por *paga*" (p. 419).

(13) A. Marsal, "En tela de juicio", en *Galicia. Revista Regional*, II, n. 4 (04.1888), p. 164.

4. SESEO E CECEO

Tocante ó seseo en posición implosiva final, a referencia máis clara con que contamos é obra de Valladares, que mesmo chega a precisa-la súa distribución xeográfica:

> Las terminaciones castellanas en *az, ez, iz, oz, uz*, usuales en las provincias de Orense y Lugo, hacen en las de Coruña y Pontevedra *as, es, is, os, us* (p. 39).

Ora ben, resulta sumamente curioso, e mesmo contradictorio, que o autor de *Maxina* admita o seseo implosivo como gramatical e normativamente válido (14), cando considera o explosivo un vicio de pronunciación equiparable á gheada:

> Las *geadas*, siendo un defecto, un abuso de simple pronunciacion, lo mismo que el decir *berse, Visente, senteo, siudá*, etc. [...], en ninguna gramática, en ningún vocabulario, pueden hallar cabida (15).

O seseo explosivo, pola súa parte, é característico, segundo Saco, do galego occidental ("setentrional" na súa terminoloxía) (p. 233). Algo máis precisa González Besada, que documenta este fenómeno "en algunos puertos de mar, especialmente en Bayona" (16).

Se as referencias ó seseo son relativamente comúns, non podemos dici-lo mesmo do ceceo, que pasa case desapercibido. A este respecto só podemos aduci-lo testemuño de Ramón Martínez García, que, sen ningunha precisión xeográfica, explica que "en algunos puntos de Galicia convierten la *z* en *s*, en otros las *s* en *z*" (17).

5. RESULTADOS DE -ANUM, -ANAM

En varios dos textos estudiados atribúeselle unha importancia sobranceira á diversidade de resultados destas terminacións latinas, na medida en que se considera este feito decisivo á hora de traza-las fronteiras dialectais.

En concreto, Saco (p. 233) destaca a confluencia en *-án* das terminacións masculina e feminina como característica do galego occidental, e contrapona ós resultados propios do seu galego natal, que diferencia o masculino *-ao* / *-au* e o feminino *-á*.

Cuveiro, pola súa parte, utiliza este risco para distingui-la fala das catro provincias galegas:

> En la provincia de Pontevedra, por ejemplo, pronunciamos y escribimos *mans* -manos- en la de la Coruña *mas*; en la de Lugo *maus* y en la de Orense *maos* (18).

---

(14) De feito, na exemplificación dos *Elementos* son frecuentes as voces con seseo implosivo (*rapás* / *rapaza*, p. 39), igual ca no seu *Diccionario* (*rapás* / *rapaces*).

(15) Marcial Valladares, *Diccionario gallego-castellano*, Tip. del Seminario Conciliar Central, Santiago, 1884, p. vi.

(16) Augusto G. Besada, *Historia*, p. 53.

(17) Martínez García, *Curiosidades*, p. 419.

(18) Juan Cuveiro, *El habla gallega. Observaciones y datos sobre su origen y vicisitudes*, Imp. de José A. Antúnez y Cª, Pontevedra, 1868, p. vi. En diante citarémo-las páxinas entre parénteses.

Aínda que a distribución dos resultados é evidentemente errónea debido ó intento de facer coincidi-las fronteiras lingüísticas coa recente e arbitraria distribución en provincias do territorio, cabe deducir das palabras de Cuveiro algunha conclusión válida. Así, por unha parte parece claro que as formas en *-ao* e en *-au* se senten como formas non occidentais. Por outra parte, os resultados *-án* e quizais tamén *-á* (tralo plural *mas* podería moi ben agocharse un singular *ma*, característico dunha pequena área localizada na zona de Betanzos e Ferrol) caracterizarían, en cambio, o galego occidental.

Os *Elementos* de Valladares non engaden ningún dato novo, xa que neles só se constata a existencia de resultados diversos para ámbalas terminacións: *vran / vrao*, *mao / mau*, *mazá / mazán*, etc. (p. 35).

6. PLURAL DOS NOMES REMATADOS EN -N

Saco recolle os resultados que hoxe coñecemos como occidental e central (*cancións / canciós*) e emprégaos para caracteriza-las falas de Santiago e Ourense respectivamente (pp. 32 e 233). Non rexistra en cambio a solución característica do galego oriental (*canciois*).

Quen si o fai é Cuveiro, se ben non en tódolos exemplos que cita: "*razones*, razons y razós [...]; *perdones*, perdós, perdons, perdoes etc. etc. segun las respectivas comarcas" (p. 8).

7. PLURAL DOS NOMES REMATADOS EN -L

Para os nomes en *-l* non contamos con tanta información coma no caso anterior. Saco, por exemplo, unicamente cita a solución tipo *animás* (pp. 31-32), que rexistra na provincia de Ourense. Valladares, pola súa parte, recolle para o singular *coral* as solucións *coráes* e *corás*, "según las localidades" (p. 30), pero sen maiores precisións.

8. O PARADIGMA DO DEMOSTRATIVO

Saco presenta dous paradigmas, un deles propio do galego compostelán, e coincidente co do galego común: *este(s)*, *esta(s)*, *esto*; *ese(s)*, *esa(s)*, *eso*; *aquel(es) / aqués*, *aquela(s)*, *aquelo*, e outro, característico segundo el do galego ourensán, mais con nivelación analóxica en favor do masculino nos dous primeiros membros do sistema: *iste(s)*, *ista(s)*, *isto*; *ise(s)*, *isa(s)*, *iso*; *aquil(es)*, *aquela(s)*, *aquelo* (pp. 58-59 e 232). Valladares recolle a proposta de Saco reproducíndoa case nos mesmos termos. Quizais confiando na solvencia de Saco como bo coñecedor do galego ourensán, insiste na diferencia que separa os dous primeiros membros do paradigma, onde hai, sempre segundo el, nivelación analóxica, do terceiro, onde o masculino aparece dobremente caracterizado.

9. TI / TU

Nos textos considerados non atopamos referencias ó feito de existiren dúas solucións diferentes para o pronome suxeito de segunda persoa. En case tódolos casos a única forma que se rexistra é a innovadora *ti*. Así o fan Mirás (19), Cuveiro, Saco, Valladares ou Martínez González (20). O único que se inclina pola forma *tu*, quizais por considerala máis conforme coa súa orixe etimolóxica, é o erudito Manuel Rodríguez Rodríguez, que non cita a outra solución (21).

10. EL(ES) / IL(ES)

A oposición entre estas dúas formas permítelle a Saco engadir un risco máis á súa caracterización dialectal. De acordo coa súa terminoloxía, *el* sería a forma propia do galego "setentrional", mentres que *il* caracterizaría o galego "meridional" (p. 232). Valladares recolle tamén as dúas variantes, sinalando que *il*, *iles* é a solución que se escoita na provincia de Ourense (p. 42 n.)

11. LLE / ÑE

Nos textos gramaticais propiamente ditos non se rexistra en ningures a variante *ñe*, característica dalgunhas áreas dialectais. Contamos sen embargo con algunha anotación marxinal, como a que nos proporciona Antonio de la Iglesia, que utiliza a forma *ñe* (e a contraccción *ño*) aclarando que se trata dunha peculiaridade da fala da comarca das Mariñas (22). Aboan esta indicación as numerosas documentacións que na zona de Ares recolle José Pérez Ballesteros, que indica que nesta zona "pronuncian con la *ñ*, las palabras que en otros puntos se pronuncian con la *ll*. Tienen casi todos sus habitadores voz agradable y bastante musical" (23).

(19) Francisco Mirás, *Compendio de gramática gallega-castellana*, Establ. tip. de Manuel Mirás, Santiago, 1864.

(20) Manuel Martínez González, *Poemas gallegos, seguidos d'un tratado sobre o modo de falar e escribir con propiedade o dialeuto*, Tip. de J.M. Madrigal, Pontevedra, 1883, p. 124.

(21) Manuel R. Rodríguez, "Un bosquejo filológico sobre las lenguas neo-latinas", en *Santiago. Revista literaria*, III, n. 3 (1902), p. 12.

(22) Antón d'a Igreja González, "Reseña stórica de Galicia", en *A Monteira*, II, n. 58 (08.11.1890), p. 42 n., e n. 63 (13.12.1890), p. 81 n.

(23) José Pérez Ballesteros, *Cancionero* I, p. 149.

12. LLO / LLELO

Saco salienta a existencia en galego da correlación de número no resultado do encontro dos pronomes dativo e acusativo de terceira persoa, unha correlación que non existe no español, que neste contexto substitúe as formas *le* e *les* por *se* (pp. 57-58). A seguridade con que Saco se manifesta, unida á predilección que manifesta polo galego popular e ourensán, podería inducirnos a pensar que a isoglosa que delimita os territorios con e sen distinción numérica, que hoxe serve para distingui-las falas luguesas e ourensás da área lucu-auriense, estivese situada máis ó sur do que o está hoxe en día. Con todo, os datos con que contamos non abondan para afirmalo con rotundidade.

13. CANTEI / CANTIN

A solución *cantín*, analóxica das formas correspondentes da segunda e terceira conxugación, documéntana tanto Valladares (p. 51) como Saco (p. 77 n.), que, sen embargo, debía coñecela só a través da literatura, e non como forma viva (24). De calquera xeito, ningún dos dous ofrece datos sobre a súa distribución.

Tamén Rodríguez Rodríguez informa sobre a existencia desta forma, que el considera vulgar e inaceptable, pero, aínda que sinala que só se escoita "en algunos puntos de Galicia", non precisa máis (25).

14. COLLICHES / COLLECHES

Esta oposición na vocal temática da segunda persoa de singular dos perfectos fracos da segunda conxugación permítelle a Saco engadir un risco máis á súa clasificación dialectal. Segundo o gramático ourensán, a forma con vocal temática *-e-* é característica do dialecto que el denomina "setentrional", e que corresponde, segundo vimos xa, ós falares occidentais. A solución *colliches* con vocal etimolóxica *-i-* correspondería, en cambio, á súa fala nativa. Prescindindo dos erros terminolóxicos vemos unha vez máis como Saco acerta á hora de sinala-los riscos de máis importancia para a caracterización das falas occidental e central.

15. COLLEU / COLLIU, PARTIU / PARTEÜ

Na súa *Gramática* Saco sinala por dúas veces (pp. 76 e 232) a alternancia na vocal temática da terceira persoa de singular dos perfectos fracos en *-ir* (*pidiu / pedeu*, *recibiu / recebeu*), suliñando en ámbalas ocasións que se trata de "formas

(24) Segundo sinala en nota, recolleuna nun "acreditado libro de poesías gallegas" (p. 77 n.), probablemente nos *Cantares gallegos* de Rosalía.

(25) Manuel R. Rodríguez, "Declinación gallega", en *Galicia. Revista Regional*, I, n. 6 (12.1892), p. 340 n.

subdialécticas". Aínda que no último exemplo cabería pensar na pervivencia dun infinitivo *receber*, creo máis ben que o noso gramático alude en realidade á oposición existente entre unha zona, que identifica coa súa área de procedencia, na que neste punto se manteñen diferenciadas a segunda e a terceira conxugacións (*colleu / partiu*), e outra na que se produce un sincretismo entre os verbos en *-er* e en *-ir* en favor da vocal temática *-e-*, característica dos verbos da segunda (*colleu / parteu*). Non cita en cambio Saco o proceso contrario, isto é, a extensión da vocal temática *-i-* á terceira persoa de singular dos perfectos fracos en *-er* (*colliu / partiu*), característica dalgunhas falas do occidente coruñés.

Valladares, pola súa parte, sinala, aínda que sen aludir á súa distribución, a existencia de dúas variantes, tanto nos verbos da segunda, *fendeu / fendiu* (p. 55), coma nos da terceira, *ispeu / ispiu* (p. 58), *saeu / saíu* (p. 87).

16. CANTADES / CANTAS

A existencia de dúas variantes para o sufixo de número e persoa correspondente á segunda de plural dos tempos verbais (a solución hoxe maioritaria *-des* e a occidental *-s*) aparece testemuñada nas gramáticas de Saco (p. 78), Cuveiro (p. 14) e Valladares. Sen embargo, non podemos asegurar que exista neles a conciencia de que se trata de formas correspondentes a áreas dialectais distintas. De feito, Cuveiro e Valladares nin sequera lle adican un comentario, e Saco, que si o fai, semella considera-la segunda (*cantás*) unha simple variante sincopada da primeira. Algo semellante ocorrerá, como veremos, coas tres solucións que rexistra para o sufixo de número-persoa da segunda persoa de plural do perfecto (*-stes*, *-chedes* e *-stedes*) ou do imperativo (*-de*, *-θ*). Quizais puidese pensarse que a solución *cantás* gozaba daquela dunha extensión maior cá que hoxe ten. Ora ben, tampouco podemos saber con certeza se a súa presencia nas gramáticas se debe a esta razón ou ben ó feito de se tratar dunha forma moi difundida no galego literario.

17. CANTADE / CANTAI / CANTA

O caso da segunda persoa de plural do imperativo é moi similar ó anterior. As tres formas sinaladas están rexistradas nas obras de Valladares, que non indica nada ó respecto, e de Saco, que ó expoñe-los modelos das conxugacións cita as dúas primeiras (*falade / falai*, *batede / batei*, *pidide*), e no comentario posterior engade a terceira (*falá*, *baté*, *pidí*) como forma sincopada (p. 78).

18. CANTASTES / CANTASTEDES / CANTACHEDES

Nos textos que vimos manexando recóllense tanto a solución etimolóxica *-stes* coma as formas analóxicas *-chedes* e *-stedes*, vivas todas elas no galego actual.

Non obstante, de tódolos autores soamente Saco rexistra as tres, se ben non en tódalas conxugacións (*falástedes / faláchedes, batestes / batéchedes, pidistes / pidíchedes*). Por outra banda, como xa queda dito máis arriba, considera a forma etimolóxica unha variante sincopada de *-stedes* (p. 78).

19. CANTARON / CANTANO(N)

Nesta ocasión a información de que dispoñemos é algo maior ca nos casos anteriores. Cuveiro (pp. 14-15), Saco (p. 77) e Rodríguez Rodríguez (26) coinciden en sinala-la existencia dunha forma *-no* ó lado de *-ron* como sufixo de número-persoa da terceira de plural dos perfectos. Valladares, pola súa parte, consigna, ademais de *-ron*, a variante *-non*.

Tocante á súa distribución ningún deles aclara gran cousa. Saco limítase a sinalar que *-no* é unha forma moi minoritaria e Rodríguez Rodríguez que se trata dunha solución característica dalgunhas zonas de Galicia. A única referencia directa proporciónanola Antonio de la Iglesia, que se refire a ela como forma propia do "dialeuto mariñao" (27). De fiármonos do testemuño de De la Iglesia habería que concluír que a solución *-no(n)*, hoxe restrinxida á zona máis occidental da Coruña e a puntos illados da costa de Pontevedra, ocupaba no último cuartel do s. XIX unha extensión considerablemente maior. Podemos aínda engadir un novo testemuño, ó de Pérez Ballesteros, que rexistra a forma *quedano* nunha cantiga recollida tamén na comarca das Mariñas (28).

20. VERBOS IRREGULARES

Se ben os paradigmas propostos nas gramáticas son en xeral bastante ricos en variantes, é forzoso recoñecer que a penas introducen algún comentario no que se apunte que se trata de formas con distribución dialectal, e moito menos no que se aclare esa distribución. Os textos que proporcionan maior información son as obras de Saco e Valladares, que, consideradas en conxunto trazan un panorama moi semellante ó que presenta o galego actual. Nas liñas que seguen tentaremos recoller moi sucintamente as noticias que poidan ter maior relevancia, atendendo sobre todo ó rexistro daquelas formas que hoxe son moi minoritarias.

1. *Andar*.- Os dous traballos mencionados consignan dúas variantes para o tema de perfecto, *and-* e *andiv-*.

(26) Manuel R. Rodríguez, "Declinación", n. 6, p. 340 n.

(27) A. d'a Igreja, "Reseña", n. 58 (08.11.1890), p. 41 n.

(28) Pérez Ballesteros, *Cancionero* I, p. 115. Aínda que non aclara en que punto concreto foi recollida, o feito de que figure nunha serie de cantigas obtidas nesta zona permítenos colixir sen demasiado risco a súa área de procedencia. Ademais, esta é a comarca da que proceden case tódalas composicións incluídas nesta obra, ou polo menos no seu primeiro volume. Por outra banda, no primeiro volume do *Atlas Lingüístico de Galicia*, correspondente á morfoloxía verbal (Fundación Barrié, no prelo), só se rexistra nesta zona un exemplo de sufixo *-non*, concretamente recollido en Aranga.

2. *Caber*.- No tema de presente poden ser de interese as variantes do radical correspondente á primeira persoa de singular do presente de indicativo e ó presente de subxuntivo, para o que, ademais de *caib-*, *cab-* e *queip-*, atopamos en Saco (p. 87) a forma *cábea*, variante de *cabia*, hoxe moi minoritaria. Tocante ó tema de perfecto, as formas reseñadas son *coub-*, *coup-* e *cup-*.

3. *Dar*.- Os datos máis relevantes ofrécenolos Saco, que rexistra as formas *día*, *diche*, *diu*, *dimos*, *distes*, *diron*, *dira*, *dise*, características do galego ourensán, ó lado das correspondentes con radical *de-*. Polo demais, só resta sinala-la vacilación na primeira e na terceira persoas de singular do perfecto: *dei* / *din*, *deu* [*diu*] / *dou*.

4. *Dicir*.- Interesa suliña-la alternancia *dicir* / *decer*, que destaca Valladares (p. 82), ademais das documentacións que nos fornece Pérez Ballesteros de *decer* e *dicer*, xa suliñadas polo profesor Carballo Calero (29).

5. *Estar*.- Ademais das variantes *estiv-*, *estuv-* (Valladares engade *estouv-* (30) para o tema de perfecto, en Saco atopamos ó lado de *estea* un presente de subxuntivo *istía*, variante de *estía*, que hoxe se rexistra en puntos de Ourense.

6. *Facer*.- Saco e Valladares coinciden en sinala-la vacilación *facer* / *faguer* e *fixen* / *figuen*. O segundo recolle ademais a forma *fezo* para a terceira persoa de singular do perfecto (p. 65).

7. *Haber*.- O único dato de certo interese é a alternancia que sinala Valladares do radical *houb-* co castelanismo *hub-* como tema de perfecto.

8. *Ir*.- Para o imperfecto de indicativo Saco rexistra as formas *iba*, *ía* e *iña*, aínda que, segundo as súas palabras, as dúas últimas eran xa moi minoritarias daquela (p. 101). No perfecto é de destaca-la alternancia *fuches* / *foches*, que documentan Saco e mais Cuveiro, e *fumos*, *fustes* / *fomos*, *fostes*, que apunta Saco.

9. *Oír*.- Saco (pp. 99-100) consigna as variantes *oír*, *ouvir* e *outr*, cuns radicais *ouz*[*o*, *-a*...] / *oi*[*o*, *-a*...], *ouv*[*es*, *-e*...] / *o*[*es*, *-e*] / *oi*[*es*, *-e*...] para as formas rizotónicas. Valladares engade no presente de indicativo as formas *ouzes*, *ouze*, *ouzen* (p. 85).

10. *Poder*.- Para o presente de subxuntivo, á parte das formas *poda* e *poida* que rexistra Valladares, ten certo interese a forma *pódea*, variante de *podia*, documentada por Saco, que sen embargo só consigna *podo* como primeira persoa do presente de indicativo. Como tema de perfecto ambos coinciden nos radicais *puid-* e *poid-*, se ben nalgúns tempos Valladares engade tamén *pud-* (*pudera*, *pudese*).

11. *Poñer*.- Tamén hai coincidencia nestes dous autores ó sinala-la alternancia entre *poñer* e *pór*, así como a que afecta ó tema de perfecto, *pux-* / *puñ-*.

12. *Saber*.- Saco recolle para o presente de subxuntivo os radicais *saib-* e *sábe-* (p. 87). Valladares, pola súa parte, ademais de *saib-*, engade *sab-*, *seip-* e *sepi-* (p. 75). Como tema de perfecto ambos coinciden en *soub-* e *soup-*, ós que Valladares engade o castelán *sup-* (p. 74).

---

(29) R. Carballo Calero, "Novos testemunhos gráficos do galego *decer* 'dizer'", *Verba*, 7 (1980), pp. 203-207. Pérez Ballesteros, no volume II do seu *Cancionero*, rexistra por unha vez *decer*, nunha cantiga recollida en Aranga (p. 77), e en tres ocasións *dicer*, en Viveiro (p. 1), Abegondo (p. 31 e Ares (p. 300).

(30) É moi probable que Valladares recollese este radical, o mesmo que o *touv-* correspondente ó verbo *ter*, na súa terra da Estrada. No *ALGA* as únicas ocorrencias que se rexistran corresponden a Callobre, preto da Estrada.

13. *Saír*.- Tocante á primeira persoa de singular do presente de indicativo e ó presente de subxuntivo, merecen citarse as formas *saio*, *saia* / *sallo*, *salla* / *salio*, *salia*, que rexistra Saco (pp. 96-97).

14. *Ser*.- Para o presente de subxuntivo, ademais das formas *sea* e *sexa*, Saco engade a arcaica *sía* (p. 83), en tanto que Valladares fai o propio con *seña* (p. 77).

15. *Ter*.- No presente de indicativo os nosos gramáticos recollen as variantes *tedes* / *tendes* / *tes* e *teñen* / *ten*. Saco engade *tein*, forma que non debía coñecer, pois advirte que se trata dunha forma tirada de Sarmiento. Como tema de perfecto Valladares sinala ademais de *tiv-*, única forma que rexistra Saco (p. 90), os radicais *tuv-* e *touv-* (p. 78).

16. *Traer*.- Son dignas de mención as variantes *tra*[*er*, *-emos*, *-ía*...] / *tragu*[*er*, *-emos*, *-ía*] para o tema de presente, e *troux*[*en*...] / *trougu*[*en*...] para o de perfecto. Ademais, atopamos en Saco *tras* e *tran* como formas únicas para as persoas segunda de singular e terceira de plural do presente de indicativo.

17. *Ver*.- Para a terceira persoa de singular do perfecto Saco (p. 110) e Valladares (p. 80) rexistran a alternancia *viu* / *veu*, unha alternancia que, segundo Valladares, tamén se produce na forma correspondente do verbo *vir* (p. 88).

18. *Vir*.- No presente de indicativo, os dous autores citados consignan as formas *vides* e *vindes* para a segunda persoa de plural, e *veñen* e *vén* para a terceira. No pretérito perfecto, ademais da vacilación *veu* / *viu* que sinala Valladares, atopámo-las variantes *vin* / *viñen* para a primeira persoa de singular.

21. ADVERBIOS DE LUGAR ABSOLUTOS: ACA, ALA / ACO, ALO

Saco utiliza a distribución das series en *-á* (*acá*, *alá*) e en *-ó* (*acó*, *aló*) como reforzo da súa caracterización dialectal. Así, segundo el, as primeiras formas serían propias do galego "meridional" en tanto que as segundas corresponderían ó subdialecto "setentrional" (p. 232). Desta vez o gramático ourensán parece acertar algo máis coa xeografía, pois, aínda que as formas citadas non se rexistren en áreas compactas, a solución *acó*, *aló* predomina na zona norte da área lucu-auriense (falas luguesas), mentres que *acá* e *alá* son as formas características das falas ourensás desta área (31).

22. HOXE / HUXE

Aínda que sen indica-la súa distribución Saco rexistra a forma *huxe*, característica dalgunhas zonas da provincia de Ourense, ó lado do resultado maioritario *hoxe* (p. 121).

* * *

(31) Vid. Francisco Fernández Rei, "Bloques", p. 291.

Se ben ó principio suliñabamos que a inexistencia de traballos de campo facía supoñer un escaso coñecemento das variedades xeográficas do galego, o certo é que despois de reunir e confronta-los datos que ofrecen os diferentes autores debemos recoñecer que a relación de variantes dialectais que estes nos ofrecen é bastante máis completa có que se podería presumir. Quizais a máis grave limitación sexa a carencia de informacións sobre a distribución no terreo destas variantes, que cando se indica resulta excesivamente imprecisa ou nalgunhas ocasións inexacta á luz dos datos que coñecemos na actualidade. Pese a todo, nuns poucos casos illados é factible supoñer que certos fenómenos ou formas hoxe restrinxidos a áreas moi marxinais se estendían daquela por zonas nas que cen anos despois son descoñecidos. Tal é o caso, por exemplo, da terminación *-no(n)* como sufixo de número-persoa de terceira persoa de plural do perfecto, documentada dúas veces na comarca das Mariñas.

Resulta así mesmo interesante comproba-la relativa estabilidade, se non das fronteiras dialectais, que malamente podemos precisar, si das formas implicadas, en liñas xerais as mesmas que hoxe coñecemos. Reforza esta afirmación a pervivencia na mesma zona xeográfica de formas probablemente xa minoritarias daquela, coma os casos dos inusuais perfectos *touven* ou *estouven*.

Por último, cómpre suliña-lo talante conciliador e a aparente imparcialidade dos gramáticos diante da pluralidade de formas dialectais. En efecto, se deixamos á marxe fenómenos socialmente desprestixiados, como por exemplo a gheada, podemos dicir que, en liñas xerais ningunha forma é rexeitada polo simple feito de ser característica ou exclusiva dunha área determinada. Pola contra, aínda que cada autor se fixe máis na lingua da súa zona de procedencia, todos eles parecen mostrarse de acordo en que o galego 'común' non pode fundamentarse nun único 'dialecto', senón que debe recoller toda a riqueza e a variedade do galego falado.

Aproximación ó castelanismo

XOSÉ GRAÑA NÚÑEZ

1. INTRODUCCION

Sen pretendermos entrar na vella polémica de ata que punto o galego actual é basicamente o resultado da evolución libre e espontánea da propia lingua medieval, ou, pola contra, o resultado dunha evolución fortemente condicionada pola presión do castelán (a lingua intrusa desde o século XV), o certo é que o noso país foi deixando de ser unha comunidade "monolingüe" para transformarse en "dilingüe". A presencia de ámbalas linguas no territorio galego enxendrou unha situación de diglosia que perdura ata os nosos días. O castelanismo é a manifestación máis palpable que se desprende desa secular situación de contacto entre as dúas linguas. Estas interferencias do castelán poden computarse por milleiros, e constitúen unha das ameazas máis serias para a lingua galega, intrinsicamente falando. As causas que explican a súa presencia en tan elevado número son múltiples e variadas. Unha análise das mesmas sairíase dos obxectivos deste traballo, polo que nos limitaremos á simple enumeración das que, na nosa opinión, poden considerarse básicas:

-A situación de contacto lingüístico ininterrumpido durante cinco séculos.

-As similitudes de ámbolos dous sistemas lingüísticos a nivel fonético, léxico, morfolóxico e sintáctico.

-A situación de conflicto lingüístico permanente na que o castelán irá desprazando ó galego ata converterse en lingua de implantación.

-A condición de lingua exclusivamente oral na que o galego se afundiu durante séculos.

-O abandono absoluto no que a nosa lingua sobreviviu.

Estes e algún outro factor son suficientes para explica-lo alto grao de deturpación que as interferencias produciron. Tendo en conta que estas afectan a tódolos niveis lingüísticos, estructurarémo-la descripción das mesmas analizando cada nivel por separado (1).

(1) Como o propio título deste traballo indica, só pretendemos facer unha aproximación ou introducción ó problema dos castelanismos, sen entrar nunha análise pormenorizada dos mesmos. Enfocámo-lo tema desde unha perspectiva eminentemente descriptiva e clasificadora.

2. CASTELANISMOS DE TIPO LEXICO

Os vocabularios das linguas ó constituiren sistemas abertos nos que día a día se van formando novos termos, son o nivel lingüístico máis vulnerable ás influencias exteriores e polo tanto o menos estable. O estado de deturpación ó que chegou a lingua galega no concernente ó seu vocabulario obedece tanto a razóns de tipo lingüístico coma extralingüístico. Ademais da similitude e mesmo coincidencia en numerosas voces dos vocabularios das dúas linguas, non podemos esquece-la acción devastadora dunha situación diglósica que se mantén durante séculos, enxendrando unha ampla gama de complexos e prexuícios, que a maneira dun cancro foron minando os cementos do noso patrimonio léxico.

Por outra banda o feito de verse o galego reducido a unha lingua de uso exclusivamente oral, desvencellado do mundo da cultura e do saber, explica as lagoas lexicais que poden existir nalgúns campos concretos do saber. Estes baleiros foron a miúdo enchidos botando man da solución máis doada, isto é, recorrendo ó castelán e ignorando así outras posibilidades que podía ofrecer a propia lingua ou, cando non, a lingua irmá, o portugués, recurso inestimable para a recuperación de moito do léxico patrimonial desaparecido.

Dos castelanismos constatables hoxe na nosa lingua, non todos presentan o mesmo grao de implantación ou aceptación. Alén disto, as vías de penetración difiren grandemente duns casos a outros, polo que estableceremos varios grupos na súa clasificación.

2.1. Convivencia da forma galega co castelanismo

Existen algúns casos en galego nos que o elemento foráneo non conseguiu suplantar totalmente á forma galega, se ben esta quedou amplamente restrinxida na súa significación. Facemos a continuación unha análise das parellas máis relevantes, empezando por aquelas nas que o castelanismo entrou *vía comercio,* isto é, acompañando normalmente ó obxecto comercializado:

*tea/*tela.* A forma *tea* emprégase aínda hoxe para designa-lo tecido caseiro elaborado con liño (cfr. *Teares*). Con ela tamén se designa o tecido feito polas arañas ("teas de araña"). Fóra destes casos úsase o cast. **tela.*

*billa/*grifo.* Entre os falantes galegos a *billa* é por antonomasia a chave dun pipote ou bocoi. Agora ben, para referirse á chave da auga xa son frecuentes as vacilacións, podendo constatarse, incluso nun mesmo falante, ámbalas formas. Noutros moitos falantes o castelanismo **grifo* suplantou totalmente á forma galega.

*garfo/*tenedor.* A forma *garfo* referida ó instrumento pertencente ó servicio da mesa, pode considerarse unha palabra perdida nos sectores galego-falantes non alfabetizados na nosa lingua, onde está totalmente introducido o castelanismo **tenedor.* A forma *garfo* só se emprega hoxe nos rexistros populares para referirse a un gancho, dunha ou dúas puntas, feito por un ferreiro.

*cana/*caña.* Nesta parella é tamén o termo foráneo o máis xeneralizado na fala, quedando a forma *cana* relegada á designación do talo dalgunhas prantas gramíneas, moi especialmente do millo ou maínzo. Cfr. *escanar* ("separa-la espiga ou mazorca da cana"), *canivela, canaval* ou *canaveira.* Nembargantes, as *canas* ou *canivelas* empregadas polos troiteiros xa se denominan coa voz castelá **caña.* Na voz diminutiva conviven igualmente a forma galega e a castelá. Así emprégase a forma galega *canela* para designa-lo óso da tibia mentres o castelanismo **canilla* é utilizado para referirse á pequena bobina de fío que se mete na lanzadeira das máquinas de coser.

*coitela/*cuchilla.* Coa forma galega desígnase tanto ó instrumento cortante empregado polos zapateiros (dunha soa empuñadura) coma ó empregado polos zoqueiros (dúas empuñaduras). O castelanismo é normalmente utilizado nos restantes casos: "*Cuchilla* de afeitar", "*cuchillas* da segadora", etc.

Algo semellante acontece coa parella *coitelo/*cuchillo,* ó empregaren moitos falantes a voz patrimonial para referírense preferentemente ó "coitelo de mata-los porcos", reservando a forma intrusa para o "coitelo de mesa".

*la/*lana.* Cando a *la* da ovella se comercializa, xa se lle deixa de chamar polo seu nome para castelanizarse en **lana.* Así "a avoa rapa a ovella para facerlle uns patucos de *la* ó neto, mentres súa nai vai ó comercio mercarlle un xersei de **lana*".

*liño/*lino.* Esta parella garda un gran paralelismo coa anterior. Así a forma *liño* designa a pranta que ata hai pouco se cultivaba en Galicia, mentres que os tecidos elaborados en procesos industriais con esa mesma pranta desígnase co castelanismo **lino.*

*pa/*pala.* A forma propia galega *pa* só se emprega para referirse ó utensilio de madeira (de elaboración caseira) co que se mete ou saca o pan do forno. Tódalas demais *pas* que se adquieren no comercio desígnanse co nome castelán: "a *pala* do albanel", "a *pala* para come-lo peixe", etc.

*semente/*sembra.* Todas aquelas sementes que se recolectan na propia explotación agrícola coñécense baixo a forma galega: "nabos da *semente*", "coles da *semente*", "trigo da *semente*", etc. O castelanismo só se introduciu cando a semente é de procedencia foránea, e polo tanto hai que mercala: "patacas da **sembra*".

*trade/*taladro.* Coa forma autenticamente galega *trade,* seguen designando hoxe os nosos paisanos a ese instrumento de manexo manual empregado basicamente para furar na madeira, feito normalmente por un ferreiro. Pola contra empregan a voz **taladro* para designar esoutro instrumento de elaboración industrial e funcionamento electrónico.

*tixola/*sartén.* En amplas zonas de Galicia, a primeira das formas aplícase á prancha de facer filloas, mentres que o castelanismo **sartén* refírese sempre ó recipiente circular, de pouco fondo e con mango, que se emprega para fritir.

*vasoira/*escoba.* A voz *vasoira*, única válida en galego, basicamente só se aplica ás de elaboración caseira, feitas normalmente con xestas; de aí que tamén reciban o nome de *xesta.* Tódalas restantes que entran pola vía da comercialización veñen co castelanismo incorporado: **escoba, *escobilla,* etc.

Dunha pequena análise da distribución que presenta o castelanismo e a voz patrimonial galega, dedúcese que esta preservouse preferentemente nos casos en que o obxecto designado ten certos matices de rusticidade, e que ademais non entrou nos procesos de comercialización, ó ser elaborado polo propio consumidor. Cfr. *tea, pa, vasoira, liño, coitela, la,* etc.

A continuación mostramos outras parellas onde a distribución *galego/castelán* se corresponde coa distribución *animal/persoa* respectivamente:

*leituga/*lechuga.* Se ben é certo que nunha boa parte de Galicia *leituga* é a única forma empregada, noutras a introducción do castelanismo **lechuga* é total para designa-la hortaliza de consumo humano, mentres que coa forma galega se designa á "leituga silvestre" que medra espontaneamente e se destina ó consumo animal, especialmente ós porcos.

*moa/*muela.* O castelanismo **muela* é a forma xeneralizada para referirse á peza dental dos humanos, e en boa medida tamén á dos animais. Non obstante coa voz *moa* moitos falantes, ademais de designaren á pedra de afiar, refírense ás pezas dentais dalgúns animais. Así: "Antón sacoulle unha *moa* ó porco, pero o dentista empastoulle unha **muela* a el".

*miolos/*sesos.* A masa cerebral humana foi a primeira en castelanizarse. A forma patrimonial mantense de xeito xeneralizado para designa-la masa cerebral animal: "*os miolos* (ou molos) do porco".

*parella/*parexa.* Malia o alto nivel de penetración do castelanismo **parexa,* este non chegou a suplantar totalmente á forma autóctona, viva aínda en moitos falantes que a empregan preferentemente para referirse a un par de animais: "unha *parella* de bois". Cando o par é humano, a frecuencia do castelanismo é moito máis alta: "a *parexa* da garda civil".

*ril/*riñón.* Raramente se emprega a forma *riles* para designa-las glándulas humanas; a forma foránea **riñón* é a empregada normalmente nestes casos: "fixo un transplante de *riñón*". Pola contra a voz autóctona segue sendo a máis utilizada para designa-las glándulas animais: "ese porco tíñache uns bos *riles*".

Dentro deste mesmo contexto da correlación *galego/castelán ~ animal/persoa,* hai que incluír algúns pares de sinónimos onde a forma que coincide coa do castelán aplícase preferentemente ás persoas, entanto que a forma diverxente resérvase para os animais. Tal acontece con pares de sinónimos como: *labio* (persoas) / *beixo* (animais), *pulmóns* (persoas) / *leviáns* (animais).

Outras veces é o *progreso* o que se constitúe nunha importantísima vía para a penetración dos castelanismos. Normalmente o novo invento vén acompañado dunha nova denominación (evidentemente en castelán, cando non en inglés) que acaba por suplantar á forma enxebre:

*corte/*cuadra.* Na totalidade de Galicia enténdese por *corte* o lugar cerrado onde se encerra ó gando, con cama de toxo, palla ou molime. As novas construccións para o gando, con cama de cemento e canalización de escrementos, xa reciben o nome de **cuadras* ou **establos.*

Estreitamente relacionada con esta parella temos: *zurro/*purín.* A tradición e o progreso aparecen tamén aquí contrapostos baixo o binomio galego <-> castelán. Coa forma *zurro* desígnanse os excrementos líquidos ou semilíquidos que escorren das cortes con cama vexetal. O castelanismo **purín* designa ó *zurro* cando este se canaliza e almacena en depósitos, isto é, ó procedente das cortes con cama de cemento. Isto leva á seguinte asociación espontánea: *corte -> zurro; cuadra -> purín.*

*enciño/*rastrillo.* Coa forma *enciño* ou *angazo* desígnase en Galicia ó apeiro de labranza utilizado para xuntar herba, folla, molime, etc. Agora ben, hoxe en día, coa mecanización do campo, a herba, por exemplo, xa se xunta cos **rastrillos* dos tractores.

*lavadoiro/*lavadero.* Cando non había auga corrente nas casas, as mulleres ían lavar ó río e facíano nos *lavadoiros.* Unha vez que o líquido elemento chegou ós fogares, fixéronse os **lavaderos* con cemento e ladrillo.

*muxir/*ordeñar.* Entre moitos dos nosos campesiños xa se observa unha clara diferenciación semántica no emprego destes dous verbos. Cando o traballo é manual *muxen,* cando o fan mecanicamente **ordeñan* (coa **ordeñadora,* claro está).

Non hai dúbida, pois, de que o *progreso* e o *comercio* foron factores claves no proceso de deturpación do léxico galego. Non obstante non foron os únicos. Con certa frecuencia atopámonos con parellas de palabras onde a forma autóctona ten claramente restrinxida a súa significación pola presión da forma foránea, sen que se poida atribuír a súa penetración a un factor concreto:

*corredor/*pasillo.* Na fala da maior parte dos galegos *corredor* é sinónimo de *galería* ou de *solaina* (normalmente aberta), mais nunca empregan esta forma patrimonial para referírense ó interior da vivenda, onde está totalmente suplantada pola voz foránea **pasillo.*

*doce/*dulce.* O castelanismo **dulce* é unha forma moi espallada na fala actual cun emprego amplamente xeneralizado. Con todo hai un caso onde os mesmos falantes, que empregan este castelanismo dun xeito habitual, botan man da voz autóctona *doce;* isto acontece cando se refiren a unha clase concreta de mazás, pouco apreciadas precisamente polo alto grao de dozura: "mazás *doces*".

*gado/*ganado.* Nalgunhas zonas de Galicia fan unha curiosa distinción entre estes dous termos. Empregan o castelanismo para referirse a calquera tipo de gando en xeral coa única salvedade do gando ovino ou caprino ó que seguen a denominar coa forma autenticamente galega *gado.*

*pombo/*paloma.* A forma *pomba* foi practicamente varrida do léxico galego pola foránea **paloma.* Curiosamente mantívose intacta a forma autóctona para designa-la pomba silvestre: *Pombo.* Aquí cabe pensar que as "palomas de la urbe" acabaron por contaminar (lingüisticamente) ás súas irmás, as pombas rurais.

*randeeira/*columpio.* Tamén aquí o binomio *rural/urbano* parece a explicación máis lóxica. A forma **columpio* designaría maioritariamente ós ubicados nos parques urbanos e de construcción metálica, mentres baixo a forma *randeeira* (coas súas variantes) coñeceríanse os de carácter máis rústico, consistentes normalmente nunha simple corda pendurada dunha póla outra trabe...

2.2. Adaptación do castelanismo á fonética galega

Entre a ampla gama de deformacións léxicas motivadas pola presión do castelán, teñen unha especial relevancia aquelas que, a pesar de ser claros castelanismos, se nos presentan enmascaradas baixo unha certa aparencia de formas galegas. Un dos recursos máis frecuentes de enmascaramento son as adaptacións fonéticas: o fonema castelán [X] grafía (j) adáptase como o fonema galego [Š] grafía (x). Así conforme a equivalencias do tipo: cast. tojo / gal. toxo, cast. jamón / gal. xamón, etc., leváronse a cabo numerosas adaptacións das que ofrecemos unha pequena mostra a continuación: **almexa* (ameixa), **amortaxar* (amortallar), **antoxo* (antollo), **aparexar* (aparellar), *baraxa* (baralla), **burbuxa* (burbulla), **concexal* (concellal), **conexo* (coello), **lentexa* (lentella), **manoxo* (mollo), **mortaxa* (mortalla), **oxal* (ollal), **parexa* (parella), **partixa* (partilla), etc.

Noutro grupo de palabras a adaptación [X] > [Š] resulta todavía máis disparatada ó diferiren considerablemente a estructura da forma propia galega e a do castelanismo agalegado: **lexos* (lonxe), **pegaxoso* (pegañento), **rodaxa* (toro), **vexación* (vexame), **xabalí* (xabarín), **xaula* (gaiola), **xulio* (xullo), **xuzgar* (xulgar).

Outra das adaptacións que se levan a cabo e a da grafía castelá (y) como (i) ó non existi-la primeira no alfabeto galego: **construio* (constrúo), **desaiuno* (almorzo), **iacer* (xacer), **proiección* (proxección), **proiecto* (proxecto), **traiecto* (traxecto), etc.

En ocasións as adaptacións fonéticas poden consistir tanto na monotongación de diptongos: *mientras* > **mentras* (mentres), *quienes* > **quenes* (quen), como na diptongación dunha vocal *carretera* > **carreteira* (estrada), etc.

Un dos campos onde este mecanismo de adaptación fonética deixou as pegadas máis fondas foi sen dúbida no da toponimia. Son abundantísimos os testemuños toponímicos que presentan as máis variadas modalidades de adaptación, desde simples grafías ata sufixos e terminacións, pasando polos diptongos. O resultado foi unha morea de topónimos, moitos deles auténticos disparates, pola súa propia estructura de aparencia claramente acastrapada.

Recollemos a continuación, só dun xeito testimonial, algúns exemplos destes topónimos con adaptación:

gal. /S̆/ ---------- > *cast. /X/*

A Peroxa ---------- > *La Peroja
Caxide ---------- > *Cagide
Coruxo ---------- > *Corujo
Eirexe ---------- > *Eireje
Freixo ---------- > *Freijo
Requeixo ---------- > *Requeijo
Sambreixo ---------- > *Sambreijo
Teixeiro ---------- > *Teijeiro
Xestoso ---------- > *Gestoso

gal. /OU̯/ ---------- > *cast. /O/*

Couto ---------- > *Coto
Lourenzá ---------- > *Lorenzana
Montouto ---------- > *Montoto
Ourense ---------- > *Orense

gal. /EI̯/ ---------- > *cast. /E/*

A Franqueira ---------- > *La Franquera
A Palmeira ---------- > *La Palmera
A Pereira ---------- > *La Perera
Celeiro ---------- > *Cillero
Oliveira ---------- > *Olivera
Ribeira ---------- > *Ribera

gal. -ÁNS, -ÁS ---------- > *cast. -ANES*

Fentáns ---------- > *Fentanes
Friás ---------- > *Frianes
Goiás ---------- > *Goianes
Ramiráns ---------- > *Ramiranes
Rubiás ---------- > *Rubianes
Xustás ---------- > *Xustanes

gal. -IÑO ---------- > *cast. -INO*

Carballiño ---------- > *Carballino
Vilariño ---------- > *Vilarino

Polo que ós topónimos se refire non podemos esquecernos do recurso da traducción que, xuntamente con este da adaptación, foi un dos grandes procedementos polos que a nosa toponimia se foi inzando de formas castelás. Topónimos como: **Puentenuevo, *Puertomarín, *Puebla, *Nieves, *Iglesia, *Villanueva,* son simples traduccións que, nalgúns casos, constituiron auténticos disparates: **El niño de la guía* (< Niño d'aguia), **Viana del bollo* < *Viana do bolo* (bolo = "elevación"), **Juanceda* < *Xanceda* ("lugar abundante en salgueiros"), etc. Nos topónimos compostos traduciuse con certa frecuencia só un dos seus elementos, normalmente o de maior transparencia, dando lugar á proliferación de formas híbridas e incoherentes: **Villalonga, *Villamor, *Villameá, *Villar de Frades, *Fuenteculler, *Piedrafita,* etc.

2.3. Introducción do castelanismo pleno

O expoñente máximo de presión que o castelán vén exercendo desde hai séculos sobre o galego témolo cando a forma foránea chega a suplantar totalmente á forma autóctona, facéndoa desaparecer en moitos casos da lingua das dúas, tres, catro, etc., últimas xeracións de falantes. E indubidable que desde o século XVI foise perdendo paulatinamente (en procesos máis ou menos acelerados) unha boa parte do noso patrimonio léxico. Coa axuda do Portugués e dos textos medievais galegos, moito deste léxico puido recuperarse e de feito figura en tódolos diccionarios modernos, mais a súa reimplantación popular é unha tarefa a culminar a máis longo prazo. Por moito que se lles inculque ós nenos que as formas correctas son *pobo, avoa* e *deus,* a inmensa maioría da poboación (moi especialmente os sectores monolingües en galego) seguirán a utiliar espontaneamente os castelanismos **pueblo, *abuelo, *diós.* Estas e outras formas alleas acadaron tal grao de implantación que a súa erradicación (ó menos na lingua oral) está aínda moi lonxe, e esta dependerá en boa medida do nivel de normalización lingüística ó que chegue a sociedade galega.

Só a maneira de mostra recollemos a continuación algúns destes castelanismos que teñen un maior índice de frecuencia tanto na fala coma na escrita: **adiós, *águila, *ala, *anzuelo, *apellido, *árbol, *ardilla, *abuelo, *ballena, *bellota, *calle, *celda, *cena, *cerilla, *chorizo, *diós, *duda, *dulce, *enseñar, *estrella, *escoba, *escuela, *fecha, *fuerte, *guardia, *hacienda, *helado, *lunes, *manzanilla, *mesilla, *muela, *muñeca, *niebla, *novio, *paloma, *peine, *polvo, *quinientos, *rodilla, *salir, *suelo, *vena, *viúdo, *volar, *xuez,* etc.

Estas e centos de formas coma elas tiveron uns efectos devastadores sobre o noso patrimonio léxico, co que competirían nunha primeira fase para acabar sepultándoo co paso do tempo. Considerándoa clarificadora neste senso, imos relatar unha breve anécdota:

Non hai moito escoitámoslle a nosa nai (de 55 anos de idade e monolingüe en galego) a propósito dun comentario sobre o tempo, o seguinte refrán: "xeada sobre lodo, neve ast'o *xonllo*". Sorprendidos ó escoitarmos a última palabra (nunca a escoitaramos de labios dun falante monolingüe) pedímoslle que repetira o refrán. O resultado foi o mesmo. Preguntada a continuación sobre o que significaba "*xonllo*", non soubo contestarnos. Neste coma en centos de casos, a forma autóctona perdeuse na fala pero conservouse no refraneiro, nunha das súas variantes fonéticas (xonllo, xeonllo, xionllo...).

2.4. Castelanismos aceptables

Pola súa condición de lingua románica, o galego ten no latín o seu aporte léxico máis importante. Agora ben, esta aportación básica está complementada por outros aportes que foron enriquecendo a nosa bagaxe léxica ó longo da historia. Así fóronse incorporando (frecuentemente a través do castelán, pola súa condición de lingua dominadora) numerosas palabras doutras linguas como o francés,

provenzal, italiano, catalán, inglés, etc., que sumadas ás dos sustratos prerromanos e superestratos xermano e árabe irían configurando a nosa riqueza léxica.

Partindo de semellantes presupostos, dificilmente se poderá ignorar que non todo o que nos aportou o castelán é rexeitable. Se aceptamos como normais préstamos do italiano ou do francés (que por outra banda chegaron a nós vía castelán) por que non aceptar préstamos do castelán, máxime se están presentes no propio portugués. Existe, pois, un importante "corpus" de préstamos do castelán que non poden ser catalogados como castelanismos no sentido amplo da palabra, e que por outra banda veñen a cubrir importantes lagoas lexicais.

Entre os "préstamos" ou "castelanismos aceptables" presentes na lingua galega, hai un grupo especialmente conflictivo polas súas peculiaridades morfolóxicas. Referímonos ós que levan o sufixo diminutivo *-illo, -illa* propio do castelán, en detrimento dos diminutivos galegos *-elo, -ela,* hoxendía con pouca vitalidade por deixaren de ser productivos hai tempo.

Recollemos a continuación algúns destes préstamos máis significativos, presentes tamén na lingua portuguesa: *boquilla, camarilla, cartilla, cedilla, cuartilla, cuartillo, gatillo, guerrilla, guerrilleiro, ladrillo, pacotilla, palillo, pandilla, pastilla, perilla, presilla, puntilla, rosquilla, serranilla, sextilla, taquilla, tomillo, tornillo, tortilla, xustillo,* etc.

O feito de que teñamos préstamos lícitos, apesares dos devanditos sufixos *-illo, -illa,* non quere dicir que estes sexan sistematicamente tolerados en galego. Nun bo número de casos constitúen claros castelanismos: **amarillo* (amarelo), **bolsillo* (bolso, peto), **canilla* (canela), **capilla* (capela), **castillo* (castelo), **costilla* (costela), **hebilla* (fibela), **martillo* (martelo), **morcilla* (morcela), **pesadilla* (pesadelo), **pescadilla* (pescadiña), **tobillo* (nocello), etc.

Dada a pouca ou nula productividade dos sufixos diminutivos *-elo, -ela,* non faltou quen, para disipar posibles dúbidas, propuxese reemprazalos polo diminutivo *-iño.* Tal proposta non é factible, entre outras, por razóns de tipo semántico: non é o mesmo un *bocadillo* ca un *bocadiño,* unha *perilla* ca unha *periña,* ou unha *cartilla* ca unha *cartiña...*

Cómpre ademais ter presente que unha forma con este tipo de sufixo non sempre terá que ser un préstamo ou un castelanismo puro; pode tratarse dunha solución do propio galego: *maravilla* (< prov. maravilha < lat. MIRABILIA), *manilla* (< lat. MANICULAM), *partilla* (< lat. PARTICULAM), etc.

3. CASTELANISMOS DE TIPO MORFOLOXICO

Como xa sinalamos ó comenzo deste traballo, galego e castelán presentan un bo número de afinidades debidas ós seus vencellos xenealóxicos. É posiblemente no eido morfolóxico onde estas afinidades son menores, e, en consecuencia, onde o galego presenta unha personalidade máis propia frente ó castelán. Así e todo, as interferencias da lingua de castela son tamén relativamente frecuentes neste terreo. Enumeramos aquelas que nos parecen máis relevantes:

a) Alteracións dos morfemas de xénero nalgúns sustantivos e adxectivos: **a leite, *a sal, *a sangue, *a mel, *a nariz, *o calor, *o árbore, *o ponte,* etc.

b) Formación do plural de certas palabras rematadas en vocal tónica ou diptongo, nas que se engade o morfema propio do castelán *-es* no canto do galego *-s: *zulúes, *tabúes, *paquistanís, *israelís, *leises, *reises...*

c) Emprego da forma masculina do artigo diante de palabras femininas iniciadas por *a* tónico: **o auga, *o arte, *o aula, *o aguia,* etc.

d) A utilización incorrecta das formas do pronome persoal é un dos factores que mellor indica o deficiente nivel lingüístico do falante en cuestión. Pola contra un manexo correcto destas formas pronominais será sempre un indicativo de dominio da lingua. Cando se vacila aplícanse as estructuras do sistema castelán dando lugar á proliferación de importantes castelanismos. Entre os máis importantes podemos destaca-los seguintes:

-Mala utilización das formas de acusativo e dativo: **chameille hoxe pola tarde* (por *chameino*), **aviseille a tempo* (por *aviseino*), **insultoulle toda a noite* (por *insultouno*), **cando chegue chámoche* (por *chámote*), **búscalle pola praia* (por *búscao*), **vinlle cando se agachou* (por *vino*), etc.

-Emprego das formas de dativo *lle* ou *lles* precedidas do pronome *se* (se lle, se lles) como un calco do castelán "se le": **á coruxa só se lle ve pola noite* (por *só se ve...*). Máis disparatada resulta aínda a combinación do reflexivo *se* cos pronomes átonos de terceira persoa *o, a, os, as: *non se o puxo dúas veces,* ou **non so puxo dúas veces* (por *non o puxo dúas veces*).

-Construccións reflexivas nas que a acción verbal se exerce unicamente sobre unha parte do suxeito, inadmisibles en galego: **laveime a cara, *limpouse a boca, *afeiteime a barba, *queimouse un pe...* Son igualmente atribuibles á interferencia do castelán aquelas construccións nas que aparece un reflexivo de interés, inexistente na nosa lingua: **non me creo o que contas, *non te merecías ese trato,* etc.

-Emprego da forma de suxeito *eu* como segundo elemento das comparacións: **come máis ca eu.*

e) O emprego das formas do demostrativo **estos* e **esos* ou dos indefinidos **quenes, *cuio, *calquer...*

f) O sistema conxugacional galego está tamén fortemente interferido polo do castelán. A modo de síntese expoñemos aquí as interferencias de maior relevancia:

-Tendencia a facer irregulares verbos que en galego son totalmente regulares: **parezco, *conduxo, *reduxen, *andiveches, *tendrei, *saldrei, *sabrás,...*

-Alteracións na vocal temática co conseguinte cambio de conxugación en certos verbos: **batir, *ocurrir, *espremir, *rendir,...*

-Alteracións no radical ou lexema: **leías, *creías, *soupen, *vamos, *eres,...*

-Utilización de verbos compostos con *haber: *habías dito, *hei feito,...*

-Empregar como reflexivos verbos que en galego non admiten tal posibilidade: **bebeuse, *casouse, *coméronse, *morreuse,...*

4. CASTELANISMOS FONETICOS

As poucas peculiaridades fonéticas que dalgún xeito caracterizan ó galego frente ó castelán son, ó mesmo tempo, a principal fonte dos que podemos considerar castelanismos fonéticos. Estes teñen a particularidade de saír, case que exclusivamente de beizos de "neofalantes" que durante bastante tempo foron "monolingües" en castelán. A tendencia acentúase cando o falante é de orixes non galegas.

A articulación da fricativa palatal xorda /Š/ e da nasal velar sonora /ŋ/ constitúen o principal problema fonético para moitos neofalantes. A influencia da fonética castelá, onde non existen tales fonemas, fai que o /Š/ se despalatalice, articulándose como unha sibilante alveolar /s/ (/Š/ --> /s/) e o /ŋ/ se desvelarice pronunciándose como unha nasal alveolar /n/ (/ŋ/ --> /n/) tales alteracións fonéticas non son froito dun descuido, senón que nacen dunha auténtica incapacidade para a súa correcta articulación (2). Vexamos algunhas mostras: *laxe* *[lase], *toxo* *[tọso], *xa* *[sa], *unha* *[una], *algunha* *[alguna], *dunha* *[duna], etc. Cando a nasal velar vai en posición final, é con frecuencia arrastrada por unha fonética sintáctica, mal aplicada, a unha pronuncia alveolar /n/: "con esto" *[kọnẹsto], "sen auga" *[sẹnaɰga], "non é" *[nọnẹ], "tan alto" *[tanalto],...

No vocalismo tamén se deixa nota-la influencia e os hábitos adquiridos na fonética castelá. Hai falantes que empregan un vocalismo de cinco fonemas onde a oposición de abertura nos fonemas de grao medio está neutralizada. O resultado é o dunha artificiosidade repelente. Segundo existen falantes incapaces de articular correctamente a nasal velar /ŋ/ tamén os hai incapaces de diferenciar entre pronuncias como: ọ́so/ọso, pọ́la/pọla, vẹ́n/vẹn,...

5. CASTELANISMOS DE TIPO SEMANTICO

A semántica galega foi tamén sensible ás interferencias do castelán. Se ben son considerablemente inferiores ás producidas no terreo morfolóxico, teñen a súa importancia por contribuiren a confusións entre parellas de palabras pertencentes a un mesmo campo semántico ou similares. A continuación mostramos algunhas das interferencias máis habituais:

almorzar/xantar

En galego estes dous conceptos están claramente diferenciados. *Almorzar* refírese sempre á primeira comida do día, e nuna á do mediodía *(xantar).* A presión do castelán induce a erros como: *"almorzo sempre ás tres da tarde".

escada/escaleira

Onde o castelán ten un só termo, a nosa lingua presenta dous con connotacións claramente diferenciadas. *Escaleiras* son as fixas, mentres *escadas* son as

(2) É este un "pecado" habitual en certos políticos, presentadores de medios audiovisuais, e outros figuróns que, por puro oportunismo, botan (ás veces) man do idioma galego.

móbiles. Nun galego puro non debían tolerarse expresións como: *"podou a pereira coa axuda da escaleira".

fogo/lume

De dous étimos latinos diferentes (FŎCUM e LŪMINEM) temos no galego actual dous vocábulos que, se ben están próximos semanticamente, moi poucas veces son intercambiables. Cada un deles presenta restricción na súa significación. Así mentres a voz *fogo* se refire a conceptos nos que a idea de combustión presenta menos evidencia *(arma de fogo, fogos de artificio, ...), lume* ten un significado moito máis amplo, podendo aplicarse a todo aquelo que arde *(endendeu o lume, prendeu lume ó monte...).* Expresións como: **dame fogo, *cortafogos, *encendeu fogo...,* son claros castelanismos.

sono/soño

Igual que no caso de *escaleira/escada* tamén aquí o galego amosa unha maior riqueza semántica. *Sono* e *soño* refírense a realidades distintas. Mentres *sono* fai referencia á necesidade ou desexo de durmir, *soño* refírese ós fenómenos psíquicos que se manifestan ó durmir. Expresións como: **o neno non ten soño* constitúen castelanismos.

concello/axuntamento

Estes dous termos que tanto se confunden teñen na realidade moi pouco en común. Mentres *concello* pode referirse á corporación, término, ou xurisdicción municipal, *axuntamento* só significa acción ou efecto de xuntar, reunión, cópula, etc. Deben desbotarse, por castelanismo, expresións do tipo: **o alcalde encerrouse no axuntamento,...*

correr/percorrer, do/duelo, grado/grao, roxo/vermello son algunhas outras parellas onde as interferencias do castelán levan a erros similares ós arriba expostos: **recorrín dous quilómetros, *estamos a doce grados de temperatura, *cruz roxa,...*

6. CASTELANISMOS DE TIPO SINTACTICO

A nivel sintáctico galego e castelán non presentan demasiados rasgos diferenciadores, polo que as interferencias neste terreo non son moi abundantes, se ben hai algunha de considerable relevancia como as referentes á colocación do pronome átono. Os castelanismos sintácticos máis habituais son os que seguen:

-A ausencia do artigo diante dō posesivo: **teño meu can enfermo, *non afastou seus ollos de min,* etc.

-A utilización da preposición *a* despois de verbos de movemento que levan como complemento un infinitivo: **imos a comer, *vou a mirar,* etc.

-A incorrecta colocación do pronome átono na frase: **mo deu onte, *se foi*

*ás tres, *te quere ver,* etc. Ás veces os erros son motivados por ultracorreccións. A modo de exemplo recollemos certa cuña publicitaria que apareceu durante longas tempadas na TVG e que rezaba así: *"...desque bóto*lle* calfensa á miña terra collo mellores colleitas..."

Contributos para umha história da lingüística galega (1964-1974)

MARIA DO CARMO HENRÍQUEZ SALIDO

0. Por volta de uns cem anos mais tarde de se publicarem os trabalhos dos precursores dos estudos lingüísticos e gramaticais na Galiza -utilizaremos o termo 'precursores' com o valor que lhe dá Felisindo Rodríguez Vilarinho (1)- e coincidindo na história com a etapa de certa debilidade e abertura da ditadura franquista, iniciam-se na Universidade de Santiago os estudos de Lingüística e Filologia Românica; dentro destes saberes abordava-se de modo genérico e ocasional, a reflexom e estudo do galego ou galego-português, segundo tínhamos aprendido os alunos dessa especialidade nos clássicos manuais de Dom Ramón Menéndez Pidal (2) e de Rafael Lapesa (3).

O idioma galego "mamado dos peitos das nossas mais", apesar da sua situaçom regressiva, oferecia um uso lingüístico espontáneo suficiente, mas a consciência lingüística dos seus falantes nom alcançava um nível igual, pois nom existia a necessidade pessoal e real (nem as circunstáncias políticas adequadas) de conhecer o seu próprio idioma nem por parte daqueles que com o seu uso queriam manifestar a sua oposiçom ao regime franquista (regionalistas e nacionalistas, comunistas, etc.) nem do lado dos que o falavam "porque nom lhes quedava outro remédio" em palavras de José Mª Sánchez Carrión (4). Este amplo sector de monolíngües, que suportavam esse monolingüismo como "um humilhante estigma", com o decorrer dos anos vam provocar nas geraçons subseguintes "o horror da língua

(1) Rodriguez Vilarinho, F. (1989), "Precursores dos estudos gramaticais na Galiza", in *Actas do II Congresso internacional da língua galego-portuguesa na Galiza* (1987), Ed. Agal, A Corunha, pp. 137-155. Citamos este autor porque além de fazer umha ampla referência dos primeiros estudos, nomeadamente os dos ilustrados do século XVIII, estuda com maior especificidade as obras dos "precursores" Joám Manuel Pintos, Francisco Mirás e Valentim Graña y Orje, claros "precursores" de Saco e Arce.

(2) Menéndez Pidal, R. (1904), *Manual de Gramática Histórica Española*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 11ª ed., 1962, 367 pp.

(3) Lapesa Melgar, R. (1942), *Historia de la Lengua Española*, Ed. Escelicer, Madrid, 5ª ed., 1962, 407 pp.

(4) Sánchez Carrión, J. Mª (1987), *Un futuro para nuestro pasado. Claves para la recuperación del Euskara y teoría social de las lenguas*, Ed. do autor, San Sebastián. Em pp. 60 ss. explica a aprendizagem natural e com maior propriedade em p. 62 afirma "...como corolario de ello carece de valoración suficiente hacia el idioma que habla *porque no le queda otro remedio*. Estos monolingües tienen, a pesar de su monoglotismo, una gran influencia en el proceso de sustitución lingüística porque provocan una quiebra en el proceso natural de transmisión". Em nota (91), pp. 129-130 esclarece ainda mais esta teoria.

tradicional e o desejo de se inserirem o antes possível na língua invasora" (5), provocando umha quebra no processo natural de transmissom.

Embora o galego mal se falasse na Universidade e o seu estudo e aprendizagem nom formasse parte de umha disciplina independente e autónoma das outras línguas românicas, mercê à dedicaçom e generosidade de dous grandes Mestres, um de Latim e outro de Grego, os alunos da primeira promoçom de Filologia Românica éramos introduzidos no seu conhecimento científico através da etimologia das palavras (na sua evoluçom do latim para as línguas românicas) e da toponímia galego-leonesa. Dom Abelardo Moralejo Lasso, catedrático numerário de Latim, mas professor de Grego, Latim vulgar, Árabe e Filologia Românica, em horário de tarde nas aulas práticas, explicava a toponímia do nosso País com especial atençom às línguas de que procedia, os povos que a impugeram e as correspondentes transformaçons. Algumhas das suas liçons sobre o galego, escuitadas ocasionalmente nas suas aulas de latim, formarám parte do livro *Toponimia gallega y leonesa* (6). Dom Manuel Rabanal Alvarez, catedrático, nessa altura, de Grego no Instituto "Gelmírez", e professor na Universidade, "pastor" e leonês de pró, também nos abria os olhos na "história mágica e lógica das palavras", nos temas galegos e leoneses e no castelhano «agallegado» ou dialecto castelhano falado na Galiza (7).

Esses futuros lingüistas e filólogos eram possuidores de umha concepçom sobre as línguas românicas peninsulares, de acordo com a linha mais ortodoxa da doutrina de Dom Ramón Menéndez Pidal, autoridade a quem tanto admirava Dom Manuel Rabanal (8), respondendo as nossas informaçons às directrizes do manual de Lingüística Românica de B.E. Vidos (9), livro de texto para conhecer a situaçom de todas as línguas românicas -entre elas, evidentemente, o galego-português-. Na nossa formaçom nom se recebiam teses dos nossos professores, em que se questionasse a filosofia mais tradicional da Lingüística Românica, filosofia que bastantes anos mais tarde, descobrimos subjacente nos estudos sobre a língua galega dos séculos XVIII e XIX, nas reivindicaçons lingüístico-políticas dos homens das "Irmandades da Fala" através do seu órgao de expressom *A Nosa Terra* (10) e bem explícita assi mesmo na *Revista Nós* (11). E dizemos descobrimos porque a maioria desses estudantes universitários, quase nom tínhamos notícia dos contributos de um Pe. Feijó ou o Pe. Sarmiento, dos estudos gramaticais e da lite-

(5) *Ibidem*, pp. 129-130.

(6) Moralejo Lasso, A. (1977), *Toponimia gallega y leonesa*, Ed. Pico Sacro, Santiago.

(7) Rabanal Alvarez, M. (1967), *Hablas hispánicas. Temas gallegos y leoneses*, Ed. Alcalá, Madrid. Em p. 13 fala de "castellano agallegado o dialecto castellano hablado en Galicia".

(8) *Ibidem*, em p. 9 afirma: "Comprendo, sin embargo, que es muy ardua la empresa de pugnar por dar gusto, a la vez a don Ramón Menéndez Pidal, pongamos por supremo ejemplo de sabios lingüistas contemporáneos...".

(9) Vidos, B.E. (1959), *Manuale de linguistica romanza*, Florencia. Trad. espanhola *Manual de Lingüística Románica* (1963), Ed. Aguilar, Madrid.

(10) Este "Boletim Dezenal", sub-intitulado como "Idearium da Hirmandade da Fala en Galicia e nas colonias gallegas d'América e Portugal", publicou-se de modo mais ou menos regular, desde o 14 de Novembro de 1916 até o 17 de Julho de 1936.

(11) *Revista Nós*, Ed. fac-similar (1979), Ed. Galaxia, Vigo, seis volumes. Sobre esta questom temos publicado "Língua, Lingüística e Filologia na revista Nós", in *Actas do II Congresso internacional da língua galego-portuguesa na Galiza*, *op. cit.*, pp. 259-290.

ratura do século XIX e das primeiras décadas do XX; numha palavra, de todo o relacionado com a história, a língua ou a cultura do nosso País.

Em Outubro de 1965, uns trinta estudantes de 5º curso de Filologia Românica abordam por primeira vez na história da Universidade e da Galiza, o estudo da Lingüística e da Literatura Galega, por ocasiom de se criar umha cátedra com tal denominaçom. Com esta decisom, o idioma galego entrava nas salas universitárias -dadas as aulas nesse curso académico de 1965-1966 na Faculdade de Ciências, imagem/símbolo com a qual poderíamos simbolizar a entrada da língua e da literatura galega como "disciplinas científicas"-. O primeiro professor da disciplina assi nomeada, foi Dom Ricardo Carvalho Calero, quem com a sua chegada introduz certa ruptura con o extraordinário voluntarismo anterior. O nosso professor de galego tentava, em primeiro lugar, fixar perante os alunos o esquema de um ideal lingüístico do nosso idioma e manejando critérios geográficos, históricos e sociais apresentava-nos um "galego ideal", "um galego comum" e em segundo lugar familiarizava-nos com os trabalhos de campo de dialectologia e prosseguia com os estudos de toponímia; estes trabalhos práticos de recolha de material léxico tomavam como pautas os postulados da mais estrita Geografia lingüística, para destarte estebelecer os falares ou dialectos do galego. As teses do professor eram corroboradas com a experiência directa dos seus alunos e constituirám a base da *Gramática elemental del gallego común* (12).

1. Na primavera de 1966 irrompe em Santiago, o primeiro catedrático numerário de Lingüística e Filologia Românica, o professor Dom Constantino Garcia González, motivo e objecto desta lembrança. O primeiro encontro com os alunos de 5º de carreira tivo lugar polo mês de Abril ou Maio e consistiu numha reuniom celebrada num ambiente extremadamente cordial, infreqüente nas relaçons alunos-professor, por motivo de solicitar futuros colaboradores/investigadores da realidade lingüística do idioma galego. Nessa primeira entrevista, tam só dous alunos manifestamos o nosso propósito de nos dedicar ao estudo e investigaçom da língua galega: o Prof. Dr. Antonio Santamarina e a autora destas linhas. Nesse mesmo verao, ambos os dous, começamos a recolha do material das nossas futuras teses de doutoramento, contando -polo que me di respeito- com tam só a bibliografia fornecida nas aulas do professor Carvalho Calero e com a pobre experiência adquirida de ter feito breves e modestos inquéritos na localidade onde vivíamos. Foi, assi, pensamos, que começamos muitos os nossos estudos sobre dialectologia galega, desatendendo as dimensons sócio-políticas dessa língua.

Incorporados já alguns desses primeiros licenciados, como professores da Faculdade, agora renovada e instalada de novo no edifício matriz da Universidade, começam a funcionar os novos Departamentos ou Cátedras, entre eles o de Filologia Românica, sob a direcçom de Dom Constantino Garcia e tendo como professora adjunta Dona Maria Pilar Santamaria Sande, autora de um trabalho

(12) Carballo Calero, R. (1966), *Gramática elemental del gallego común*, Ed. Galaxia, Vigo. Em p. 267 consta que se acabou de imprentar o dia 5 de Novembro de 1966, quer dizer, umha vez licenciados os alunos da primeira promoçom de Filologia Românica.

sobre a "gheada" na província de Lugo (13). Embora nom pertencesse a esse Departamento, mas ao de "Gramática Histórica de la Lengua Española", outros professores e alunos dos últimos cursos de Filologia trabalhávamos nele em qualidade de colaboradores; carecendo de material bibliográfico, fichas, arquivos, ficheiros, meios, material fungível e dinheiro etc. pugemo-nos em marcha, sob a direcçom de Dom Constantino -era assi que o chamávamos sempre- para recolher todo o léxico galego.

Após estes vinte e cinco anos de perspectiva, podemos fixar os objectivos que, em nossa opiniom, sustentavam os caminhos da investigaçom futura, objectivos perfeitamente estabelecidos por este professor e claramente expostos no seu livro *Léxico de la comarca compostelana* (14), que seguimos mesmo na ordem marcada:

1.- Constituirá tarefa fundamental nos trabalhos de lingüística galega a recolha do léxico comum, nomeadamente as palavras que designam objectos, que estám a ser substituidos por umha voz nova, introduzida junto com o objecto. Especial atençom merecerá o léxico rural, agredido pola entrada de vozes claramente espanholas (acrescentamos nós). Nesta etapa -anos 1967-1968- nom se fixam critérios nem princípios, do ponto de vista da História da Língua ou do ponto de vista da elaboraçom e reconstruçom do léxico padrom, tendentes a determinar o léxico genuinamente galego, quer dizer, o léxico padrom. Nessa recolha, exaustiva, devem ser incluídas também as formas coincidentes com as castelhanas, para assi empreender com urgência a pesquisa em materiais dialectais (15):

> "La influencia del castellano, por una parte, y la de la técnica e industria moderna, por otra, conducen fatalmente al empobrecimiento de la lengua gallega. Cada generación lleva consigo la desaparición de una parte del léxico común de una serie de objetos que fueron sustituidos por otros más modernos que no heredan el nombre tradicional (...) porque hoy en las tiendas se compran *escobas, telas, coladores, fuelles*, etc.
> (...)
> Como los meritorios diccionarios gallegos [ao nom indicarem a procedência das vozes apresentam] el grave defecto de no incluir las formas que coinciden con las castellanas, es necesario emprender urgentemente la tarea de recogida de materiales dialectales..."

2.- O território objecto da recolhida deste material léxico, assi como os critérios da sua posterior interpretaçom e análise, está situado sempre dentro do Estado Espanhol (as quatro províncias galegas, zonas limítrofes de Astúrias, Leom ou Samora); em nengum caso se estabelecem comparaçons ou relaçons com vozes idênticas ou coincidentes, mas registadas em territórios situados debaixo da fronteira política, marcada geograficamente polo rio Minho. Antes atende-se ao castelhano como referência obrigada (16):

(13) Santamaria Sande, Mª P. (1966), "La geada en la provincia de Lugo", in *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, VIII, Lugo.

(14) García González, C. (1974), *Léxico de la comarca compostelana*, VERBA, Anuario Gallego de Filología, Anejo 1, ed. Universidad de Santiago de Compostela. Este texto, em certa medida, pode servir como exemplo para de um modo objectivo, fixar os objectivos e métodos de trabalho, na etapa de pré-história da investigaçom dialectal na Galiza.

(15) *Ibidem*, p. I.

(16) *Ibidem*, p. I.

"La estructura fonética y gramatical del sistema gallego tienen hoy todavía una firmeza tan fuerte que, aún recibiendo ciertas influencias castellanas, presiona a su vez de modo muy intenso en el castellano hablado en Galicia".

3.- A investigaçom desse material dialectal deve ser o mais exaustiva possível. O mais importante é que apareçam todas as palavras que designam as "cousas". Ao nom existir nos anos 1967-1968 um questionário completo e elaborado segundo os princípios que tenhem que reger esta modalidade de pesquisa, os investigadores deveriam elaborar cada um o seu, estruturado por "campos semánticos", mas tendo como meta final o facto de recolher da maneira mais natural e espontánea o maior número de vozes.

4.- Nom merecerám especial atençom nesta época, todos os conflitos inerentes ao processo de substituiçom idiomática do léxico galego polo castelhano. As "intereferências" ficarám assinaladas, simplesmente, com a indicaçom de "castelhanismo"; nom obstante, a forma castelhana deve aparecer junto às formas genuinamente galegas, em pé de igualdade, salientando isso si o "grave perigo em que se encontra o léxico galego" pola situaçom originada polo contacto de línguas.

5.- O *método* usado polos investigadores deve ser o tradicional para esta modalidade de trabalhos: realizaçom de inquéritos com base em questionários, as conversas sobre os objectos que se tenhem diante e sobre temas de carácter abstracto e o constante ouvir das conversas das gentes durante vários anos. Os investigadores devem ter um "bom ouvido" para assi transcrever com a maior fidelidade a fonética de cada localidade da Galiza. Um bom investigador deve introduzir-se de modo natural dentro da vida dos seus entrevistados e deve escuitar com toda a paciência os seus "contos", "refráns", "adivinhas", "lendas"... procurando em todo momento nom romper a sua espontaneidade. Todos os fenómenos devem ser reproduzidos com fidelidade máxima e sem manipulaçom dos resultados. A análise, neste momento, era menos importante do que a recolhida e representaçom de dito material. O tempo destinado para esta tarefa pode durar vários anos, nom se deve ter pressas (17):

"El método usado para la recogida del presente material es el tradicional para este tipo de trabajos: la realización de encuestas a base de cuestionarios, las conversaciones sobre los objetos que teníamos delante y sobre temas de tipo abstracto y el constante oir de las conversaciones de las gentes durante varios años".

6.- Cumpre potenciar a substantividade do galego segundo se fala, isto é, "o galego vivo". Essa língua oral deve passar-se à escrita empregando como normas de transcriçom as de carácter fonológico. A formalizaçom gráfica deve tomar como ponto de partida e de chegada o modelo do espanhol, pois até como afirmava Carvalho Calero no ano 1966 (18) resulta mais adaptável para o galego a ortografia castelhana do que a portuguesa, pois a primeira pode adoptar-se sem mais problemas que o da representaçom do fonema *s* (x), de que o castelhano moderno carece, explicitando Dom Constantino (19):

(17) *Ibidem*, p. II. Está claro que o método está ligado a "vários anos".
(18) Carballo Calero, R., *op. cit.*, em p. 29.
(19) García González, C. (1974), *op. cit.*, p. III.

"Las palabras gallegas van siempre transcritas con sentido fonológico. Nunca empleamos el grafema *v* sino *b*.

C y *qu* (ante *e*, *i*) representan siempre [k] y se ordenan alfabéticamente con la *c*.

Como en la zona no hay [ϴ] empleamos siempre *s* (y nunca *z* o *ce*).

No existe el sonido [g] y, por tanto, aunque esporádicamente, por imitación del lenguaje culto o del castellano, puede darse este sonido, representamos el sonido correspondiente a la geada como *j*, aspirada faríngea fricativa xorda [ħ], nunca [x].

La *n* velar en interior de palabra va representada como *nh*.

El grafema *x* representa el sonido [š].

Las vocales tónicas abiertas van representadas por ę y ǫ, las cerradas no llevan ningún signo..."

7.- Nos trabalhos realizados sobre as falas galegas, anteriores ao ano 1974, mal se tem presente a língua medieval, a dos séculos obscuros ou mesmo a dos escritores dos séculos XIX e XX. Se houver referências a questons relacionadas com a diacronia do galego, seguem a disposiçom do manual de Dom Ramón Menéndez Pidal (20), para contemplar a evoluçom do latim para o galego de determinados fonemas.

8.- As vozes que fam referência à cultura material devem ir acompanhadas, além da correspondente transcriçom fonética e do seu significado, das correspondentes fotografias, desenhos e ilustraçons, seguindo os critérios tradicionais em estudos destas características.

Decorridos os anos 1967 a 1970, mas partindo substancialmente destes princípios, iniciarám-se no ano 1971 novos projectos mais ambiciosos, aquando da criaçom do "Instituto de la Lengua Gallega" da Universidade de Santiago, ligado à cátedra de Lingüística e Filologia Románica e desconectado ideologicamente com o ideário do galeguismo e nacionalismo galego. Por primeira vez na história do nosso idioma, um Instituto universitário vai dedicar os seus trabalhos ao estudo do galego.

2. Dentro dos estudos de Lingüística galega publicados nesta década e deixando artigos aparecidos em revistas como *Grial* ou outros contributos nom directamente relacionados com o mundo da Universidade de Santiago, passamos a analisar com brevidade, aqueles que nos parecem mais representativos da situaçom da Lingüística galega nesse período de tempo.

2.1. Ricardo Carballo Calero (1966), *Gramática elemental del gallego común*. A obra consta de 266 páginas e vai sofrer várias ediçons, revisons e mudanças muitos salientáveis no decorrer do tempo.

A 1ª ediçom consta de umha "Introducción" (pp. 9-36) em que além de justificar o móbil e propósito do autor, manifesta a modalidade de gramática que se

(20) Menéndez Pidal, R. (1904), *op. cit.* Assi na nossa tese de doutoramento, dirigida polo Professor Dom Constantino Garcia, defendida em Outubro de 1971 na Universidade de Santiago -com esta tese abre-se um importantíssimo trabalho de direcçom e publicaçom de teses de licenciatura e de doutoramento ininterrompido nestes vinte e cinco anos- escrevíamos: "/a/ es el resultado habitual de las /a/ tónicas latinas" e a seguir incorporávamos uns exemplos. Desta primeira tese de doutoramento lida na Universidade, estám inéditas as partes de Morfologia e Sintaxe. O *Léxico* será publicado em 1974; a "Fonética e Fonología" aparecerá na revista VERBA, vol. 3 (1976), pp. 127-160 com o título "Fonética y fonología del gallego de O Grove".

propom escrever, cita os objectivos e postulados prévios deste contributo. Na parte II, "Los sonidos" (pp. 37-80) descreve o sistema fonológico do galego moderno, atendendo nomeadamente aos traços diferentes a respeito do espanhol oficial. Nela inclui também quatro páginas para expor os critérios do autor sobre a representaçom gráfica do galego.

O professor Carvalho Calero nom se mostra partidário de umha escrita que se atenha em excesso à imagem acústica, por oferecer muitas dificuldades práticas e mesmo problemas de carácter científico (p. 79). Nesta altura tampouco é partidário de ortografía etimológica e declara:

> "El intento de ortografía etimológica, que utilizaría g, j o x es incongruente, pues sería arbitraria la elección de cualquiera de estos símbolos en el caso frecuente de que no hubiera ninguna de esas letras en el étimo". (p. 78)

Nom obstante, já se manifesta contrário de representar na escrita a assimilaçom do *l* do artigo ou pronome (21).

Na parte III, "Las palabras" (pp. 83-192), partindo da divisom tradicional de oito classes de palavras, estuda a morfologia do galego, situando sempre em notas a roda-pé as soluçons dialectais ou nom recomendadas para a elaboraçom do "galego comum".

Na parte IV "Usos y construcciones" (pp. 193-256) aborda a sintaxe do galego, fazendo fincapé tam só, e centrando a sua atençom, sobre as construçons características do galego face ao castelhano literário. O texto finda com umha parte V de "Orientación bibliográfica" (pp. 257-262). As páginas 263-266 levam o Índice da obra.

Esta gramática, obra descritiva, busca ser umha gramática de carácter normativo, pola via de seleccionar de entre as variedades múltiplas da língua galega, aquelas consideradas como mais correctas para fixar o "galego comum". O professor estabelece umha diferença entre o filólogo e o gramático:

> "Al gramático le estorban las variantes. Su labor es del tipo académico clásico, una labor de política cultural. Supone el propósito de fijar y limpiar el idioma eligiendo (...) fonemas, morfemas o sintagmas a los que se pretende canonizar, por considerarlos los más eficaces o autorizados, y rechazando como incorrectos, innobles o inadecuados, los hábitos lingüísticos que no se ajusten al canon establecido. El verdadero filólogo en cambio, ama los hechos en toda su objetiva riqueza, no trata de encauzar, sino de conocer la vida del idioma, y tiende a mirar como falta de sentido científico la obra del autor de una gramática normativa." (pp. 10-11).

O móbil que guia ao professor Carvalho Calero nom é outro que o de dignificar o idioma. Tal dignificaçom, entende, só se pode conseguir *restaurando* por via culta as formas tradicionais galegas, que devem substituir as formas castelhanas. Neste ponto também há divergência com as opinions do professor Garcia

(21) Carballo Calero, R., *op. cit.*, p. 79 declara: "La asimilación a la *l-* del artículo o el pronombre, de la *-r* o *-s* contigua de palabra anterior, tampoco se refleja en la escritura, salvo en el caso del pronombre enclítico al verbo, y el artículo contraído con la preposición *por.* Escribimos *velo* "verlo", *falas* "las haces", *pola* "por las" (sic). En los demás casos, mantenemos separadas en la escritura las palabras en su forma independiente, y las modificaciones de sonidos por fonética sintáctica no se registran gráficamente". Com estas palavras parece adiantar a sua opiniom a respeito das propostas do professor Garcia González.

González, quem parecia centrar o seu trabalho na recolha de todo o material, seja dialectal, popular ou castelhano.

O professor, em certa medida, já se antecipa as possíveis críticas das mudanças futuras, ao asseverar que nom há rigidez nos princípios:

> "Esta gramática será, pues, un ensayo de sistematización que se ofrece como una aportación a una tarea que nunca podrá considerarse terminada, pues la vida del idioma no se detiene jamás. Por eso la concebimos como un trabajo modesto y provisional, susceptible de rectificación en cada edición nueva, según las luces que la experiencia ulterior nos proporcione..." (p. 14)

Prova das rectificaçons efectuadas com posterioridade, parece-nos oportuno citar aqui textualmente o párrafo redigido no ano 1966, filosofia radicalmente oposta à que defenderá o professor Carvalho Calero após 1977. Dizia em 1966 (p. 29):

> "Resulta, por todo ello, y en conjunto más adaptable para el gallego la ortografía castellana que la portuguesa, pues la primera -si se prescinde del timbre de las vocales- puede adoptarse sin más problemas que el de la representación del fonema s (x), de que el castellano moderno carece, y la transcripción de la *n* velar en palabras como *unha* "una" y sus derivados."

2.2. Os métodos de Galego. Desde o ano 1971 começam a publicar-se um conjunto de três livros com o propósito de que sejam um método prático para a aprendizagem e aperfeiçoamento do idioma galego, através do que se poda aprender a falar a língua, seguindo um sistema progressivo ou bem para aperfeiçoar o galego utilizado coloquialmente (22).

A equipa redactora deste método, sob a direcçom do professor Dom Constantino Garcia González, estava integrada por Xosé Luis Couceiro, Ramón Lorenzo, Guillermo Rojo e Antonio Santamarina.

2.2.1. *Gallego 1* (1971). Na "Advertencia" declara-se escrever para os que desconheçam por completo a língua galega e tenham de aprendê-la tendo como base o castelhano e para aquelas pessoas que possuindo já conhecimentos teóricos ou práticos do galego, querem afiançar o seu domínio sobre esta língua tanto de forma oral como escrita (p. 8).

As 24 liçons constam de umha leitura, centrada sempre em ambientes ou situaçons de qualquer povo da Galiza do meio rural; a teoria gramatical clara e bem esquematizada e os exercícios clássicos de métodos para o aprendizado de línguas estrangeiras (traduçons para castelhano, traduçons do castelhano para galego, vocabulário com equivalências em espanhol, versons ao outro idioma,

(22) *Gallego 1* (1971), Instituto de la Lengua Gallega, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago. Citamos pola 2ª ed. de 1972. No Prólogo em p. 5 di-se: "...Pero había una evidente falta: un método práctico para el aprendizaje y perfeccionamiento del gallego (...) Faltaba todavía un método de carácter prático mediante el cual se pudiera *aprender* a hablar la lengua siguiendo un sistema progresivo, o bien *perfeccionar* la utilizada coloquialmente (...) Se trata del primer tomo de una serie de tres que aparecerán sucesiva y ordenadamente.

Gallego 2 (1972), Instituto de la Lengua Gallega, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago.

Gallego 3 (1974), Instituto de la Lengua Gallega, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago.

etc.). Incluem conversas e costumam findar com um texto literário de escritores dos séculos XIX ou XX.

No "Prólogo" (pp. 5-7) fai-se explícita a filosofia do "Instituto de la Lengua Gallega", filosofia apenas modificada logo de vinte anos, a nom ser naquelas questons relacionadas directamente com o léxico -onde si houvo restauraçom de formas insuspeitadas naquel tempo- ou com aspectos da Morfologia.

Os redactores manifestam a sua preocupaçom na utilizaçom de umhas normas ortográficas ajustadas à realidade, adoptam -asseguram- as normas provisórias propostas pola "Real Academia Gallega", porém estabelecem as suas diferenças, diferenças caracterizadoras das normas ortográficas inspiradas polo "ILG":

a) Representaçom gráfica da denominada segunda forma do artigo (ex. antes de ve-la casa).
b) Reproduzir na escrita o resultado da contracçom da preposiçom A ou PRA (esta perderá vigência nas Normas de 1982) com os artigos masculinos: a + o = ó, etc.

Na opçom destas grafias dim guiar-se pola realidade fonética (nessa altura ainda nom estava investigado todo o território galego) e por critérios pedagógicos (nom há que dizer que o ensino se impartia todo em espanhol).

No campo do Léxico e da Morfologia recomendavam como normativas os plurais do tipo *candiles, animales* (p. 27), o superlativo em *-ismo* como *altismos* (p. 45), a preposiçom *hastra* (p. 189) e a conjunçom *pro* (p. 196). Todas elas rejeitadas com posterioridade.

2.2.2. *Gallego 2* (1972). Neste método voltam sobre os temas do *Gallego 1,* ampliam certas questons ortográficas e gramaticais e acrescentam o vocabulário.

Por razons de espaço e dada a continuidade com o livro anterior parece-nos aconselhável nom deter-nos mais na análise deste manual.

2.2.3. *Gallego 3* (1974). O manual apresenta como importante novidade o facto de estar todo redigido em galego. Consta de 20 liçons ou unidades nas quais se informa sobre a Geografia, Antropologia, Mitologia, Literatura galega, etc. através de um texto inicial, seguem depois teoria gramatical, questons de ortografia, léxico, exercícios, para finalizar com um texto literário. Como dado curioso incorporam umha reproduçom fac-similar de um texto do Cancioneiro da Vaticana entre as pp. 144-145.

Dentro das "curiosidades" do texto, revistas decorridos estes anos, cabe sublinhar:

a) Consideram normativas *nacionales* e um hipergaleguismo *nacionais.* Também é normativa *rumbo* e um hipergaleguismo *rumo.* (p. 51)
b) Consideram arcaísmo *xuizo* e o Imperfeito *ia,* em lugar da normativa *iba.* (p. 61)
c) Som arcaísmos sintácticos e lusismo a descontracçom da preposiçom e o artigo masculino *ao, aos,* em lugar dos autênticos *ó, ós.* (p. 62)
d) Consideram vulgarismo a forma *perguntar* (p. 70).

e) Embora nom se declarem anti-lusistas integrais, si consideram lusismos a 2ª pessoa do Perfeito do tipo *dixeste,* e vozes como *achar, xornal, ar, termo, liberdade, comezar, estrada* (a normativa era "carreteira"), *cidade* pola normativa "ciudade", etc. (p. 82)

2.3. *A revista Verba, Anuario Gallego de Filología* (23)

No ano 1974 os trabalhos realizados polo "Instituto de la Lengua Gallega" (e falar deste Instituto implica obrigatoriamente salientar a total dedicaçom do professor Dom Constantino Garcia) dá um importante salto quantitativo e qualitativo nas suas publicaçons. Com este volume a Filologia Galega entra nas bibliotecas das mais importantes Universidades do mundo e começa a ganhar prestígio no mundo da Romanística. O seu director, como é natural, é o professor Garcia González e o seu Secretário, o professor António Santamarina.

Nas palavras iniciais explicam as causas do seu nascimento e os objectivos que perseguem (p. 3):

> "VERBA nace como consecuencia directa del volumen e importancia que los estudios filológicos han adquirido en Galicia durante los últimos años y, al mismo tiempo, como un nuevo factor que, sin duda, incidirá favorablemente sobre su desarrollo futuro. Pretendemos que esta revista esté dedicada primordialmente, aunque no de modo exclusivo a la filología gallega (...) (...) su campo de atención preferente: la lengua gallega en todas sus manifestaciones.
>
> La revista tendrá una periodicidad anual. Cada volumen comprenderá, además de los artículos, otras dos secciones. Una de ellas, las NOTAS estará dedicada a breves comunicaciones sobre diferentes problemas (...)
>
> Al lado de los números normales, se publicará una serie de anejos de la revista constituida por monografías (...)"

Neste volume junto com um Artigo de HARRI MEIER em espanhol, aparece outro em português de JOSEPH M. PIEL, mas a tendência dominante é o uso do espanhol. Nas duas NOTAS também há umha em galego e outra em espanhol; a mesma percentagem existe na secçom REVISTA DE LIBROS. Esta distribuiçom reflecte bastante bem a situaçom do idioma galego e o uso no mundo da Ciência, facto que nessa altura já constituía um fito importante.

Com esta referência, pomos fim às nossas lembranças sobre a situaçom dos estudos de Lingüística e Filologia Galega e Románica na Universidade de Santiago de Compostela. Esses dez anos som, na verdade, anos de umha etapa qualificada por nós como de "Pré-História" do "Instituto de la Lengua Gallega". Som anos de um ingente esforço humano compensatório da falta de muitos meios. Som anos em que se inicia a formaçom dos-futuros filólogos e lingüistas da Universidade galega, som anos em que as pesquisas sobre o galego supunham muita entrega e dificuldades.

(23) *Verba,* Anuario Gallego de Filología, vol. 1, 1974, Universidad de Santiago de Compostela, 256 pp. Em p. 3 fam a declaraçom de princípios. No livro já se anunciam como "Anejos" cuatro estudos, o do professor Dom Constantino Garcia já citado, o trabalho do professor Guillermo Rojo, *Perífrasis verbales en el gallego de hoy* (1974), umha parte da nossa tese de doutoramento, *Léxico de O Grove* (1974), e o estudo do professor Antonio Santamarina, *El verbo gallego* (1974). Desde este ano, as publicaçons som numerosas e constituem um ponto de referência obrigada para qualquer estudioso da Lingüística, Dialectologia e Filologia Galega e/ou Galego-Portuguesa.

Hoje, no mundo cultural da Galiza, podemos achar colaboradores, investigadores ou membros adscritos no momento inicial a esse Instituto universitário, situados em filosofias antagónicas e divergentes às defendidas polo "ILG", mas também deve resultar gratificante para Dom Constantino saber que na pluralidade de ideias está um dos melhores contributos que pode legar à comunidade um PROFESSOR, o professor Dom Constantino Garcia.

A consideración social do galego no século XIX e os intentos de modificala

CARME HERMIDA

O exame dos distintos textos do século XIX revélanos que a distribución dos idiomas falados na Galicia desta época se rexe basicamente por criterios socioeconómicos (1). Os distintos niveis de uso das dúas linguas pódense resumir dicindo que ó castelán lle estaban reservados os ámbitos da política, da cultura e do poder económico e o hábitat urbano porque era a lingua falada polo estatus socioeconómico alto, detentador do poder; o galego, pola contra, estaba cincunscrito ó ámbito da coloquialidade e da oralidade e ó mundo rural porque os seus falantes, pertencentes á clase menos poderosa economicamente, tiñan vedadas tódalas parcelas do poder.

Nesta pequena contribución intentaremos establecer cal era a consideración social e o prestixio do que dispuña cada unha das linguas en conflicto e cales foron os argumentos utilizados polas persoas comprometidas na defensa do galego para deteren as constantes infravaloracións da lingua propia de Galicia e o progresivo abandono que dela facían os seus falantes.

1. A CONSIDERACION SOCIAL DO GALEGO

Dado que o galego era o idioma das clases inferiores non é difícil imaxinar que esta lingua era obxecto dunha consideración negativa por parte daqueles que, sendo superiores económica e socialmente, dispuñan, amais, dun código lingüístico diferenciado que lles permitía manifestar en todo momento o seu posto de privilexio e mirar con desprezo ós falantes de galego (2). Non se contentou, sen embargo, este colectivo coa simple ostentación da súa superioridade, senón que se embarcou, a través da prensa e, sobre todo, do seu comportamento diario, nunha campaña de desprestixio do galego e dos seus falantes.

(1) Aínda que son 5 os criterios que se desprenden da asignación que se fai das dúas linguas nos textos da época -xeográficos, culturais, de estatus social, profesionais e de hábitat- todos eles poden ser reducidos a un só, aquel que contrapón o idioma falado polas clases socioeconómicas poderosas ó que empregan as clases oprimidas. Para un estudio detallado do tema véxase C. Hermida "Contribución á caracterización sociolingüística da segunda metade do século XIX", en *Cadernos da lingua*, 1 (1 semestre, 1990), Real Academia Galega, A Coruña, 57-78.

(2) A isto refírese J. A. Saco Arce no seu artigo "Poesía gallega contemporánea. Sus defectos más comunes. I", en *El Heraldo Gallego*, Ourense, 1 (5.1.1876), 4, cando fala de "esta lengua tan amada de los antíguos trovadores, como desdeñada hoy de aristocráticos pedantes".

Os argumentos (3) dos que se serviron para infravaloraren a lingua galega refírense, fundamentalmente, ás súas características expresivas, pero tamén os hai que fan referencia á súa incapacidade para amoldarse ás condicións da sociedade moderna, etc. Entre os máis comúns pódense salienta-los seguintes:

1) O galego é un idioma rudo que non resiste a comparación coas excelencias do castelán:

> "¿Podremos asegurar juiciosamente que sea mas rico, mas armonioso, mas enérgico el dialecto gallego que el idioma castellano? (...) El dialecto gallego, fuerza es decirlo, conserva en lo general cierta rudeza y desaliño propio de la época que recuerda" (4).

Amais desta rudeza é árido, inflexible e carece de expresións axeitadas para tódolos sentimentos:

> "Se obstinaban en presentárnoslo como un dialecto desprovisto de galas, rudo e inflexible" (5).

> "Ises barafullas que din qu'a nosa lengua é árida e falta de espresiós e melodía" (6).

2) Debido a que o seu uso está restrinxido ás clases traballadoras, non é un idioma digno de ser empregado pola xente culta, nin tampouco é apto para os asuntos científicos:

> "Que [o galego] inda que esprica as ideas da gente do pobo, non pode esprical-as dos señores: esto é canto teñen que decir como disculpa eses espallafatos. E non hay que lles pedir ja mais motivos da tarea que se impoñen porque logo botarían pol a boca unha runfra de herexías: que hoxe aspirase á unidade (así como quen aspira o ar), e que o gallego non vai co a época amen de outras e outras mais pol-o geito; e ainda si se lles apoupara un pouco, berrarían decote engayolándose: ¿cómo a gente ilustrada, nos, os da clase escollida que dirige a sociedade habíamonos rebaixar á falar gallego" (7).

> "La opinion de que el gallego es sólo á propósito para la expresion de sentimientos bajos y groseros, y que sólo puede dignamente ponerse en zafios y rústicos lábios" (8).

> "Nosos nemigos (sabédolo millor qu'eu) por non saberen xa que desiren, din qu'o lenguaxe gallego é fala de bestas, que con il soilo pódese falar de cousas d'a montaña, mais non científicas, nin moito menos" (9).

3) O uso da lingua galega é un índice claro da falta de progreso e cultura na que vive o pobo galego:

> "Subdividida entre nosotros la población campesina, y alejada del continuo trato de las ciudades y villas de alguna importancia, de las que está separada tanto por sus costumbres

(3) Algúns deles, os menos, coñecémolos a través de referencias directas, é dicir, os propios autores inclúen nas súas obras comentarios contrarios á lingua galega. A gran maioría chegaron a nós de maneira indirecta, é dicir, recollidos como mòstras dun estado de opinión, contra ó que se reacciona, en traballos favorables ó Rexurdimento.

(4) V. Pueyo, "El dialecto gallego y la Unidad Ibérica", *El Pensamiento de Galicia*, Ferrol, 12 (15.2.1866), 180.

(5) "A 'El Diario de Lugo'.I", en *El Heraldo Gallego*, Ourense, 4 (21.1.1877), 1.

(6) V. Lamas Carvajal, "Prólogo", en *Espiñas, follas e froles. Ramiño Primeiro*, Impr. de J. M. Ramos, Ourense, 1875², 5.

(7) M.B.F., "¿Antipatriotas?", en *Revista Gallega. Semanario de literatura e intereses regionales*, A Coruña, 116 (23.5.1897), 1.

(8) J. A. Saco Arce, "La poesía gallega contemporánea. Sus defectos más comunes. II", en *El Heraldo Gallego*, Ourense, 2 (8.1.1876), 9-10.

(9) M. Comellas, "Recreacións científicas", en *El Heraldo Gallego*, Ourense, 33 (12.8.1875), 250.

cuanto por su diversa posicion social, existe aun en ese estado de escasísima cultura que muy bien pudiera calificarse de grosera rusticidad en determinadas puntos. Ya se examine su dialecto, que casi es el mismo idioma castellano del tiempo de Alfonso X el Sábio: ya se estudien su agricultura y su industria con todos sus defectos y sus antiguos procedimientos: ya se observen sus trajes, su carácter y sus hábitos; siempre se deducirá que nuestros campesinos no dieron ni un solo paso hácia el progreso, desde hace algunos siglos" (10).

A comparación do galego co castelán antigo é abondo expresiva para mostra-la inmobilidade do idioma. No mesmo tema incide J. de Villarroel, quen tamén introduce a idea de que falar castelán é falar ben e, por deducción, falar galego é falar mal:

"La lengua que habla el vulgo es casi la castellana antigüa del tiempo del Rey D. Alonso el Sabio, siguiendo el estilo de las partidas, y simbolizando en mucho con los Portugueses sus vecinos: los nobles hablan tan bien como en Castilla; y en todo lo demás son como los mejores Españoles" (11).

Consecuentemente coa opinión que se ten da lingua, os seus usuarios son tamén descalificados en parecidos termos:

"¿Que el gallego es defectuoso, pobre, *bárbaro*? Miente quien tal diga; no conoce lo que es objeto de sus escarnios, ignora lo que es motivo de sus odios. Estúdiese atentamente ese dialecto, ó idioma, que para el caso igual significa, y después se verá que no es "ordinaria" la señorita que lo hable, ni "paleto" el joven que lo escriba, ni cursi el poeta que para dar rienda suelta á su inspiración canta en gallego las alegrías de su alma ó llora inconsolable las tristezas de su corazón" (12).

E se despois disto alguén ten a ousadía de empregar esa lingua tan vilipendiada, as reaccións van ser unánimes: burla, chanza e escarnio por non saber expresarse no idioma da cultura:

"La lengua de nuestros abuelos, única que se habló por espacio de muchos siglos, hoy nos causa risa y es oida con menosprecio; en vez de estrechar relaciones con nuestros hermanos, los despreciamos y escarnecemos" (13).

"Un niño entró en la escuela; era un pobre aldeanito, y no sabía hablar castellano (...) Y todos los demas niños se echaron a reír de él, y se mofaron de su ignorancia" (14).

"Fuera del hogar, ya sea en la escuela de primeras letras ó en las cátedras de segunda enseñanza, era cosa corriente, allá por los años de mi niñez, que el maestro ó el catedrático, en vez de corregir á secas, sazonaran con la sátira punzante, ó el comentario ridículo y despreciativo, que colorea de rubor la mejillas, el asomo imprudente de alguno de aquellos galleguismos" (15).

(10) V. Pueyo, "Presente y porvenir de Galicia", en *El Pensamiento de Galicia*, Ferrol, 5 (15.11.1865), 83.

(11) J. de Villarroel, *Diccionario nomenclátor de las ciudades, villas, aldeas, caserías, cotos, ventas, castillos y prioratos de todo el reyno de Galicia*, Santiago, 1810, XVII-XVIII.

(12) A. Reig Saco-Arce, "El habla gallega", *Revista Gallega. Semanario de literatura e intereses regionales*, A Coruña, (3.12.1899), 1-2.

(13) M. A. Corzo, *El cancionero de Galicia. Colección de leyendas históricas y tradiciones populares de Galicia, escritas en verso y enriquecidas con notas históricas y biográficas*, Santiago, Establ. Tip. de José Rodríguez y Rubial, 1961, 266-267.

(14) M. Murguía, *La primera luz*, Soto Freire, Lugo, 1868. Este texto fora editado por primeira vez pola imprenta de J. Compañel de Vigo no 1860 e declarado libro de texto para as escolas de Galicia pola Real Orde de 26 de abril do mesmo ano. Tirado de M. Murguía, *Política y sociedad en Galicia*, Akal, Madrid, 1974, 158.

(15) F. Martínez Santadrán, "El dialecto gallego en Buenos Aires", en M. Castro López, *Almanaque gallego para 1902*, Buenos Aires, Impr. de El Correo Español, 1901, 18.

2. A XESTACION DO AUTOODIO

Todos estes comentarios, pequenas mostras do estado de opinión da época, tiveron obrigatoriamente que afectar e modifica-lo comportamento dos galego falantes con respecto á súa lingua. A vergonza por empregar un idioma que era obxecto de desprezo foi a primeira manifestación da presión exercida sobre eles polos castelán falantes:

> "Esa vergonzosa preocupacion que nos hace ruborizarnos de hablar con pureza el lenguaje de nuestros abuelos" (16).
>
> "¿Que vitalidad puede tener un dialecto que es desconocido y hasta vergonzoso el hablarlo para los mismos naturales del país?" (17).
>
> "Pra que leéndoo entr'eles, vexan que non é vergonza, cal pensan, o espresarse n'a sua rica fala" (18).
>
> "Solamente os fillos de Galicia, facéndose repitición dos probes ditos, recollendo o sambenito d'o menosprezo c'o qu'os demais queren marcal-os, teñen vergonza d'a lengua que falaron de picariños, e xusganse moi lidos, enfeixando enriba d'o lenguaxe a inonimia que botaron estraños n-o chan gallego" (19).
>
> "La estúpida manía de avergonzarse de usar su lengua nacional" (20).

Este sentimento e o feito de ser branco diario das chanzas dos "señoritos" leva ós galego falantes a intentaren elimina-las causas que orixinan a súa mala consideración. Comezan daquela un lento e penoso proceso de abandono da lingua. E como é posible que por "iñorar espricarse n-o idioma oficial" (21) non poidan realiza-lo seu desexo de inmediato, queren educa-los seus fillos na lingua de prestixio:

> "En la conversacion familiar advertimos que hay madres que reprenden á sus hijos solo por hablar *en gallego*" (22).
>
> "Son gallegos que reprenden y censuran acremente á cualquier persona de su familia que incurra en el grave delito de expresarse por medio de frases gallegas, al intervenir en una conversación" (23).
>
> "Xuran e perxuran que son gallegos á moita honra, e falan un chapurrado d'os infernos, e si os seus fillos falan gallego rifanlles; dándolles á entender que o falalo é vergonza" (24).

---

(16) J. A. Saco Arce, "Poesía. II", *op. cit.*, 9.

(17) J. Sieiro, "El porvenir del dialecto gallego", en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, Madrid, 25 (10.9.1879), 299.

(18) V. Lamas Carvajal, *op. cit.*, 7.

(19)"¿Quén somos? ¿Á que vimos?", en *Galicia. Ciencias-Literatura-Artes*, Ferrol, 1 (10.5.1885), 2.

(20) "El idioma gallego en las escuelas", en *Revista Gallega. Semanario de literatura e intereses regionales*, A Coruña, 213 (9.4.1899), 1.

(21) M. Pardo Becerra, "D'a fala gallega. II.", en *A Monteira. Somanario de intreses rexionales e literatura*, Lugo, 4 (26.10.1889), 28.

(22) "Bibliografía. **Versos gallegos de Don José Pérez Ballesteros**", en *El Heraldo Gallego*, Ourense, 311 (28.9.1878), 1.

(23) "A 'El Diario de Lugo'.II", en *El Heraldo Gallego*, Ourense, 5 (5.2.1877), 1.

(24) "Os inocentes gallegos", en *O Tío Marcos d'a Portela*, Ourense, 160 (26.12.1886), 3.

Outra consecuencia da negativa consideración social do galego é non só a infravaloración dese idioma, senón o produci-lo efecto contrario sobre o idioma A ou castelán, a súa sobrevaloración. Ilustrativo ó respecto é o comentario desta muller que, na conversa cuns "cadiceños", lles dá toda a razón cando comparan os galegos coas vacas e afirma que "a ir yo á esas tierras, no hubiera vuelto á la mia, que siquiera por solo oir hablar á todo el mundo castellano y andaluz, estaria uno á media ración" (25).

A presión social a que estaban sometidos os galego falantes por empregaren unha lingua despreciada e despreciable, a infravaloración da propia persoa e da causa que provocaba o escarnio dos máis, xunto coa constatación de que o idioma é unha das barreiras, a máis visible socialmente, que os afastaba do estatus dominante e os calificaba instantaneamente como dominados, fai nacer neles o *autoodio* (26) ou sentimento de inferioridade provocado pola posesión de determinadas características que identifican o individuo como membro dun grupo que non está ben visto polas clases superiores. O abandono da lingua de instalación para adquiri-lo castelán é a consecuencia máis inmediata deste sentimento.

A intolerancia militante e as máis grandes descalificacións cara ós que aínda seguen a facer uso do idioma primeiro, son características comúns dos que, afectados polo autoodio, abandonaron a súa lingua:

> "*Pró* la Habana, y *pro Cais* todos los del *puebro*, *chequitos* y grandes, *habran* el *andalú*, y no *coma* por aquí que son gallegos *coma las vacas*" (27).

> "Es un aristócrata campesino, el que en cierto departamento escribe y trabaja en favor del dialecto de su provincia, es un poeta, hijo de un panadero de la ciudad, el que combate por el idioma nacional.
>
> El hijo del que todavia hablaba ayer el dialecto; le aborrece sin duda le parece un signo, de su antigua servidumbre y quiere despojarse de todo cuanto se lo recuerde" (28).

> "Ningun idioma ha sido objeto de tan encarnizada guerra como el gallego: ninguno, doloroso es confesarlo, ha sido tratado con tan despreciativo desdén, aun por los mismos que lo oyeron hablar desde su infancia" (29).

3. INTENTOS DE MODIFICA-LA NEGATIVA CONSIDERACION SOCIAL DO GALEGO.

Á vista do desprestixio ó que estaba sometido o idioma, os homes e mulleres do rexurdimento, á vez que desenvolvían o seu traballo de creación ou investigación -ou mesmo antes-, tiveron que levas a cabo un labor de dignificación e defensa da lingua que mitigase na medida do posible a súa publicidade negativa.

Dado que a mala sona do galego se debía á presencia doutro idioma ó que lle eran concedidas tódalas virtudes que a el se lle negaban, a tarefa principal dos

(25) R. de Castro, "El cadiceño", en *1866. Almanaque de Galicia para uso de la juventud elegante y de buen tono, dedicado a todas las bellas hijas del país*, Impr. de Soto Freire, Lugo, 1865, 38.

(26) R. Ll. Ninyoles, *Idioma y poder social*, Tecnos, Madrid, 1980, 149 e R. Ll. Ninyoles, *Cuatro idiomas para un estado*, Cambio 16, Madrid, 1978, 181.

(27) R. de Castro, *op. cit.*, 38.

(28) "Noticias de Galicia", en *El Heraldo Gallego*, Ourense, 6 (10.2.1877). O texto está tirado dunha obra francesa e cítase para exemplifica-lo caso galego.

(29) "A 'El Diario de Lugo'. II", *op. cit.*, 1.

seus defensores foi proporcionar argumentos que contribuísen á valoración positiva do galego, que paliasen a progresiva infravaloración dos seus falantes, que parasen o seu abandono a prol do castelán e que axudasen ó avance do movemento reivindicador da lingua.

Co conxunto das argumentacións empregadas para lograr estes obxectivos pódense realizar dous grupos, atendendo ó aspecto no que incidan. Trátase de factores de prestixio, se a súa finalidade é salientar calquera característica que o coloque nun plano de igualdade, ou mesmo de superioridade, en comparación co castelán; ou factores de identificación, se o que se busca con eles é descubri-los lazos que unen os galegos coa súa lingua e que os obrigan a apreciala.

3.1. Factores de prestixio

Denominamos así tódalas argumentacións que serviron para contrarresta-lo constante desprestixio a que estaba sometido o galego -que chegara ó extremo de ser considerado unha dexeneración lingüística incapacitada para expresa-los sentimentos máis elementais-, e que buscaban descubri-los méritos que fixeran del unha lingua tan digna de ser apreciada coma a castelá. A orixe latina, o esplendor medieval, o parentesco co portugués e as excelencias expresivas actuais foron as principais razóns que se argüiron contra unha infravaloración totalmente inxustificada.

A constatación de que o galego deriva directamente do latín, coa contribución doutras linguas, serve para replicar ós que o consideran unha burda alteración do castelán e tamén ós que o califican de áspero, duro, etc:

> "¿Si pues, nuestro dialecto tiene por base los sublimes idiomas de Demóstenes, de Ciceron, Virgilio y Horacio á que criticarle de áspero, duro y monótono si es un símil de estos?" (30).

Se a base latina sitúa o galego ó mesmo nivel có castelán, a comprobación de que pola súa evolución está máis próximo ó niño có idioma de Castela e mesmo o feito de carecer de influxo árabe, concédelle unha superioridade notable:

> "A poco que se observe, nótase que sus voces, en la mayor parte, son débil corrupción del latín, sin que se vean en el gallego, como sucede en el castellano, esas ásperas palabras que ha tomado del árabe, como un signo de su pasada servidumbre" (31).

O coñecemento da base latina permitiu tamén reivindicar para o galego, dende os principios da renacencia (32), o calificativo de lingua. O desterro da denominación dialecto non foi, con todo, doada, fundamentalmente por problemas derivados da situación política de Galicia. Aínda que filoloxicamente estaba

(30) F. Fernández Anciles, "Importancia que debe darse al dialecto gallego", en *El País. Periódico de ciencias, literatura, industria y comercio*, Pontevedra, 57 (20.5.1858), 1.

(31) M. Murguía, *op. cit.*, 158.

(32) O primeiro texto que coñecemos que reivindique para o galego a categoría de lingua é de L. Martínez Padín, "Lengua gallega", en *Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia, I*, Madrid, Est. tip. de A. Vicente, 109-211.

aceptado por todos o seu carácter de lingua, ó estaren reservadas só para o castelán as funcións oficiais, foi considerado dialecto durante moito tempo (33).

O progresivo descubrimento da literatura medieval e doutros documentos da epoca escritos en galego (34) serviu para demostrar que este idioma posuía unha tradición como lingua de cultura moi anterior á do castelán. Ben porque a lírica dos cancioneiros foi difundida moi tardiamente (35), ben porque o obxectivo básico era presentar feitos que colocasen o galego nun plano superior, estes datos foron empregados fundamentalmente para reclamar para el o mérito de primeiro idioma romance formado na Península:

> "El idioma gallego resultado de los dialecto cèltico y griego, conservados en parte hasta el dia, ha sido el primero que se formó con la corrupcion de la lengua latina en los primeros paises libres del yugo mahometano" (36).

Polo uso que del fan os trobadores non galegos e sobre todo o rei Afonso X, conclúese que nesta época estaba estendido por toda a Península e que, polo mesmo, del deriva o castelán:

> "España debe agradecemento y-agradecemento grande ô gallego y-ô catalán, pois se d'aquel ten orixen a lengoa que pasa por oficeal, d'este ten un poema épico d'emportáncea" (37).

A filiación do portugués co galego foi un mérito máis a engadirlle a este e tamén unha nova razón que invalidaba a súa infravaloración:

> "Y sin embargo, estas condiciones esenciales de su carácter, han venido negándose con deplorable frecuencia por quienes con mas ignorancia que conocimiento de su orígen se obstinaban en presentarnoslo como un *dialecto* desprovisto de galas, rudo é inflexible, cuando al propio tiempo estos supuestos *filólogos* no vacilaban en afirmar que el portugués era una lengua melodiosa, siendo asi que esta no es otra cosa que una hija legítima de la gallega, y que debe unicamente su preponderancia á ser hablada por una nacionalidad formada al separarse el que hoy se llama Reino de Portugal, de lo que en la actualidad constituye la nacion española" (38).

A comprobación de que na actualidade está dotado dunha grande expresividade, posta de manifesto fundamentalmente a través da adxectivación positiva, e de que posúe expresións e xiros superiores ós de castelán, serve para concluír que o galego é digno do aprecio dos seus falantes, non só porque ten un pasado ilustre, unha orixe nobre e un fillo importante, senón porque tamén hoxe cumpre tó-

(33) Véxase ó respecto F. Rodríguez, *Análise sociolóxica da obra de Rosalia de Castro*, ASPG, A Coruña, 1988, 340-351.

(34) Sobre este aspecto véxase T. López Fernández, *A difusión dos cancioneiros galego-portugueses na Galicia do século XIX*, Memoria de Licenciatura (inédita), Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago, 1989.

(35) As composicións dos cancioneiros non foron coñecidas ata 1886, data da publicación dos tres tomos de *El idioma gallego. Su antigüedad y vida* de Antonio de la Iglesia, Latorre y Martínez Editores, A Coruña.

(36) J. Verea y Aguilar, *Historia de Galicia. Primera parte, que comprende los origines y estado de los pueblos septentrionales y occidentales de la España antes de su conquista por los romanos*, Imprenta de D. Nicasio Taxonera, Ferrol, 1858, 116, nota 1.

(37) A. M[ontengro], "Cuesteón emportante", en *A Monteira. Somanario de intreses rexionales e literatura*, 29 (19.4.1890), 226.

(38) "A 'El Diario de Lugo'. I", *op. cit.*, 1.

dolos requisitos que capacitan unha lingua para ser empregada polos seus falantes en tódalas necesidades da vida e para non ser desprezada por eles:

> "Si fuéramos á hacer un trabajo filológico, veríamos que tiene una multitud de voces peculiares, de las cuales algunas sobrepujan á las de la lengua castellana por su significacion" (39).

3.2. Factores de identificación

Unha vez demostrado que, filoloxicamente, o galego está dotado de tódalas características necesarias para obte-la estima dos seus falantes, cumpría achegar argumentos e razóns que encarreirasen, potenciasen e, se cadrar, que obrigasen a esa estimación. Aparecen así os factores de identificación, que poden ser de dous tipos, individual e colectivos.

Os factores de identificación individual comprenden as referencias ó galego como lingua falada na infancia polo propio individuo, ou polos parentes máis próximos, pais e avós. Con eles preténdese trasvasa-lo afecto que o adulto sente cara a esa etapa da súa vida e cara á súa familia, á lingua intimamente relacionada con elas:

> "¿Por qué no hemos de hablar en la lengua con que nos arrullaron nuestras madres en sus amorosos brazos? ¿No suenan aun en nuestros oidos como ecos de dulcísima música las tiernas palabras que entre apertas y vicos nos decian al oído?" (40).

Superando o plano da individualidade, un novo medio de dete-la infravaloración do idioma consiste en pór de manifesto a identificación existente entre a colectividade e a lingua por ela creada. Presentando a lingua como a manifestación máis xenuína do pobo que a creou chégase á conclusión de que a actitude que ante ela se tome vai reverter inmediatamente sobre os creadores:

> "Hay entre los pueblos y sus idiomas una tan íntima y necesaria conexion, que el descrédito o la estimacion de los unos recae inevitablemente sobre los otros. Honrar por tanto y enaltecer una lengua, es honrar y dar prestigio al pueblo que en ella expresa sus conceptos" (41).

Os factores de identificación buscan, xa que logo, para-lo desprestixio do idioma empregando como argumento a correlación existente entre o individuo e a comunidade da que forma parte e a lingua alí creada. Deste xeito o desprezo do idioma é un signo evidente da pouca consideración que se ten un mesmo como individuo ou como membro dunha comunidade.

---

(39) F. Fernández Anciles, *op. cit.*, 1.

(40) L. Rodríguez, "El idioma gallego", en *El Heraldo Gallego*, Ourense, 48 (5.11.1878), 387-388.

(41) J. A. Saco Arce, *Gramática gallega*, Impr. de Soto Freire, Lugo, 1868, VII. No primeiro número da revista *Galicia. Ciencias, Literatura, Arte*, de Ferro, 1885, 2, aparece unha traducción case ó pé da letra do parágrafo comentado:

> "Hai entr'os pobos y-as suas lenguas unha tan comprida relacion qu'a mala ou boa fada d'us cobre ôs outros. Fala desprezada, pobo abaifado (*sic*); lenguaxe enaltecido, nación puxante e forte".

4. CONCLUSION

Con todas estas argumentacións, e con outras que as apoian, como a constatación da anormalidade do comportamento dos galegos en comparación co doutros pobos con lingua de seu (42) e o aprecio que del fan os estranxeiros, as persoas comprometidas co rexurdimento da lingua galega pretenderon variar de signo a negativa consideración social que ó idioma de Martín Códax lle concedera unha clase dominante asimilada lingüisticamente ós colonizadores castelán da Idade Media. O camiño seguido para logra-los seus obxectivos buscaba que os galegos acabaran preguntándose como poderían desprezar unha lingua con tantas belezas e virtudes, que tivera un pasado histórico tan importante e da que dependía o futuro do país.

Os razoamentos aquí expostos respondían, asemade, a todas aquelas voces que se deixaron oír, cando o movemento de reivindicación daba os seus primeiros resultados e se albiscaban posibilidades de recuperación idiomática, para intentáreno frear mostrando a inutilidade de cultivar un dialecto -"aberración idomática"- cando hai unha lingua "nacional" que todos comprendían e sinalando o perigo que supuña este feito para a "integridade da patria" (43).

É certo que moitas das ideas aquí analizadas non servirían hoxe para defender unha lingua, quer porque a evolución da sociedade lle restou validez, quer porque os seus alicerces se demostraron falsos -caso da consideración do galego como base da que naceu o castelán-, pero na época na que nos situamos eran as únicas armas das que se dispuña e así deben ser valoradas. Dende o noso presente, ben podemos dicir que os seus logros foron cativos, como desmostra o feito de que cen anos despois aínda temos que seguir argumentando para dignifica-lo noso idioma nacional, senón en idénticos termos, si moi parecidos. Así e todo cómpre non esquecer que de ser polo seu labor posiblemente hoxe non teriamos idioma que reivindicar nin tampouco se realizaría esta homenaxe a un home que, a un século de distancia, é un meritorio herdeiro da tarefa principiada no século XIX.

(42) Así se pode comprobar neste fragmento: "¿De quén deprenderían eses malos gallegos [os que rexeitan o idioma], somellante conduta? ¿Toparían algún catalán, algún francés ou castelán que en justa correspondenza con eles lles houbera dito que tiña á menos ó seu idioma, cobizando que fora en diante o gallego o idioma que se falara en Cataluña, en Franza ou en Castela?","¿Antipatriotas?" *op. cit.*, 1.

(43) Representativo deste estado de opinión é o expresado por J. de Arévalo "El dialecto", en *Galicia. Revista Regional*, A Coruña, 7 (xuño 1888), Tomo II, 301-312.

Un *Appendix Probi* na Galicia do XIX

CARME LÓPEZ TABOADA

Este breve *Vocabulario* que imos presentar, forma parte dun volume manuscrito pertencente ó Mosteiro de Santa María de Sobrado dos Monxes. Hoxe é de propiedade privada.

Posiblemente constitúa un dos poucos conservados do espallamento total que sufriu a biblioteca e o arquivo trala primeira exclaustración de 1820, e despois da definitiva poxa do convento polo goberno central en 1834.

1. AUTOR E DATA DE COMPOSICION

Non aparece no manuscrito ningunha indicación que nos permita identifica-lo autor nin determinar con exactitude a data de confección do mesmo.

Os diferentes tipos de caligrafía, algunhas anotacións á marxe, o diferente coidado no tratamento de diferentes aspectos (ilustración, rotulación...) evidencian varios amanuenses na confección do libro, posiblemente con diferente grao de instrucción, que non chega nunca á de erudito.

Do que non cabe dúbida é de que o autor (ou autores) foi un frade encargado da instrucción dos novicios xa que desde o século XVI o convento de Sobrado funcionaba como un dos centros máis importantes para formación de mozos relixiosos posiblemente galegofalantes que incluían na lingua de aprendizaxe os galeguismos que se corrixen.

O destinario e a finalidade deste volume queda esplicitado no epígrafe "Fin de todo este libro" da páxina 44:

> "Quiera pues nuestro señor mis queridos discípulos que con aquel buen deseo que sabeis que os dictè estas pequeñas instrucciones, con esse mismo se os queden estas impresas en vuestra alma; y que si algun dia, o años, despues pasareis los ojos por ellas os acordeis de los cariños de un Maestro que tiernamente os amaba en aquel Dios (...) que tantas veces, aunque indigno os expuse en esta nuestra Aula".

No tocante á datación do manusrito hai que supor que foi escrito, cando menos, antes de 1835 ano da definitiva desamortización. Desde aquela non volverá a ser habitado ata o 1966.

Dado o gusto polo cultismo latinizante (*Christo, Cathólica, Profhecta...*) e a vacilación ortográfica constatada ó longo de todo o volume (*cavallero, debolber, muy/mui, hordenes, acia, inoxo, hinojo, etc...*) cabe pensar que a referencia feita á

"orthographia tomada de la Academia Española" debe relacionarse con calquera das do século XVIII, nunca coa de 1815 que é a que consuma o proceso de modernización ortográfica española:

> "Algunos lleban, que se ha de escribir como se pronuncia, por eso quitan las H, y Pt, y dicen Acienda por Azienda, as de hazer.por has de hazer Redemtor por Redemptor (...) Y dicen que la Escritura tanto es más perfecta quanto mas imita al parlado en el qual ciertamente suena Redemptor, azen. Pero en contra está la Academia Española, que opone, que de el mesmo modo pronunciamos huevo que uevo, y con todo el huevo lo escribimos con H". p. 111.

2. DESCRICION DO CONTIDO

Desde o punto de vista do contido o volume constitúe unha miscelánea que abrangue aspectos moi dispares encabezados polos seguintes epígrafes:

1. Comeza o libro cunha historia do mundo narrada por "Épocas" das cales a 1ª corresponde á creación de Adán e remata na "Época trece" co reinado de Felipe V. A seguir dá a definición dalgúns "Términos de Chronologia".

2. "Selecta aliqua epigramata ex oven Britono".

3. "Breve epitome de christianas reflexiones, las mas dulces y las mas propias de un verdadero estudiante".

4. Correspóndese co epígrafe "Errores gallegos" "Corrige en castellano".

5. "Orden de los libros de el Antiguo y Nuevo Testamento".

6. "Breves cumplimientos para saludar a cualquiera".

7. "Reglas Politicas las mas selectas" que inclúe un pequeno apartado de "Reglas de Ortographia Moderna".

8. Aparece sen encabezamento xeral e comeza cunha "Rezeta del jarabe para la gota".

9. As "Anotaciones curiosas" veñen sendo receitas e xeitos de curar diferentes doenzas presentadas cunha linguaxe críptica coas anotacións á marxe.

10. "Aqui se ponen cosas memorables, y dignas de saberse".

11. Este derradeiro apartado constitúeno unhas "Tablas Retóricas de palabras de alabanza" e outras "Tablas Retoricas de palabras de vituperio".

3. DESCRICION FORMAL

Consta o libro dun total de 201 páxinas das cales aparecen total ou parcialmente en branco 89, correspondéndolle ó *Vocabulario* que imos comentar as páxinas 46 á 49. Curiosamente a numeración faise cada dúas páxinas.

A súa estructura formal é moi sinxela. Na parte superior da primeira páxina figuran dous epígrafes: "Errores gallegos" e "Escribe en castellano" debaixo dos cales van dispostas a dobre columna (agás na primeira e derradeira páxina) as voces "consideradas" galegas e as súas correspondentes castelás. O agrupamento faise por orde alfabética sen que esta se manteña rigorosamente en cada grupo.

Lxxores. Gallegos	Corrige. en castellano
A	
Axxuído	Ruído.
Axxodeo	Rodeo.
Abur	Agur.
Aprender p.ª enseñar	Enseñar.
Amenta	Hierba buena.
Alverchegos	Damascos.
Ameijas	ciruelas.
B	
Baetas	Bayetas.
Bioli	Violin.
C	
Caitano	Cayetano
Corresponduencia	Correspondencia.
Conferiencia	Conferencia
corresponderte	Correspondiente.
Cathredal	Cathedral.
Cathreda	Cathedra.
Coandro	Cilantro.
Cerdeira	Cerezo.

Cama de huevo	Huezera
Cabo de cuchillo	Mango
Cauey Tiñeta	Cauañuela
Destrago	Estrago
Destragado	Estragado
Dependiencia	Dependencia
Dependente	Dependiente
Dueña y señora	Dueño y señora

C

Espadi	Espadin
Esparrin	Sarpagero
Espeto	Asador
Escola	Escuela

F

Fui vez	Fui à vez
Fui leer	Fui a leer
Freidor	Frito
Flexos	Fluecos

Flegma	Flema
Fentor	Flechar
Feriar	Hiracer
Furuje	Orin
Fouze	Hoz
Follo, ô fuincho	Hoyo
Forrollo	Cerrojo

G

Gamalleira	Lare
Geuta	Retama
Hay tiempo	Tiempo ha
Hiamos	Iamos
Haiga cova	Haya cova
Limite largo	Limite breve
Legon	Hazadon

M

La Mapa	El Mapa.
Mueramos	Muramos.
Maiestro	Maestro.
Machado	Hacha.
Mazeira	Manzano.
Murvelina	Murvolina.
Muñuelos	Buñuelos
Miñoto	Milano.

N

O

Olax ô lareira	Hogàr.

P

Peluqui	Peluquin.
Pendolario	Pendolista.
Peaña	Peana.
Pexime	Pesimo.
Porque breve	Porquê largo.
Pereira	Pedrero
Porrox	Poleo.
Pereira	Pedrero.
Prigel	Peregil.
Pechaduxa	Cexaduxa
Pechar	Cexar.
Punta de la Baina	Contera.
Puitax, ô vacax	Sacax, Puitax
Ue Puebro	se Pulbrò.

R

Rompidos	Rotos.
Rolox, que reviende	Un olox, que tranquende

Rodo reversible	Rodo reversal
Rabeira	Encina.

Sacha	Azada

F.

Feru	Firu
La Fertiga	La Fertipo.
Friqueño	Friqueño.

V.

Vivieza	Vivezza.
Veis aqui	He aqui.

5. COMENTARIO

Arruido, do lat. *rugitus*. Vulgarismo debido á presencia do *a* protético antietimolóxico (1), semellante a outros moitos da fala de hoxe: *atropezar, arraiar, arrabear,* etc. polos correctos respectivos *tropezar, raiar,* e *rabear*.

Segundo Ramón Lorenzo (2), en portugués formouse moi pronto a variante *arroido*, en galego as formas *arroido e arruido* aparecen nos diccionarios de L. Carré (3), E. Rodríguez (4) e Franco Grande (5). Sarmiento rexístraa xa en Pontevedra. Debeu gozar de grande vitalidade na ligua oral.

Arrodeo, derivado de *rodear* < lat. *rotare* formado sobre *roda* < *lat. rotam*.

Sarmiento (6) comenta así a forma e o significado: "*Arrodeos,* de *rota, rodar, rodear*, y el nombre *rodeo*; y *arrodeo* y *arrodeos* son las cercanías de la dicha villa".

O P. Crespo (7) rexistra só a forma *arrodeo*. Hoxe alternan en idénticos contextos as formas con *a* epentético: *arrodeo* e sen el: *rodeo*.

Abur, a través do vasco *agur* < lat. *augurium* 'agoiro'. É unha interxección utilizada como fórmula de despedida na linguaxe informal. O paso de *agur* para *abur* é debido a unha ultracorrección por confusión de consoantes oclusivas que se producía xa desde o propio latín *vulpes* > *golpe,* e semellante ó **gomitar/ vomitar, *aboucar/ amoucar*,** etc. propios da linguaxe coloquial descoidada e mesmo da infantil.

Aprender por enseñar. Os verbos galegos *aprender* < *lat. apprehendere* e *ensinar* < *lat. insignare*, son sinónimos perfectos na acepción de 'transmitir ou adquirir coñecementos': *eu apréndolles ós meus alumnos e eles aprenden de min.* O emprego de *aprender* no canto do castelán *ensinar* resulta xa que logo, un claro galeguismo para o anónimo corrector.

Amenta, do lat. *ment(h)a*. A forma con *a* protético atopámola xa nun manuscrito do século XIX, redactado segundo Pensado en data anterior a 1833 (8): "Amenta.- Yerbabuena. En otras provincias se llama también *amenta, menta* y en

(1) A voz *arruido* e a seguinte *arrodeo* son precisamente dous dos exemplos de vocais protéticas citados por García de Diego en *Elementos de Gramática Histórica Gallega*, anexo 23 de *Verba*, Univ. de Santiago, 1984, p. 70.

(2) Lorenzo, R., *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla, (Glosario)* Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo" Ourense, 1977.

(3) Carré, L., *Diccionario galego-castelán*, Ed. Lar, A Coruña 1933.

(4) Rodríguez, E., *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, E. Galaxia, Vigo, 1958.

(5) Franco Grande, X.L., *Diccionario galego-castelán* Ed. Galaxia, Vigo, 1968.

(6) Sarmiento, M., *Colección de voces y frases gallegas*, edición de X.L. Pensado, Univ. de Salamanca, 1970.

(7) Crespo Pozo, S., *Nueva contribución a un vocabulario castellano-gallego*, Ed. La Región, Ourense, 1972, I, s.v.

(8) Pensado, X.L., "Un vocabulario gallego del siglo XIX", in *Homenaxe a Ramón Otero Pedraio*, Ed. Galaxia, Vigo, 1958. pp. 275-286.

la botánica se usa esta voz". É tamén a forma que aparece en Valladares (9), no P. Crespo (10), E. Rodríguez (11), Franco Grande (12) e outros.

A forma correcta galega é *menta,* rexistrada xa por Sarmiento (13).

Alverchegos, de orixe discutida; probablemente do lat. *(malum) persicum* a través do mozárabe.

A forma *albercheiro* e *alberchiguiño, alberchiño* como diminutivos de *albercho* aparecen xa en Valladares, e en E. Rodríguez estas e algunhas máis. O P. Crespo limítase a citar como fontes estes dous autores.

Tódalas formas coinciden na grafía con *b* e na alternancia *e/i* na postónica. A pesar de estar rexistrada nos diccionarios, non debeu ser unha voz moi estendida como o evidencia a única documentación correspondente a Ferreira de Valadouro do *Glosario de voces galegas de hoxe* (14), que recolle 45 contribucións léxicas correspondentes a outros tantos lugares de Galicia. Distinta sorte correu para a voz *pexego* da mesma orixe que rexistra 41 documentacións no antedito *Glosario.*

O *Vocabulario ortográfico da lingua galega* (15) tampouco non recolle a voz *alberchego.*

Ameijas, do lat. *(pruna) damascena* 'froita de Damasco'. Máis ca nunha representación da fricativa prepalatal xorda cabe pensar nunha castelanización por ultracorrección da forma galega *ameixa*, semellante a outras moitas que se producen nos galegofalantes de castelán en Galicia.

A confusión coa preposición *de* sería a causa que explicaría, segundo Corominas (16), a desaparición do *d-* inicial. Para unha análise polo miúdo da historia e diversidade formal desta palabra véxase Amable Veiga (17).

Baetas, do fr. ant. *baiette* que parece ser un diminutivo de *bai* < lat. *badius* 'de cor castaña'. A primeira documentación é de 1601 para o castelán. En galego rexístrana Valladares e posteriores.

Bioli, do it. *violino*. Aínda que desde o Renacemento entraron moitos italianismos, maiormente referidos ó campo da música, no portugués non se docu-

(9) Valladares, M., *Diccionario gallego-castellano*, Santiago 1876.

(10) Crespo Pozo, S. *op. cit.*

(11) Rodríguez, E., *op. cit.*

(12) Franco Grande, X.L. *op. cit.*

(13) Sarmiento, M., *Catálogo de voces y frases de la lengua gallega*, edición de X.L. Pensado, Salamanca, 1973.

(14) García, C., *Glosario de voces galegas de hoxe*, anexo 27 de *Verba*, Univ. de Santiago, 1985.

(15) Real Academia Galega e Instituto da Lingua Galega, *Vocabulario ortográfico da lingua galega*, (Versión provisional), 1990.

(16) Corominas, J., *Diccinario crítico etimológico de la lengua castellana*, Ed. Gredos, Madrid, 1957.

(17) Veiga, A., *Algunas calas en los orígenes del gallego*, Ed. Galaxia, Vigo, 1983, pp. 75-77.

menta ata o 1874 no *Grande Dicionário Português* ou *Tesouro da Lingua Portuguesa* (18).

Sorprende amais da grafía con *b* a terminación en *-i* coa que aparece rexistrada tamén en Valladares. Para a explicación desta forma con *-i* debemos pensar nun singular reconstruído sobre un plural **violíis/ violís* < *violín*. conforme *calcetín /calcetís, xabaril, xabarín*/xabarís segundo a distribución dialectal do bloque central e oriental de Galicia.

Para a confusión dos sufixos *-il* con *-in* véxase García de Diego (19).

Caitano, dun adxectivo latino < **relativo a Caín*. Presenta este antropónimo a tendencia á realización fonética dos hiatos como ditongos. A tendencia popular é a de seguir pechando os dous elementos da forma *Caetano*, chegando mesmo á forma **Queitán*. Repárese na conservación de *-ano* fronte ás patrimoniais orais con sufixo *-án* (20).

Correspondiencia, sobre *corresponder* < lat. *respondere*. Forma ultracorrecta por *correspondencia*. Por non seren patrimoniais os ditongos *ie* e *ue*, aparecen na lingua oral, e por veces na escrita, formas ultracorrectas nos cultismos procedentes de étimos latinos con estes ditongos.

Conferiencia, sobre o verbo *conferir* < lat. **conferere* por *conferre*. Ultracorrección por *conferencia* (21).

Correspondente, de *corresponder* < lat. *respondere*. Forma galega correcta. O anónimo corrector bota de menos a presencia do ditongo. Concorda coa forma *dependente* e contrasta coas formas ultracorrectas *correspondiencia* e *conferiencia* xa vistas, o que nos fai pensar na fluctuación, por mor das interferencias co castelán, da solución dada ás formas ditongadas e non ditongadas.

Cathredal, derivado de *cátedra* < lat. *cathedra* 'cadeira'.

A metátese do *r* dá como resultado un vulgarismo que contrasta coa forma gráfica latinizante que o autor segue mantendo na castelá.

Cathreda, do lat. *cathedra* (22).

Coandro, do lat. *coriandrum*. A evolución fonética deste vocábulo non está aínda satisfactoriamente explicada, segundo opinión de diferentes autores. Para a evolución da forma galega hai que pensar nunha posible disimilación do *r* en *l*: *coriandro* > *coliandro*, que por posterior perda da mesma en posición intervocálica chegaría á forma documentada *coandro*.

(18) Cf. s.v. Machado, J.P., *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, 1977, e Dacunha, A.G., *Dicionário etimológico nova fronteira da lingua portuguesa*, Rio de Janeiro, 1989.

(19) García de Diego, V., *Gramática Histórica Española*, Ed. Gredos, Madrid, 1981, p. 275.

(20) Para as diferentes documentacións desta voz, cf. Crespo S., *op. cit. s.v. Nombre*, p. 208.

(21) Cf. *correspondiencia*.

(22) Cf. *Cathredal*.

Cerdeira, do lat. *ceresia* + *-aria* (sufixo de formación de nomes de árbores froiteiras), chegamos a unha forma *cerceira* que por disimilación orixina a voz documentada (23).

Cana de hueso, do lat. *cannam*. A frase corrixida aquí polo anónimo autor é un híbrido calcado sobre a galega *cana do óso* ou *cana dos ósos*. Os equivalentes castelás *tuétano* ou *médula* resultarían posiblemente infrecuentes ou descoñecidos na lingua habitual dos novicios, razón pola cal empregarían a común galega *cana*.

Cabo de cuchillo, do lat. *caput* 'cabeza'. Estamos ante outro calco da frase galega *cabo do coitelo*. A pesar de que tanto en galego coma en castelán *cabo* é sinónimo de *mango*, sen embargo o autor inclínase por esta, quizais por se-la denominación máis común en castelán. A forma *cabo*, pero non *mango*, aparece en Valladares; esta comezará a ser rexistrada nos diccionarios posteriores.

Castañetas, do lat. *castanea* + *(-itta, -ola)*, formáronse as derivadas actuais *castañetas* e *castañolas*. É curiosa a equivalencia castelá por se-la forma propia de Burgos, Palencia, Santander e Viscaia (24). Sen embargo xa Sarmiento dá para *tarrañuelas* o galego *castañetas:* "el primitivo más natural y más sencillo, es el que llaman *tarreñas* y *tarrañuelas*, y en gallego *castañetas*" (25).

Para a historia desta palabra na lexicografía galega resulta interesante o estudio de X.L. Pensado (26).

Destrago, do lat. **stragare*, formado sobre *strages* 'ruinas, devastación'. Segundo Ramón Lorenzo na lingua medieval alternan as variantes *astragar/estragar, astragamento/estragamento* e *astrago/estrago*, pero desde o século XIV fixéronse normais as formas con *e* (27).

As formas con *de, destrago, destragado,* débense a confusión de prefixos semellante á producida en *descabezar/escabezar*. Consideradas dialectais, non aparecen no *Vocabulario ortográfico da lingua galega*.

Dependiencia, de *depender* < lat. *dependere* 'estar pendurado'. É de supor un lapsus na forma castelá *dependrencia*. Forma ultracorrecta por *dependencia* (28).

Dependente, do lat. *dependere*. Forma correcta, corrixida por galeguismo na lingua dos educandos (29).

---

(23) Para as primeiras documentacións desta voz, cf. A. Veiga, *op. cit.* p. 97.

(24) Cf. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1984. s.v.

(25) Sarmiento, M., *Catálogo...*, p. 428.

(26) Pensado, X.L., *Contribución a la crítica de la lexicografía gallega*, Salamanca, 1976, s.v. *tarrañuelas*, pp. 338-339.

(27) Lorenzo, R., *op. cit.* s.v. *astragamento, astragar* e *astrago*. pp. 189-190.

(28) Cf. s.v. *correspondiencia*.

(29) Cf. s.v. *correspondente*.

Dueña y señora, segundo Menéndez Pidal, en castelán o masculino *dueño* < lat. *dominu,* aplicouse á muller, seguramente para evita-las posibles connotacións que o feminino *dueña* tiña adquirido dentro do código amoroso (30).

Dona nos textos antigos galegos pode significar en sentido amplo 'dama' ou máis restrinxidamente 'dama de compañía'; no primeiro dos significados era substituída xeralmente por *señor.*

O tratamento fonético de *dona* < lat. *domina* foi diverxente segundo fose tónico ou átono (cf. castelán *dueña/doña).* Segundo Ramón Lorenzo *domina* > *(dona)* 'propietaria' e *(dona)* 'señora, muller' (31).

Consciente da posible carga negativa da palabra *dueña,* o decimonónico autor corrixe por esta concordancia morfolóxica e semanticamente tan estraña para os nosos días.

Espadi, do lat. *spatta.* En E. Rodríguez e Franco Grande só aparece *espadín* como sinónimo de *trancho* 'tipo de peixe'.

Nos diccionarios de Machado e Da Cunha aparece documentado no século XV como nome de moeda. Como 'pequena espada' en 1813 en Morais (32).

No tocante á forma en *-i* (33), Aurélio Buharque dáo como un diminutivo irregular de *espada* (34).

Esgarrar; probablemente dunha raíz onomatopeica *garg-, gorg-,* formáronse un grupo de palabras *(gargallada, garganta, gargarexar, gorxa...)* relacionadas, dalgunha maneira, cos ruídos que se fan na gorxa. É a forma común do galego.

Espeto, do gótico **spitus 'asador'.* Posiblemente dea como equivalente a castelá *asador* por se-la máis coñecida.

Eixola, do lat. *asciola* < *ascia.* A orixe desta palabra coméntaa Sarmiento amplamente: "los gallegos llaman hoy *legón,* del *ligo, ligonis;* los castellanos *azada,* y los portugueses (y creo algunos gallegos) *enxada.* Y es cierto que *azada* y *enxada* tendrán un mismo origen. Y admiro que Covarrubias, teniendo presente que la raíz podría ser *ascia,* no se contentase con ella y hiciese al hebreo *maatsad* origen de *azada, enxada* y *eixada.* Es sin duda la voz *ascia,* y muy latina, raíz de *azada,* y *asciola* de *azuela*" (35).

As formas *aixola, eixola* distribúense dialectalmente, pero o *Diccionario da lingua galega,* só dá como entrada a forma *aixola* (36).

(30) Menéndez Pidal, R., *Poesía Árabe e poesía Europea,* Espasa-Calpe, Madrid, 1941, p. 61 (en nota).

(31) Lorenzo, R., *op. cit.* s.v. *dona, dona,* pp. 498-499.

(32) Morais Silva, A., *Grande Dicionário da Língua Portuguesa,* Lisboa, 1949-1959.

(33) Cf. s.v. *bioli.*

(34) De Holanda Ferreira, A. *Novo dicionário da lingua portuguesa,* Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.

(35) Sarmiento, M., *Colección...,* pp. 278-279.

(36) Real Academia Galega, Instituto da lingua galega, *Dicionario da Lingua galega,* A Coruña, 1990.

Fui ver, trazo propio do galego é a ausencia do elemento relacionante *a* nas perífrases formadas por *ir + infinitivo.* Evidente galeguismo, xa que logo, o introducido no castelán dos discípulos deste preocupado instructor.

Fui leer, nótese como a interferencia do galego non afectou á forma do verbo *leer* castelán (37).

Freidos, do lat *frigere.* Hai verbos que teñen dúas formas para o participio, unha regular e outra irregular. Parece non gustarlle o participio regular *freido* que o corrixe polo irregular *frito,* posiblemente por crelo "erro galego".

En galego sobre o participio *frito* creouse o infinitivo *fritir,* que ten como participio regular fritido (38). Tamén se di frixir.

Flecos, do lat. *floccus.* Sorprende que a forma dada como correcta sexa a evolución semiculta *fluecos,* cando a Academia Española en 1843 dá como válida *fleco,* aínda que Autoridades seguía preferindo *fluecos.*

O semicultismo galego e portugués *floco* habería que o explicar por influxo eclesiástico.

Feligrana, do it. *filigrana* < lat. *filum* 'fio' *e granum* 'gran'. A forma *feligrana* vén sendo un vulgarismo provocado pola disimilación das dúas vocais pretónicas do mesmo grao de abertura.

Fentos, do lat. *filictum,* derivado de *filix-icis* 'fieito'. Mentres que a forma *fieito* non presenta problemas de evolución, para a forma *fento* hai que supor, segundo Corominas a mudanza de *-l-* > *-n-*, quizais por unha disimilación ante o *l* do artigo. Sen embargo é máis doado pensar nunha evolución analóxica á de palabras do tipo *gando, monllo,* etc.

Chama a atención o emprego da forma galega no canto da castelá, posiblemente por descoñecemento da mesma.

A toponimia galega é moi rica e diversa en derivados deste étimo latino.

Ferrán, do lat. v. *ferragine.* Constatamos de novo un vocábulo galego para a denominación de 'avea, orxo ou centeo que se lle dá verde ó gando'. Sen embargo é esta unha forma dialectal xa que non aparece no *Vocabulario ortográfico da lingua galega.* As formas que teñen entrada como normativas son *ferraña* e *ferraia,* xunto coa forma *alcacén* procedente do árabe *qasil* 'follaxe, cereais verdes'.

Furruje, do lat. *ferrugine.* As formas dialectais *forruxe* e *furruxe* débense ó influxo da consoante labial. A etimolóxica é *ferruxe.* A ofrecida como equivalente

(37) Cf. s.v. *fui ver.*

(38) Cf. Alvarez Jiménez, E., *Los defectos del lenguaje en Galicia y en la provincia de León; estudio gramatical basado en la doctrina de la lengua y en el buen uso de los escritores,* Pontevedra, 1915.

castelá *orin* está caendo en desuso pola semellanza formal con *orines* e *orina.* A tendencia moderna é a de utilizar no canto destas, as formas *oxidado* e *oxidar* (39).

Para Sarmiento "*furruge* (furrugento). El *horin* o *orín* del hierro" (40).

Fouze, do lat. *falcem,* por vocalización do *l* en posición implosiva. Voz moi productiva en galego xa que deu lugar a múltiples derivados (41).

Volvemos constata-la forma propia galega por descoñecemento da castelá.

Fiollo ô fiuncho, do lat. tardío *fenuculum* que é un derivado diminutivo de *fenum.* Empregan os educandos os dous sinónimos con máis ampla distribución en Galicia. A diferenciación formal radica nunha evolución diverxente do sufixo *-c'lu,* que palataliza en /l /: *fiollo, fionllo* ou en /ts/: *fiuncho* < *fenunculu,* segundo García de Diego por transposición do *n* (42).

Forrollo, do lat. *veruculum,* diminutivo de *veru* 'espeto, asador' coa influencia de *ferrum,* perceptible na mudanza de *v-* para *f-.*

A forma *forrollo* con *o* pretónico débese ó influxo da labial inicial (cf. *forruxe), e zorrollo, cerrollo* ó influxo de *cerrar.*

Gramalleira, probablemente do fr. *crèmaillère* < do lat. *cramaculus* e este do grego *kremastér* 'que suspende'.

Sarmiento coméntaa así: "A aquella cadena llama el castellano *llares* y el gallego *gramalleira,* y el francés *cremailliere;* y todo del griego *cremasteres.*"

Para a historia lexicográfica das variantes *garmalleira, garamalleira* e *gramalleira* cómpre ve-lo estudio realizado por X.L. Pensado (43).

O *Vocabulario ortográfico da lingua galega* rexistra como únicas correctas as voces *gramalleira, gamalleira* e *camalleira.*

Gesta, do lat. *genesta.* Forma ultracorrecta por *xesta.* A equivalente castelá para este étimo latino debeu ser *hiniesta,* segundo demostra a toponimia. Segundo Corominas (44), para evita-la confusión co seu homónimo *hiniestra* < lat. *fenestra,* a lingua reemprazou aquel polo arabismo *retama* (45).

Hai tiempo, doado é comprobar unha vez máis que por mor das interferencias lingüísticas, os novicios calcan a expresión tipicamente galega. Aínda que existiu antigamente en castelán, consérvase maiormente na linguaxe culta en expresións do tipo *tiempo ha,* que é a que dá o autor como equivalente da nosa.

(39) Para a ultracorrección cf. s.v. *ameixa.*
(40) Sarmiento, M., *Catálogo...,* p. 444.
(41) Cf. Crespo, S., *op. cit.* s.v. *hoz,* pp 346-347, e Sarmiento, M., *Catálogo...* p. 305.
(42) García de Diego, V., *Elementos...,* pp. 54-55.
(43) Pensado, X.L., *Contribución...,* p. 219.
(44) Corominas, J., *op. cit.* s.v. *retama.*
(45) Para a ultracorrección por *xesta,* cf. s.v. *ameixa.*

Hiamos, forma galega correspondente ó Impf. de Ind. do verbo *ir*. O afán cultista ou o descoñecemento da ortografía galega por parte do autor, lévao a grafar con *h* o verbo *ir*.

Haiga cosa, vulgarismo do castelán. Os paradigmas tipo *caiga, traiga,* etc. funcionaron como modelos analóxicos para a formación deste *haiga*.

Limistê largo, de *Lemster*, a través do francés *limestre*, cidade de Inglaterra onde se fabricaba certo tipo de tea. Por metonimia pasou a designar tamén a tea. O que aquí se corrixe é a acentuación oxítona que debe ser paroxítona.

Legón, do lat. *ligonem*. Novo galeguismo para a denominación deste apeiro de labranza composto por unha pa de ferro e un mango. As denominacións, a forma e os usos varían segundo as zonas (46).

La mapa, do lat. *mappa* 'pano'. Advertimos aquí unha vacilación do xénero dos nomes rematados en *-a*. O substantivo *mapa* era feminino en latín, pero en galego pasa a masculino contrariando a etimoloxía e a terminación. Pénsase quizais que por influxo da palabra *plano*. O castelán e mailo catalán populares, en usos moi restrinxidos, manteñen aínda esta palabra co xénero feminino.

Mueramos, forma verbal que delata unha nivelación do paradigma nas formas arrizotónicas a partir das rizotónicas: da 1ª p. do Pres. de Subx. *muera* fórmase analoxicamente a 4ª p. *mueramos*.

Maiestro, é un dos escasos restos de conservación do caso Nominativo latino. Despois da perda do *-g-* intervocálico, o resultado actual sería *mestre*. O castelanismo *maiestro* presenta un *i* antihiático propio dalgúns vulgarismos.

Machado, posiblemente do lat. **marculatum*, derivado de *marculus* que é á súa vez un diminutivo de *marcus* 'martelo'.

As denominacións deste instrumento que serve para cortar varían segundo as zonas, formas, tamaños e usos: *machado, machada, macheta* etc. (47).

Mazeira, do lat. v. *mattiana* + *-aria* < lat. clás. *mala mattiana* 'mazá'. Deste étimo temos en galego tres evolucións diverxentes dadas como correctas polo *Vocabulario ortográfico da lingua galega*. De *mattianaria* > *mazanaria* > **mazaria* > ***mazaira*** > ***maceira***. De *maceira* por monotongación formouse *macira* e sobre ela ***maciñeira*** (48).

(46) Cf. García, C., *op. cit.*, s.v. *ligón*. E Crespo, S., *op. cit.* s.v. *azada* e *azadón*, pp. 167-168.
(47) Cf. Crespo, S., *op.cit.* s.v. *hacha*, pp. 233-234.
(48) Para os primeiros testemuños documentados, cf. A. Veiga, *op. cit.*, pp. 116-117-118.

Mursulina, do it. *mussolina* a través do fr. *mousseline* < ár. *mausilî*, de Mosul, cidade da Mesopotamia onde se fabricaba este tipo de tea de algodón ou de seda moi fina.

A forma con disimilación de *s* corríxea o autor pola máis próxima ó italiano no canto da do francés que é a seguida polo *Diccionario da Real Academia española* (49).

Muñuelos, de orixe descoñecida. Quizais dunha forma prerromana. *Muñuelos* é un castelanismo que presenta confusión de consoantes labiais que tamén se dá en galego: *moneca/boneca; *minguilete/ binguelete, cotobelo/cotomelo* etc.

Miñoto, segundo Corominas (50) do lat. *milanus,* derivado de *miluus* + *sufixos* diferentes obtémo-los resultados dialectais *milán, milano, miñoto* e *miñato;* A variante *miñoto* está rexistrada polo P. Crespo en terras do Ulla (51), e por García en Goián. Segundo J.P. Machado xa aparece documentada nun *Fabulário português do século XV* (52).

Sarmiento explica a súa orixe deste xeito: "Miñoto, en portugués *minhoto* (y *minhafre* y *milhao*). Es el *milvus* o milano. Acaso mudada la L en N y LH en NH, minhán, y su aumentativo será *minhóto*; y todo de *milvus* o *milvino,* perdida la v" (53).

Para as variantes *bexato, bixato, buxato,* hai que supor confusión de labiais xa vista noutros casos.

O lar ô lareira, do lat. *lar* 'fogar'. Semella que as voces galegas *lar* e *lareira* están empregadas cun certo grao de afinidade semántica ou, mesmamente como sinónimas, no canto da correspondente castelá.

Un caso de sinonimia perfecta documéntao Machado en 1485 no *Dicionário...*, s.v. *lar:* "item hua caldeira sobre do lar".

A *lareira* como 'fogón de cocina' aparece tamén no vocabulario do XIX editado por Pensado (54).

Peluqui, derivado de *perruca* que ten unha orixe incerta. Probablemente do fr. ant. *perruquet* 'loro' que era o alcume que se lles daba ós funcionarios de xustiza por levaren sempre grandes perrucas. Corominas cre que o penacho de plumas e a locuacidade servirían de base para establecer unha semellanza entre os propios funcionarios e o loro ou *perruquet.*

Para a forma en *-i* podemos pensar nunha nivelación semellante á de *comín /comí, xabarín /jabalí, peluquín /*peluquí* (55).

---

(49) R.A.E., *op. cit.* s.v.

(50) Corominas, J., *op.cit.* s.v.

(51) Para outras variantes con indicación de fontes, cf. *op. cit.* s.v. *milano*, p. 147, e s.v. *pájaro*, a denominación *miñato*, p. 279.

(52) Machado, J.P., *op. cit.* s.v.

(53) Sarmiento, M., *Catálogo...*, p. 341.

(54) Pensado, X.L., "Un vocabulario...", s.v. *lareira*, p. 283.

(55) Cf. s.v. *bioli.*

Pendolario, do lat. *pennula* < *penna* 'pluma'. Aínda que ámbalas dúas voces son hoxe en día moi pouco usadas (56), o anónimo corrector inclínase pola forma derivada co sufixo de orixe grega *-ista,* no canto do lat. *-ario.*

Peaña, do lat. **pedanea* 'pe'. Sorprende de novo o galeguismo substitutorio da forma castelá, quizais por descoñecemento do correspondente naquela lingua.

Peximo, de *pessimus,* superlativo latino de *malus.* É esta unha forma ultracorrecta (peksimo) por (pesimo) emendada polo bo oído do vocabulista.

Porque breve, corrixe aquí un trazo típico galego que consiste no desprazamento da maior intensidade da segunda á primeira sílaba. Dado que xeralmente a maior intensidade vai acompañada dunha duración máis longa, en galego a vocal da sílaba *por* realízase con duración maior cá da sílaba *que,* xustamente o contrario do que ocorre no castelán. O que o autor pretende salientar é, xa que logo a duración relativa breve da sílaba *que* en galego fronte á duración relativa longa desta sílaba no castelán.

Peneira, do lat. *panaria < *pane.* A orixe e evolución desta palabra coméntaa Sarmiento deste xeito: "*Peneira.* Es el cedazo para la harina. Acaso de *panarium,* cesto de *pan* y de *panaria peneira* es lo más obvio. Acaso de *pollis* o *pollen, inis,* la flor de la harina, y hay latín *pollinarium cribum* en español el cedazo. Así vendrá peneira de *pollinaria* (como en Galicia *joeira* de *loliaria,* que es un *cribo* para separar el *joyo* o *lolio*), *pollinaria, polinaria,* y perdida la L *poinaria, poenaria, penaria* y peneira" (57).

O mesmo autor rexistra diferentes denominacións segundo os usos específicos: "barruto, hacia Rianxo la *peneira.* En Vivero se llama *brotél*; pero no es *peneyra* primera para el olio del trigo, esa es *sedazo,* sino para el pan segundo de trigo que llaman de *ximon,* en Santiago de *picón* y en Tuy de relón" (58).

Na equivalente castelá parece lerse *sedazo* que é unha forma do cast. ant., dialectal. Aparece nun inventario aragonés de 1379 e desde o século XV é xa *cedazo.* Por *zedazo* (sic) traduce tamén o anónimo autor do Vocabulario do XIX editado por Pensado (59).

Poenxos, do lat. *pulegium.* É esta a voz rexistrada no diccionario de F.J. Rodríguez, segundo Pensado introducida por A. de la Iglesia, xunto con *poleo,* que é a equivalente castelá (60).

(56) Cf. Moliner, M., *op. cit.* s.v.
(57) Sarmiento, M., *Catálogo...,* p. 333.
(58) Sarmiento, M., *Catálogo...,* p. 110.
(59) Pensado, X.L., *op. cit.* s.v., p. 284.
(60) Pensado, X.L., *Contribución...,* pp. 308-309.

Para García de Diego na forma *poenxo* desenvolveuse unha consoante nasal orixinada pola perda do *-l-*, semellante á desenvolvida pola perda de *-n-* intervocálico. (cf. *gando, monllo, unlla,* etc.) (61).

O *Diccionario da lingua galega* rexistra como única correcta a voz sen consoante nasal *poexo* (62).

Pereira, do lat. *pirum* + *-aria.* Segundo A. Veiga "En 1158 Sobrado (Pardo Ferín, II-139) tenemos la forma que sirve de base a todas las demás; en este documento leemos "usque in *pirarium*" (63).

Prigel, do prov. *peresilh* < lat. *petroselinum* < gr. *petroselinom.* Ultracorrección da forma *prixel* que é a propia da zona á que pertence o manuscrito. O *Glosario de voces galegas hoxe* rexistra trece variantes (formas sincopadas, plenas, alternacia e/i, etc...) o que evidencia o grande polimorfismo desta voz (64).

Perexil e *pirixel* son as que dá como sinónimas e estándar o *Diccionario da lingua galega.*

Pechadura, de *pecho* < lat. v. **pesclu* < lat. *pessulu* 'ferrollo'. Para o paso de *p-* > *f-* hai que pensar no influxo de *ferro.*

Pechadura e *fechadura,* derivadas de *pecho e fecho* respectivamente, son sinónimos de *cerradura;* a primeira, é con moita diferencia, a variante máis estendida. *A forma cerradura* deriv. de *cerrar* < lat. tardío *serare,* de *sera 'cerrollo'* por confusión con *serra* e *serrare.* A mudanza de *s* para *c,* explícaa R. Lorenzo por confusión con *cercar* (65).

Pechar, de *pecho* < lat. **pesclu* < *pessulu* 'ferrollo' (66). O equivalente castelán *cerar* debe ser un lapsus do corrector.

Punta de la Baina, a voz *contera* 'peza de metal que se pon no extremo oposto ó puño de certos obxectos coma o bastón, paraugas, quitasol, vaíña da espada e outros', resultaría descoñecida no rexistro lingüístico dos educandos que recurrirían á expresión máis coloquial *punta de la vaina.* Nótese unha vez máis a ortografía do *b.*

Quitar ô sacar, estes dous verbos teñen unha orixe discutida sobre a que non se dan posto de acordo os etimoloxistas. Ámbolos dous comparten tamén unha historia semántica semellante: son termos da linguaxe xurídica que pasaron a funcionar como vocábulos fundamentais do idioma, sendo en moitos contextos sinónimos perfectos.

(61) García de Diego, *Elementos...*, p. 81.
(62) RAG e ILGA, *op. cit.* s.v.
(63) Veiga. A., *op. cit.* p. 95.
(64) García, C., *op. cit.* s.v. perexil.
(65) Lorenzo, R., *op. cit.* s.v. *çerrar.*
(66) Para as formas *pechar, fechar, cerrar,* cf. s.v. *pechadura.*

Podería pensarse para *quitar* nunha base *quietare* ou no adxectivo *quito* (cf. francés *quitter, quitte,* gal.-port. *quite* e *quito* e galego *libracións, libras, gurrias e quitas*) a pesar de presentar problemas morfolóxicos e fonéticos.

Para *sacar* suponse tamén un étimo *saccus e* Corominas dá o gótico *sakan* 'preitear'.

Habería que lles engadir a estes un terceiro sinónimo *tirar,* rexistrado como tal polo anónimo autor do xa citado Vocabulario do XIX editado por Pensado.

É interesante para este caso a detallada análise que García fai dos usos e valores de *quitar, sacar* e *tirar* en galego e en portugués, medievais e modernos (67).

Me Quebro, do lat. *crepare* 'romper, facer anacos', que dá como resultado as dúas variantes correctas: con metátese do *r, quebrar* e sen metátese, *crebar.* Segundo R. Lorenzo *quebrar* aparece documentada desde o século XIII.

A forma do texto é unha ultracorrección por *me quiebro* semellante ás vistas noutros casos. Máis ca na correspondencia castelán hai que pensar nun intento por parte do corrector de exemplificación do paradigma verbal, de aí o cambio do pronome. *Crebarse* coa acepción de 'herniarse' ten moitas máis documentacións cá forma non metatizada.

Rompidos, de *romper* < lat. *rumpere.* Participio regular de romper que ten tamén o regular *roto.* Semella que o regular era e é o máis empregado (68).

Unolor que resciende, do lat. **rescendere* < *scandere.* Ultracorrección pola forma correcta *recende.* O arcaísmo gráfico *sc* que nalgúns escritores funciona como hipercaracterizador fronte ó castelán, é segundo o testemuño de Sarmiento, o normal neste verbo: "*Rescender.* Oler pasivo, v.g.: esta sala *cheira* (o huele) que *rescende,* y en Castilla que *trasciende,* esto es, que huele mucho" (69).

Sorprende a forma de grafa-lo determinante e mailo artigo sobre o que, segundo se deduce do texto, debeu te-las súas dúbidas.

Modo señorible, derivado de *señor* < lat. *seniorem,* comparativo de *senex* 'ancián'. Adxectivo analóxico dos derivados en *-ible: invisible, audible,* etc. que debe ser substituído por *señoril* ou *señorial.*

Sobreira, do lat. **suberarium* < *suber.* En latín os adxectivos referidos a nomes de árbores serviron con frecuencia para nomea-las propias árbores: lat. *castaneo* > gal. *castaño.* Do lat. *corticeus* témo-los outros dous sinónimos *corticeira* e *corticeiro.* O equivalente castelán para *sobreira* é *alcornoque,* non *encina,* o que reflecte unha posible confusión, ben xeneralizada, ben do propio corrector.

(67) García, C., *Cousas da lingua,* A Coruña, 1990, pp. 253-261.
(68) Cf. s.v. *freidos.*
(69) Sarmiento, M., *Catálogo...* p. 332.

Sacha, de *sachar* < *lat. sarculare.* Este apeiro de labranza, de forma, tamaño, usos e denominacións diferentes dependendo dos lugares, ten moitas menos documentacións có seu correspondente masculino *sacho* <lat. *sarculum.*

Tesu, do fr. *tissu,* de *tisser* < lat. *texere* 'tecer'. Esta forma é un vulgarismo debido á vacilación vocálica dentro da serie palatal.

J.P. Machado dá o 1813 como primeira documentación en Morais.

La testiga, castelanismo que desprazou ó correcto galego *testemuña* <lat. *testimonium,* que é a persoa que dá *testemuño* dun determinado feito (70).

Documenta o anónimo autor un novo caso de vacilación xenérica. Como ó primeiro só desempeñaban este oficio persoas do xénero masculino, os nomes que as designaban acostumaban ser masculinos, pero ó pasaren a desempeñar esta función tamén as persoas de xénero feminino, empezou a haber disociación. Esta forma presenta unha dobre hipercaracterización: o xénero do determinante e mailo morfema *-a.*

Trigieño, adxectivo derivado probablemente do lat. *tridicum,* documentado no século XV. De *tridicum* > *triigo* > *trigo.* A correcta galega é *trigueiro;* a do texto é unha forma ultracorrecta *por trigueño,* evidente castelanismo. Dada a frecuente vacilación do calígrafo non nos atrevemos a afirmar que estamos ante un caso de *gheada,* por outra banda posible xa que é esta a realización fonética habitual da oclusiva velar sonora correspondente a esta zona.

Vivieza, do lat. *vivus-a-um.* Ultracorrección por viveza (71).

Veis aquí, Considera o anónimo corrector "error gallego" o emprego de *veis aquí* no canto de *he aquí,* quizais por cruce co adverbio mostrativo anafórico **eis* < lat. *ecce* ou *ex,* segundo diferentes autores. En correcto galego debe ser *velaí.*

6. CONCLUSION

De todo o visto, e a pesar dos poucos datos dos que dispomos, non sería excesivamente aventurado tira-la conclusión de que nos atopamos ante unha especie de "Appendix Probi" que intenta discriminar fenómenos producidos por dúas linguas en contacto.

Estas dúas linguas interferidas son por unha banda a galega, lingua na que están instalados os educandos, e doutra unha segunda, a castelá da cal semellan ter unha competencia lingüística escasa, pero abonda para produci-los estragos que acabamos de ver. Este descoñecemento maniféstase pola introducción no nivel léxico da lingua de aprendizaxe dos vocábulos máis xenuinamente galegos re-

(70) Para o polimorfismo medieval e evolución fonética, cf. Lorenzo, R., *op.cit.* s.v. *testemoya.*
(71) Cf. s.v. *correspondiencia.*

feridos ó campo material máis inmediato: *cerdeira, sobreira, maceira, fento, fiollo ou fiuncho, machado, sacha, fouce, eixola, peneira, gramalleira* etc...

Outro tipo de interferencias refléctese no elevado número de formas ultracorrectas por mor do castelán: *ameijas, gesta, furruje, conferiencia...;* nos calcos do galego: *cana de hueso, cabo de cuchillo, fui ver, hai tiempo,* etc.

Refléctense, asemade, os vicios propios da lingua oral (posiblemente sobre a que estea a corrixir) como son as formas protéticas *arruído*, a metátese *catredal*, as vacilacións vocálicas *feligrana, tesu,* e mesmo ese hipotético trazo fonético apuntado en *trigieño.*

Algunhas veces, o anónimo corrector discrimina erradamente e aponlle ó galego o que é do castelán: *fritidos, haiga, flecos* ou o para nada de noso *dueña y señora.*

Estudios, informacións e ideas sobre o galego entre os séculos XVI, XVII e XVIII

RAMÓN MARIÑO PAZ

Aínda que os estudios sobre o galego realizados nesta época son fundamentalmente cousa do século XVIII e froito sobre todo do labor dos padres Sarmiento e Sobreira, non debemos esquecer, por unha banda, a pequena contribución lexicográfica do bacharel Olea no século XVI nin, pola outra, as informacións subministradas polo Padre Juan Álvarez Sotelo entre o XVII e o XVIII e maila evidencia de que durante todo o setecentos houbo unha certa tradición lexicográfica galega que non sostiveron unicamente os dous famosos frades bieitos. Haberá que lembrar, primeiramente, a tertulia compostelana mencionada por Sobreira na súa *Idea de un diccionario de la lengua gallega*, tertulia que, polo que parece, debeu de debater sobre certos temas relativos ó noso idioma (1). En segundo lugar, témonos que referir ó Vocabulario de Losada que Sobreira cita nunha carta que lle escribiu a Cornide o 31 de agosto de 1791: "A la despedida estuve con la Sra. Dª Rosa Freyre a quien dixe que mi criado quedaba con orden de entregar el Vocabulario de Losada siempre que V.md. lo quisiese" (2). Quizais este Losada sexa "el señor D. Francisco Losada, abad de Rouzós y señor de *San Cibrao* y *Vacarizas do Cabo* por su solariega casa de *San Ciprián*" (3). Outras referencias complementarias extraídas das *Papeletas de un diccionario gallego* (4) veñen a confirma-la existencia deste vocabulario. Alí, baixo as voces ABESPA, ABESPEYRO, ABRUÑO (3ª entrada), AGÁS, AGOYRAR (6ª entrada), ALBRIZARAS e ALCUZARA, encontrámo-lo nome de Losada como autoridade que pode avala-la voz e maila acepción consignadas. Entre as mesmas *Papeletas* hai ademais outra modestísima obra, en realidade unha simple nota lexicográfica sobre as *Aves de Amandi*, debida a un probable colaborador de Sobreira: Frei Tomás Guitián (5).

(1) Cfr. Fr. J. Sobreira, *Idea de un diccionario de la lengua gallega*, en J. L. Pensado, *Opúsculos lingüísticos gallegos del siglo XVIII*, Galaxia, Vigo, 1974, p. 188, parágr. 5: "A estos errores se sigue otro muy pernicioso, y tal es el pensamiento de que no es asequible lo que otros no han podido conseguir, o por falta de perseverancia, como se experimentó en una tertulia, a este fin congregada en la ciudad de Santiago; o por sobra de ocupaciones, como sucedió al mencionado *Sarmiento*...".

(2) En J. L. Pensado, *Cartas del Padre Sobreira a Gómez de Ortega y Cornide*, Edicións do Castro, Sada - A Coruña, 1983, p. 113.

(3) Fr. J. Sobreira, *Idea*..., p. 212, parágr. 73.

(4) Fr. J. Sobreira, *Papeletas de un diccionario gallego*, Edición y estudio crítico por J. L. Pensado, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", Ourense, 1979.

(5) Cfr. Fr. J. Sobreira, *Papeletas*..., pp. 480-481.

A don Josef Cornide, outro cultivador dezaoitesco da lexicografía galega, debeu o Padre Sobreira a noticia da existencia doutra obra sobre a nosa lingua que tampouco hoxe conservamos. Trátase de "una Disertación sobre el Origen de la Lengua Gallega, escrita con mucha erudición por el gallego D. Josef Labrada, vecino de La Coruña" (6). E a don Manuel Murguía debemos todos a información de que Sobreira coñecía tamén un suposto vocabulario do franciscano Padre Rodríguez, natural de Noia, e mais un *Dicccionario de la Lengua Gallega* realizado por un médico chamado Lobariñas. E, no mesmo lugar, o propio Murguía contaba que el oíra dicir que o dominicano Padre Gregorio, de Santiago de Compostela, escribira un *Diccionario de la Lengua Gallega* que, se existiu, repousa hoxe esquecido en calquera biblioteca antiga, se é que non está xa definitivamente perdido para a nosa lexicografía (7). Estas tres obras, en realidade, non pasan polo de agora de ser simples pantasmas. Segundo José Luis Pensado, máximo coñecedor da obra de Sobreira, non se atopa entre os papeis de frade bieito ningunha alusión ós vocabularios que cita Murguía, polo que non se pode certifica-la súa existencia. Para os comentarios que don Manuel *oíu* sobre a obra do Padre Gregorio non hai, por suposto, verificación posible (8).

Así e todo, está claro que alomenos durante o século XVIII existiu unha certa tradición de estudios lexicográficos sobre o galego, así como que houbo algúns círculos de eruditos que discutían e intercambiaban os seus saberes verbo do tema. Creo que as obras que na actualidade coñecemos (o antecedente de Olea e mailo aportado por Sarmiento, Sobreira e Cornide) non deberon de se-las únicas que daquela se escribiron. Baste con pensar neses vocabularios que citan Sobreira e Murguía, quizais pantasmas ou quizais perdidos, mais en todo caso descoñecidos hoxe para nós.

Con todo, temos que admitir que os estudios sobre o galego feitos naquela época son realmente escasos. Como o Padre Sarmiento indicaba na súa carta a Terreros acerca da orixe da nosa lingua, sobre os intelectuais daquel tempo pesaba moito o prexuízo diglósico:

> "Los gallegos que salen fuera del reino están en la posesión de hacer especial estudio de olvidar su lengua, y los que siempre viven y han vivido <en el> jamás han pensado en eso. De ahí viene el que hasta ahora no he visto una hoja siquiera en que se trate del idioma gallego, ni menos un pequeno diccionarillo de sus voces" (9).

Sarmiento, non me cabe dúbida ó respecto, acometeu as súas investigacións sobre a lingua galega convencido de que estaba sendo un auténtico pioneiro.

(6) Fr. J. Sobreira, *Idea...*, p. 198, parágr. 35.

(7) Cfr. Fr. M. Sarmiento, *Estudio sobre el Origen y Formación de la Lengua Gallega*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1943, pp. 147-148.

(8) Cfr. J. L. Pensado, "Realidad y fantasía en torno a nuestros primeros diccionarios", en *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos (Ensayos)*, La Voz de Galicia, A Coruña, 1985, pp. 11-13.

(9) Fr. M. Sarmiento, *Sobre el origen de la lengua gallega y sobre la paleografía española*, en J. L. Pensado, *Opúsculos lingüísticos gallegos del siglo XVIII*, Galaxia, Vigo, 1974, p. 27.

O VOCABULARIO DO BACHAREL OLEA

Volvamos agora ó seculo XVI. Ó redor de 1536 escribe o bacharel Olea o que tal vez sexa o primeiro estudio sobre o galego que se coñece, anterior en moitos anos ós traballos de Sarmiento (10). Como se sabe, trátase dun vocabulario manuscrito nas follas en branco dun *Ptolomeo* que se publicou en Lyon en 1535, hoxe custodiado na Biblioteca Provincial de Lugo (sign. 3.859).

O bacharel Olea non era galego. Nacera en Villalpando en 1482 e, logo de estudiar Cánones en Salamanca, trasladouse a Galicia para servir na casa de Altamira. Posteriormente pasou á casa de Lemos, na que traballaría como preceptor dos fillos e, ademais, como bibliotecario ou arquiveiro. Nos espacios en branco dun *Ptolomeo* da biblioteca dos condes copiou Olea datos históricos, sucesos memorables e un breve vocabulario galego-castelán composto por palabras recollidas na comarca de Lemos. A obriña semella inacabada, pois termina bruscamente na voz *Ostilla*. Contra o final do século XVI ou nos inicios do XVII unha man diferente fíxolle unhas poucas adicións e correccións. O feito de estaren escritas en latín fai pensar ó profesor Filgueira que o seu autor debeu de ser un monxe, seguramente de San Vicente do Pino, a onde pasaron algúns dos libros da biblioteca condal de Lemos.

¿Con que intención escribiu este vocabulario bilingüe o bacharel Olea? Filgueira Valverde baralla, fundamentalmente, a tese da curiosidade erudita. Olea sería así un "forastero curioso" (11) e a súa obra revelaría "no sólo curiosidad, sino acierto para escoger voces muy características" (12). Pola miña parte engado que nos cómpre ter en conta que a meirande parte das palabras recollidas no glosario son termos labregos que presentan unha forma ben diferente da correspondente castelá. Trátase, en fin, de "bocablos gallegos escuros", como di o propio bacharel ó introduci-lo vocabulario. Non se pode desbotar, por conseguinte, a hipótese de que na súa composición tivese tamén algo que ve-lo desexo de contar cun instrumento práctico que lle facilitase a este home de Villalpando a comunicación cos labregos de Lemos ou, en xeral, coa xente galego-falante.

LENGUAJE DE GALICIA, POLO PADRE JUAN ALVAREZ SOTELO

O xesuíta Juan Álvarez Sotelo (1648-1712), natural do lugar de Perrelos, pertencente ó concello ourensán de Sarreaus, foi autor dunha inédita e esquecida *Historia General del Reyno de Galicia* que hoxe se custodia na Real Academia da Historia. Baixo o título de *Lenguaje de Galicia* contiña esta obra unhas poucas observacións sobre o galego que agora cómpre rescatar. En primeiro lugar, sinalaba Sotelo as orixes gregas e latinas da nosa lingua, anque, coma tantos eruditos posteriores a el, poñía o acento sobre a suposta compoñente grega:

(10) Cfr. J. Filgueira Valverde, "El primer vocabulario gallego y su colector, el bachiller Olea (c. 1536)", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo VIII (1947), pp. 591-608.

(11) *Id.*, p. 592.

(12) *Id.*, p. 603.

"La lengua gallega [...] compónese de la griega y latina. Tiene de aquella, muchísimos vocablos [...] y los mas de los nombres de montes, valles, rios, ciudades arruinadas cuyos suelos conservan el nombre, castillos y casas solariegas antiquísimas; muchos helenismos, innumerables diptongos, sinalefas, sinéresis y síncopes; y los artículos añadidos á los nombres con sus dialectos. Tiene de esta innumerables vocablos corruptos unos, y otros puros latinos" (13).

Pouco despois escribía que a xeneralidade dos nobres de Galicia estaba xa instalada no castelán, mentres que o galego se ía consagrando como lingua rural e ágrafa e en certos sectores sociais se consolidaba o castrapo:

"No se halla pura [a lingua galega] sinó entre los plebeyos que nunca salieron del ámbito de su aldea, ni leyeron libros españoles, por que los nobles hablan la castellana como predominante en España y los que salieron de Galicia, ó saben leer, mezclan vocablos castellanos y estragan la pronunciación gallega".

"Como no se imprimen libros en ella, por que los escritores españoles de todas las naciones que componen esta monarquía escriben en la castellana, no tiene el curioso por donde hacer perfecto concepto de ella" (14).

Tamén se pronuncia, anque con moita brevidade, sobre as relacións entre galego e portugués. En vista de que non existen libros escritos no idioma de Galicia, o Padre Álvarez Sotelo recoméndalles ós interesados que se acheguen a el a través do portugués, pero "quitándole aquella afectación hinchada con que pronuncian los lusitanos, por que la lengua portuguesa es la misma gallega llevada á la Lusitania por los gallegos que expelidos con sus armas de aquel reino los árabes, le poblaron é introdujeron la suya" (15). Sotelo, pois, concordaba co común parecer dos especialistas actuais, que entenden que o portugués deriva fundamentalmente da lingua levada cara ó sur polos galegos vindos do norte para repoboaren as terras gañadas ós árabes na Reconquista. Mais, ó tempo, parecía atopar xa certas diferencias entre ámbolos idiomas. Esas diferencias residirían para el no plano fónico, no que tal vez fenómenos como a presencia en portugués de vocais nasais ou sibilantes sonoras (xa perdidas en galego) lle farían notar esa "afectación hinchada" con que ó seu entender pronunciaban os veciños do sur a súa lingua.

As relacións entre galego e portugués aguilloaron tamén o interese dos eruditos do século XVIII.

IDEAS DEZAOITESCAS SOBRE AS RELACIONS ENTRE GALEGO E PORTUGUES

O Padre Feijoo, desde a súa preeminente tribuna ilustrada da nova España borbónica, tivo tamén algunhas palabras para a nosa lingua. Entendía o de Casdemiro que de ningunha maneira se podía xulga-lo galego un subdialecto ou corrupción do castelán, pero ademais engadía que para el o galego e o portugués eran unha e a mesma cousa. Así se expresaba na disertación titulada "Paralelo de las lenguas castellana y francesa":

(13) Cit. en *Galicia. Revista Universal de este Reino*, I, núm. 1, 1 de outubro de 1860, p. 7. O manuscrito da *Historia General del Reyno de Galicia* do Padre Álvarez Sotelo consta de 212 folios e consérvase na Real Academia da Historia (signatura: 25-5-C-100).

(14) *Ibidem.*

(15) *Ibidem.*

"*He dicho por comprehender todos los dialectos de la latina*, porque aunque éstos vulgarmente se reputan no ser más que tres, el español, el italiano y el francés, el padre Kircher, autor desapasionado, añade el lusitano, en que advierto se debe incluir la lengua gallega, como en realidad indistinta de la portuguesa, por ser poquísimas las voces en que discrepan y la pronunciación de las letras en todo semejante, y así se entienden perfectamente los individuos de ambas naciones, sin alguna instrucción antecedente" (16).

Obsérvese que Feijoo situaba a identidade de galego e portugués no plano léxico ("ser poquísimas las voces en que discrepan") e mais no fónico ("la pronunciación de las letras en todo semejante"). Como argumento adicional a prol da súa tese, utilizaba o da intercomprensión entre os individuos de ámbalas nacións ("y así se entienden perfectamente los individuos de ambas naciones, sin alguna instrucción antecedente"). Ora ben, evidentemente non podemos acepta-la intercomprensión como criterio para decidirmos se dúas variedades lingüísticas son ou non son o mesmo idioma, pois isto conduciríanos a conclusións absurdas. Ninguén estaría disposto a afirmar, por exemplo, que posto que é doado chegar ó entendemento mutuo entre os seus falantes, o español e mailo italiano son a mesma lingua. Por outra parte, a afirmación de que daquela existía unha igualdade nos planos fónico e léxico entre o galego e o portugués está feita sen se basear nun mínimo estudio serio e rigoroso dos feitos lingüísticos, polo que non lle podemos conceder máis valor có que lle outorgariamos a unha simple impresión persoal.

Na mesma disertación sobre o paralelo entre o español e mailo francés, Feijoo expresaba a súa opinión de que a unidade lingüística galego-portuguesa se fraguara durante a dominación sueva, que uniu a Galicia e Portugal e separounos dos restantes pobos ibéricos. Ademais, o benedictino entendía que este idioma nacera primeiro en Galicia, daquela "nación dominante", e que só despois se comunicou a Portugal.

Sobre o tema das relacións entre galego e portugués pronunciouse tamén o Padre Sarmiento, a quen teremos que acudir de contino cando queiramos falar da producción sobre o galego realizada nesta época. Este frade, autor de coñecidas afirmacións lusófobas (17), chega no seu amor a Galicia e o seu desdén por Portugal a afirmar que o portugués é un simple "subdialecto" do galego e, coma Feijoo, entende que a orixe do idioma lusitano está en Galicia. "Advierto que *Bluteau* y *Pacheco* usan de vozes *portuguesas* -dinos Sarmiento-, que son *puras gallegas* y *originales*; pues nunca hubo *lengua portuguesa* contradistinta y anterior a la *gallega*, y así sólo es subdialecto de ella" (18). E afirma tamén: "Es innegable que el año de 1090, ni avia *reyno* de *Portugal*, ni lengua *portuguesa*. Entonces sólo avía la *lengua gallega*, que se extendió a Portugal; como la *catalana* a *Valencia*" (19). En xeral Sarmiento percibe o galego e o portugués como dúas modalidades lingüísticas diferenciadas: na súa obra son numerosas as referencias a ámbolos idiomas entendidos como dúas realidades fortemente emparentadas pero tamén distintas.

(16) Fr. B. J. Feijoo y Montenegro, "Paralelo de las lenguas castellana y francesa", en *Teatro crítico universal*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, vol. I, pp. 226-227.

(17) Cfr., por exemplo, J. L. Pensado, *La educación de la juventud de Fray Martín Sarmiento*, Xunta de Galicia, Servicio Central de Publicacións, Santiago de Compostela, 1984, pp. 53-54.

(18) *Id.*, p. 84.

(19) *Id.*, p. 63.

Sobreira é outro dos autores nos que podemos recadar opinións verbo deste tema. Contra Feijoo, el si detecta significativas diferencias de pronunciación entre galegos e portugueses. Ademais, está disposto a admitir que existe unha certa comunidade entre ámbalas nacións e idiomas, pero rexeita de plano a idea, daquela nada rara, de que o galego é unha simple corrupción do portugués (20). Por outra parte, nunha carta a Cornide datada en San Estevo de Ribas de Sil o 25 de xullo de 1798, Sobreira ten o acerto de propoñer que se achegue o castelán a esta confrontación de idiomas, xa que tamén el garda importantes relacións de parentesco co galego e mais co portugués (21).

Pola súa banda, Cornide, aínda que de cando en cando emprega a grafía *nh* en vez de *ñ* (en troques, nunca escribe *lh*), parecía percibir tamén o galego e mailo portugués como linguas diferentes anque próximas. Non é raro no seu glosario que se indique se a palabra tratada en cada entrada é galega, portuguesa ou común ós dous idiomas (22). Cornide, sen embargo, non deixou por escrito a súa opinión verbo deste tema.

OS ESTUDIOS GALEGOS DO PADRE SARMIENTO

Frei Martín Sarmiento elaborou a que sen dúbida foi a máis extensa e coherente investigación sobre o galego que se levou a cabo no seu tempo. Claro está que nesta breve exposición resulta de todo punto imposible acometer a fondo a análise da súa obra, pois isto esixiría sen dúbida a redación dun voluminoso volume. Debémenos limitar, pois, a indica-las directrices básicas do seu traballo e a sinala-las súas ideas principais.

Ó meu xuízo, aquilo que dá sentido e que encarreira os estudios sobre o galego do Padre Sarmiento é a súa firme postura persoal ante a prostración social do galego. Na base do seu inxente esforzo investigador non hai só unha mera curiosidade erudita, senón ante todo o convencemento que que era necesario que a lingua galega deixase de estar de xeonllos perante o castelán e ocupase o posto que lle correspondía na escola, na administración, na Igrexa, na sociedade galega. Sarmiento foi, para dicírmolo con palabras de hoxe, o primeiro partidario coñecido da normalización lingüística do galego.

---

(20) Cfr. Fr. J. Sobreira, *Idea...*, p. 197, parágrs. 31 e 32. Escolmo un dos fragmentos máis significativos: "y todo lo miro y miraré como mío, con tal que no quieran persuadirme que mi natural idioma es una corrupción del portugués. Esta especie leí cuando joven en un tomo en octavo de Geografía, escrito en lengua francesa por un tal *La Faite*, que me atolondró entonces con la noticia, y ahora me abochorna con su memoria, por cuanto, ni los hechos de nuestra historia, ni los caracteres de ambos dialectos acreditan esta mentira. Baste, que es muy bastante, el decir que todos somos unos".

(21) "Igualmente podría con facilidad lograr el confronto de aquel idioma con el nuestro, y de ambos con el castellano, y deducir por este medio, no menos que con el auxilio de nuestros Diplomas, a cual de los tres Dialectos se debe la matricidad. Esta confrontación ya se la imaginó el Maestro Feijóo pero dijo poco, aunque propuso gallardamente la idea y plan para decir mucho más que está hirbiendo en mi imaginación" (J. L. Pensado e X. L. Axeitos, *Cartas de Padre Sobreira...*, p. 130).

(22) O glosario de Cornide publicouno Carlos Martínez Barbeito: C. Martínez Barbeito, "Don José Cornide y su «Catálogo de palabras gallegas»", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, ano LI, tomo XXVII (1956), pp. 291-349. Véxanse especialmente as voces BEBEDO, BUDIOM e EIDO.

Desde esta postura persoal, o frade bieito pronunciouse sobre moi distintas cuestións. Indicarei soamente algunhas.

Orixe e historia do galego (23)

A modernidade da visión lingüística de Sarmiento fúndase no acerto que tivo de desbota-las disparatadas teses da época, que buscaban sempre remotísimas e estrañísimas procedencias ás linguas estudiadas. El sinalou, simple pero certeiramente, que o galego, coma o portugués, o castelán ou o catalán, era fundamentalmente unha derivación do latín enriquecida con diferentes aportacións doutros idiomas. Entre estas achegas complementarias salientaba a dos idiomas xermánicos, ó tempo que negaba radicalmente a concorrencia do elemento árabe. Decatouse tamén dalgunhas das máis elementais regras de evolución fonética do noso idioma, tales como a palatalización en /c/ dos grupos latinos iniciais PL-, KL- e FL-, a perda do -L- e o -N- intervocálicos ou o paso -KT- > -IT- (24). En definitiva, Sarmiento contemplaba o galego como unha lingua románica distinta do portugués e emparentada, por tanto, co castelán, co catalán, co francés ou co italiano. E isto, no seu tempo, resultaba extraordinariamente lúcido e audaz.

Polo que atinxe á súa historia, Sarmiento sabía perfectamente que o galego vivira unha época de normalidade, e mesmo de esplendor, durante a Idade Media, cando era a lingua propia do conxunto da sociedade galega e a que case sempre empregaban a administración e maila Igrexa. Non moitos intelectuais e eruditos do seu tempo poderían dici-lo mesmo. Sobre os motivos da decadencia, este frade foi tamén bastante claro: a causa principal fora, ó seu entender, o descabezamento sufrido polo poder galego a finais do século XV, momento a partir do cal os principais centros de decisión do país comezaron a ser ocupados por unha nobreza foránea que iría instalando o castelán como única lingua oficial.

Ortografía do galego

Coma case que tódolos que naquel tempo concibiron a ilusión de escribir algo en lingua galega e chegaron á tesitura de se poñer a facelo, Sarmiento bateu coa realidade de que a fala que aprendera de rapaz en Pontevedra carecía de normas ortográficas ás que se ater. El sentiu, sen dúbida, a necesidade de establecer unha ortografía para o galego, pois sen ela resultáballe moi difícil redacta-las coplas do poeta Marcos da Portela. O que fixo entón para se guiar foi volve-los ollos ós documentos medievais que levaba consultado, nos que observaba unha apreciable uniformidade ortográfica: "No hay reglas de la *ortografía gallega* -sinalaba nunha ocasión-, si bien la que he observado en los instrumentos es muy constante y arreglada" (25). Para el, era esa a verdadeira ortografía galega, a me-

(23) Cfr. fundamentalmente *Sobre el origen de la lengua gallega y sobre la paleografía española*, en J. L. Pensado, *Opúsculos...*, pp. 17-41. Ademais, pódense apañar opinións sobre a orixe do galego por toda a súa obra.

(24) Cfr., por exemplo, Fr. M. Sarmiento, *Colección de voces y frases gallegas*, Edición e introducción de J. L. Pensado, *Acta Salmanticensia*, Salamanca, 1970, pp. 161, 162 e 165.

(25) *Id.*, p. 78.

dieval: "mi asunto ha sido juntar muchas voces gallegas particulares y escribirlas en su *verdadera ortografía*, que observé en varios instrumentos en lengua gallega" (26). Ora ben, á parte da orientación que lle proporcionaba a documentación medieval, Sarmiento buscou tamén apoio noutras bases para fundamenta-la súa ortografía. Segundo o profesor Pensado Tomé, estas bases eran catro (27): o seu coñecemento oral do galego, que fora a súa primeira lingua adquirida; o coñecemento do portugués; o coñecemento do galego medieval; e, finalmente, a súa concepción etimoloxizante da ortografía.

Galego na escola (28)

Aínda que, sen dúbida, o seu desexo de dignifica-lo idioma de Galicia e facer vale-los seus dereitos contribuíu tamén a que Sarmiento formulase esta reivindicación, a súa demanda dun ensino *de* galego e *en* galego fíxoa a miúdo desde criterios de pura conveniencia pedagóxica: el non entendía por que se lles explicaba ós rapaces o latín por medio dunha lingua que descoñecían ou coñecían mal (o castelán), e máis aínda se se tiña en conta que a lingua propia deles era precisamente filla do latín. Sarmiento propuxo que en cada vila galega houbese catedráticos de latín e galego, de xeito que os rapaces aprendesen, a partir dun bo coñecemento da súa mesma lingua, o latín, o castelán, e incluso o francés ou o italiano.

Sobre as súas opinións verbo das relacións entre galego e portugués xa falei anteriormente. Concluirei, pois, lembrando que este frade é o autor dunha voluminosa obra lexicográfica galega, expecialmente nutrida nos apartados do léxico referido á botánica e mais á fauna. Logo da pequena contribución do bacharel Olea, Sarmiento constitúese nun auténtico pioneiro dos estudios lexicográficos sobre o galego. Aínda que a súa obra tardou moito en consegui-la difusión que merecía, el foi, realmente, quen crebou o secular silencio investigador en que desde antano viñera vivindo o noso idioma.

AS APORTACIONS DE SOBREIRA E CORNIDE

Ningunha delas acada o nivel ó que chegou o traballo de Sarmiento, pero no seu tempo supuxeron un esforzo meritorio que non se debe esquecer.

Frei Juan Sobreira foi en case todo un discípulo e seguidor de Sarmiento, anque nunca o quixo recoñecer abertamente. As súas ideas sobre a orixe e historia do galego, expostas na *Idea de un diccionario de la lengua gallega*, concordan en boa medida coas do seu compañeiro de orde. Coma el, Sobreira estaba convencido de que o galego é fundamentalmente unha derivación do latín arrequentada con palabras doutras procedencias. Así mesmo, desmentiu con rotundidade que o

(26) *Id.*, p. 81.

(27) Cfr. J. L. Pensado, "Estudio preliminar", en Fr. M. Sarmiento, *Colección...*, pp. 44-45.

(28) Cfr., fundamentalmente, J. L. Pensado, *La educación de la juventud de Fray Martín Sarmiento*, Xunta de Galicia, Servicio Central de Publicacións, Santiago de Compostela, 1984.

galego procedese do castelán e, anque medio en broma, chegou a suxerir todo o contrario (29). En todo caso, observaba que, dada a proximidade entre ámbolos idiomas, o coñecemento do galego axudaría a moitos a entende-lo significado de certas palabras do castelán de difícil intelixencia:

> "Lo que redondamente digo es que, en el empeño de buscar un idioma capaz de auxiliar a la genuina inteligencia de las voces castellanas de inteligencia difícil, el gallego es el más propio por más análogo con la lengua castellana, y más llegado a la griega y latina, que son matrices de ambos dialectos" (30).

Sobre a historia do idioma, Sobreira reitera as ideas xa expostas polo seu predecesor. Coma el, sabía que o galego fora lingua "normal", oficial e literaria durante a Idade Media, que había documentación escrita conservada para o demostrar e que, desde os primeiros anos do século XVI, todo isto se perdera por culpa dos "innumerables escribanos venidos de Castilla con ocasión del establecimiento de nuestra Real Audiencia y de los muchos señores que acá se nos metieron cargados de familia castellana" (31). A esta xente vinda de fóra apoñíalle Sobreira o desprezo verquido sobre o idioma de Galicia.

Frei Juan, ademais, levou a cabo unha recolleita de léxico que non chegou a callar nunha obra coherente e acabada. Así e todo, a súa obra lexicográfica, aínda que menos interesante cá de Sarmiento, contén algunhas informacións moi valiosas sobre a lingua da época, e incluso foi aproveitada pola Real Academia Galega para face-lo seu diccionario.

O labor lexicográfico de Cornide é máis modesto có de Sobreira e moitísimo máis có de Sarmiento. Redúcese a un simple *Catálogo de palabras gallegas* (32). Don Josef redactou os seus apuntamentos lexicográficos anos despois da morte de frei Martín e, máis ou menos, polos mesmos anos en que traballaba frei Juan. É seguro que coñecía a obra destes dous frades, pero ademais é probable que tivese noticia da doutros galegos xa mencionados aquí que daquela se interesaron tamén pola lexicografía: os padres Rodríguez e Gregorio, o economista Labrada, o médico Lobariñas, etc. Así mesmo, Cornide acudiu ó *Vocabulario portugués-latino* (33) do Padre Rafael Bluteau. En definitiva, Cornide alternou no seu *Catálogo* o froito da recolleita do léxico vivo coa pescuda en fontes escritas, tanto en documentos legais coma en diversas obras lexicográficas. As zonas galegas que mellor coñecía, e das que seguramente máis léxico tirou, foron o centro e norte de Lugo, as terras de Parga, as Mariñas de Betanzos, as rías altas e baixas, o Cebreiro e mailo Padornelo.

(29) "Del griego nació el latín y de éste se derivó el gallego, como acreditará el diccionario de sus voces; y aunque me proposara a decir que del gallego nació el castellano, no sería tanta herejía, que no tuviese justificación en los ejemplares propuestos desde el número 12. Pero sería cisma literario o a lo menos nacional, que mi poca autoridad debe excusar en cuanto pueda" (Fr. J. Sobreira, *Idea...*, p. 204, parágr. 54).

(30) *Id.*, pp. 204-205, parágr. 54.

(31) *Id.*, p. 208, parágr. 63.

(32) Cfr. C. Martínez Barbeito, "Don José Cornide y su «Catálogo de palabras gallegas»", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, ano LI, t. XXVII (1956), pp. 291-349.

(33) R. Bluteau, *Suplemento ao vocabulario portuguez, e latino.* Lisboa Occidental (Na Patriarcal Officina da Musica), Ano de M.DCC.XXVIII.

Un enfoque dos problemas ortográficos da lingua galega

XULIÁN MAURE

Permítaseme participar nesta homaxe a quen foi profesor e mestre de laboriosos filólogos e lingüistas, aínda que me presente, non coa toga da investigación rigurosa que fai adianta-la ciencia, senón máis ben coa funcionalidade do traballo ensaístico que intenta suscita-la reflexión dos científicos, para que no camiñar colectivo da comunidade lingüística galega non teñamos que escoitar aquelo de "bene curris, amice, sed extra viam".

No seu peregrinar ortográfico a lingua galega nunca tivo un medio de transporte tan rápido e eficaz como a presente Lei de Normalización Lingüística. A posibilidade de acadar con tanta rapidez a "meta voante" da normativa ortográfica válida para esta fin de século, parece que resulta incrible para a mesma tripulación do Instituto da Lingua Galega, que con tanto tino e labor constante ven marcándolle o rumbo á nave das nosas verbas. E, como se andase moi a presa, de cando en cando dá pasos cara atrás, como querendo agardar polos que van quedando sen forzas no camiño da nosa renormalización lingüística; e non se percata a xenerosa tripulación do ILG de que os que parecen quedar atrás sen forzas, realmente están ben diante, pero camiñando con tódolos seus folgos noutra dirección.

As liñas que seguen pretenden ser unha pequena reflexión que aporte algunha dose de racionalidade sobre a necesidade de acadar canto antes unha normativa progresista e non regresiva. Esta normativa polo de agora non ten que ser distinta, ou moi distinta, da que hoxe temos como oficial. O que se precisa é ter moi claros os criterios da tendencia ou propensión da lingua galega escrita. Trátase de elaborar un instrumento que facilite a alfabetización na propia lingua a unha comunidade lingüística de tres millóns de galegos, para que poidan acada-los niveis máis altos da cultura do século XXI. Toda a poboación cualificada desta comunidade lingüística deberá ser multilingüe como corresponde ós mesmos estratos nas comunidades lingüísticas europeas, pero sen renunciar á función primordial que a lingua primeira ou materna ten no urdido afectivo, na elaboración do pensamento e na comunicación interpersoal de todo ser humano.

STATUS QUAESTIONIS

A comunidade lingüística galega está vivindo un proceso de renormalización da súa propia lingua. Este proceso toma como punto de partida legal a Lei de Normalización Lingüística do 15 de xuño de 1983. Esta lei estivo precedida por un esforzo colectivo no que se pode destacar desde as campañas «Galego na escola» das asociación culturais ata a elaboración de textos galegos dos grupos pedagóxicos. Neste esforzo colectivo foi insustituible o traballo filolóxico que confluíu na redacción das *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* publicadas polo Instituto da Lingua Galega e a Real Academia Galega en 1982 e que hoxe constitúen a base da normativa oficial la lingua galega.

A aceptación xeral destas normas ortográficas, requisito imprescindible para a normalización da lingua escrita, non impide que cada certo tempo poidan ser revisadas en función do proceso de normalización do uso do galego, segundo reza na disposición adicional da citada lei.

Cando se está elaborando unha norma ortográfica, é frecuente que os responsables, normalmente lingüístas e filólogos, sufran distintas presións, sobre todo de campos extralingüísticos, que ó final conseguen desvia-la balanza no sentido da presión máis insistente. Algo disto pódese advertir no traballo lexicográfico do Instituto da Lingua Galega nos últimos dez anos. Tódalas presións recibidas neste centro de traballo lingüístico tenderon a que a balanza se inclinase do lado etimolóxico. Froito desa presión són, por exemplo, as restauracións do grafema <v> en palabras como "avó", "varrer", "vulto"... atendendo ó criterio etimolóxico, como aparece exposto nas *Normas* (pp.11-12), e claramente desenvolto no traballo de X. Rivas Cid aparecido na nova revista *Cadernos de lingua,* 1.

Ante a desviación do camiño máis respetuoso cos dereitos que teñen a totalidade dos galegos a unha igualdade de oportunidades na súa formación cultural -e ninguén pode negar que as dificultades de acceso á lectoescritura pechan o paso a ulteriores procesos formativos- é urxente a revisión do relativo valor que o criterio etimolóxico poida ter para unha normalización da escritura galega. De momento pode ser ambientador recordar a Saussure cando trata no seu *Cours de linguistique général* das causas do desacordo entre a grafía e a pronunciación e termina coas seguintes palabras: "Il y a encore la préoccupation étymologique; elle a été prépondérante à certaines époques, par exemple á la Renaissance. Souvent même c'est une fausse étymologie qui impose une graphie... Mais il importe peu que l'application du principe soit correcte ou non: c'est le principe même de l'ecriture étymologique qui est erroné." (1)

COMPLEXIDADE DOS PROBLEMAS ORTOGRAFICOS

Todo producto social pode ser analizado con máis ou menos profundidade de campo, coa minucia dun obxectivo macro ou coa amplitude panorámica do

(1) Saussure: *Cours de linguistique général.* Paris 1972, 50. Édition critique préparée par Tullio de Mauro.

gran angular. Tamén se pode estudia-lo producto social atendendo ós efectos que produce no consumidor ou descubrindo as relación que garda co poder.

Cómpre intentar unha visión panorámica, e ó mesmo tempo profunda, da nosa situación ortográfica que ameaza con retarda-la normalización da comunicación escrita en Galicia, e con iso perpetuar neste país os hábitos sociais de dependencia resignada e de pasividade ante a vida como proxecto.

A escritura, producto social patrimonio da humanidade en tódalas súas variedades, convertiuse neste século en obxecto dos estudios máis diversos. Desde a xa clásica historia da escritura *A Study of Writing* de Ignace Gelb, ata os últimos estudios dirixidos por Nina Catach recentemente aparecidos en *Pour une Théorie de la Langue Écrite*; desde os traballos baseados en Freud e Lacan, dos que son bo exponente os dous primeiros capítulos de *L'Inconscient et son scribe* de Moustapha Safouan, ata as innovadoras propostas deconstructivas da gramatoloxía de Derrida, pasando polas análises antropolóxicas e sociolóxicas de Jack Goody na súa recente obra *The Logic of Writting the Organization of Society*... son moi variados os puntos de vista e intereses que afectan á natureza mesma do que chamamos escritura.

Outro tipo de estudios como os dos centroeuropeos Th. Gossen e H. Goebl sobre a "scripta" das linguas medievais e a inxente producción bibliográfica actual sobre os problemas ortográficos das linguas de cultura, sobre todo o francés e o inglés, tratan a escritura como mero medio de comunicación gráfica e centran a cuestión fundamental na correspondencia entre a lingua oral e a lingua escrita.

Desde o precursor da pedagoxía, Comenio, foron moitos quen trataron os problemas da aprendizaxe da lectoescritura. Hoxe, cando a alfabetización forma parte das obrigas da administración de tódolos países, hai abundancia de estudios psicolingüísticos adicados ás dificultades xurdidas ante os programas e técnicas tendentes a alfabetizar a toda a poboación infantil. No ámbito ibérico é unha boa aportación a obra colectiva *Lectura y comprensión. Una perspectiva cognoscitiva*, publicada neste mesmo ano por Alianza Editorial.

Por último hai unha serie de obras que tratan da planificación lingüística nas distintas comunidades humanas que viven ou viviron nun ambiente de conflicto lingüístico. Como autor próximo preocupado por este enfoque, e crítico cos abusivos métodos de planificación lingüística, podemos citar a Louis-Jean Calvet, desde o seu pequeno tratado de glotofaxia *Linguistique et colonialisme* de 1974 ata *La guerre des langues et les politiques linguistiques* de 1987.

Non se trata aquí de dar unha referencia exhaustiva da bibliografía sobre a escritura senón máis ben unha idea da complexidade do problema baseada nalgúns dos distintos campos de interese dos recentes estudios sobre o tema.

Da bibliografía que puiden usar, escolmo as reflexións daqueles autores que poden aportar luz á situación actual da escritura na comunidade lingüística galega: un colectivo de case tres millóns de galego falantes, que viven neste final de século baixo a organización político administrativa chamada Comunidade Autónoma Galega.

Aínda admitindo excepcións particulares podemos descubrir algúns universais na historia da escritura que resulten de utilidade á hora de decidi-lo futuro da ortografía galega.

As primeiras formas de escritura, clasificadas como ideográficas, estiveron relacionadas co poder dos templos de Sumer ou cos palacios de Exipto, e conduciron sempre ó xurdimento de especialistas instruídos na escritura, que non participaban nos procesos productivos primarios, pero esixían unha parte importante na redistribución do producto. A escritura alfabética non necesita a creación dunha clase de escribas neste sentido. Sempre houbo grupos beneficiados pola existencia dun sistema ortográfico ideográfico ou con características ideográficas (2).

A escritura alfabética é o final dunha longa evolución, e foron os gregos os primeiros en acadar unha perfecta correspondencia entre a linguaxe oral e a súa representación escrita (3). Baseouse no que hoxe se chama a segunda articulación. A sonidos da mesma clase (fonemas) correspondíanlles letras da mesma clase (grafemas), de xeito que o alfabeto tiña tantos grafemas como fonemas tiña a lingua (4). "Il importe peu que les Grecs aient adopté le système graphique des Phéniciens avec quelques variations formelles; ce qui compte, c'est que la langue grecque était d'une structure très éloignée de celle des langues sémitiques, mais que les Grecs surent adapter l'instrument allogène à leurs propres besoins, et qu'ils profitèrent des graphèmes correspondant á des consonnes inexistantes en grec pour représenter leurs voyelles. En outre, ils développèrent au maximum le principe phonologique de notation de la langue..." (5). Este principio de biunivocidade fonológica tamén presidiu a elaboración do primeiro alfabeto gótico feita polo bispo Ulfilas (311-384); buscou para cada sonido da súa lingua unha representación gráfica axustada, partindo dos caracteres gregos e completando quizais con préstamos rúnicos (6). O valor social do sistema alfabético ven resumido polas seguintes palabras: "A escrita alfabética corresponde a uma passagem política do sagrado ao profano, do secreto ao público, da seita à comunidade. A sua relativa facilidade de traçado e de decifraçao favorece essa democratizaçao do signo escrito. O alfabeto oferece-se como uma escrita sem mistérios" (7).

(2) V. G. Childe: *Los orígenes de la civilización*, México 1954, pp. 219-23; J. Goody: *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*, Madrid 1990, p. 208.

(3) G. Mounin: *Histoire de la linguistique des origines au XX^e^. siècle.* Paris 1967. Citado pola tradución castelá de Felisa Marcos *Historia de la lingüística*... Madrid 1968, pp. 91-93.

(4) Como indica M. Cohen: "On doit retenir que ce type perfectionné -entièrement phonographique- est, dans le foyer de civilisation de Proche-Orient, postérieur aux autres, et qu'il se situe en dehors des grands empires autoritaires, dans une région de petits états et de cité commerciales où l'organisation a pu être plus ao moins démocratique". "Écriture et orthographique" en *Études de linguistique appliquée*, 8, p. 63.

(5) Alarcos: "Les représentations graphiques du langage" en A. Martinet: *La Langage*, Paris, p. 544.

(6) Cfr. Mounin: 91-93.

(7) E. Cazade e Ch. Thomas: "Alfabeto" en *Enciclopédia Einaudi*, vol. 11, p. 175. Lisboa 1987.

O sistema alfabético promoveu a comunicación escrita; pero durante moitos anos por razóns económicas e culturais as masas vivían alleas ó mundo das letras ou como moito estaban limitadas ó papel de lectoras e os escritores seguían sendo minorías vinculadas normalmente co poder civil ou eclesiástico.

A invención da imprenta facilita a difusión do texto escrito e promove a alfabetización dun importante número de cidadáns. Cando o nivel de vida e tecnolóxico permite unha alfabetización masiva da sociedade xorde unha nova dificultade. A evolución natural das distintas linguas, chamadas de cultura, foi producindo un desaxuste entre o sistema oral, en lenta transformación constante, e o sistema escrito sempre atado á tradición. Este desfase entre o oral e o escrito, fonte principal das incorreccións escritas, impide realmente unha alfabetización masiva que sexa eficaz. Agora na representación gráfica das linguas cultas o correcto xa non é a perfecta correspondencia entre fonemas e grafemas; o correcto é conseva-la representación establecida tradicionalmente polos escribas ou académicos de cada lingua. Canto maior é a distancia entre o oral e a escrita máis preto estamos da escritura ideográfica e dos seus efectos elitistas.

O PROBLEMA ORTOGRAFICO

O problema ortográfico debe ser resolto segundo as distintas situacións de cada lingua, e afecta fundamentalmente ó campo de traballo dos lingüístas e dos pedagogos, e ás decisión dos políticos daquelas nacións con certa tradición culta onde a ortografía está desaxustada do estado actual da lingua. En tódalas reformas ortográficas houbo sempre tensións entre as tendencias conservadoras, defensoras dunha grafía etimolóxica e arcaica, e as tendencias progresistas, que buscan unha mellor correspondencia entre a escritura e a lingua evolucionada.

A mellor razón dos etimoloxistas está en que nunha escrita arcaica se recoñecen, ou es esconden, sen favoritismos as distintas variedades ou dialectos dunha lingua, ou as distintas linguas xurdidas do mesmo cerne. Así no árabe coránico poden comunicarse as distintas comunidades árabes, aínda que soamente poidan facelo os membros que acadaran un alto nivel de cultura (8). Os defensores dunha ortografía periódicamente reformada fixan a súa atención na necesidade dunha alfabetización masiva e efectiva da comunidade lingüística. Para un mellor coñecimento dos argumentos que se opoñen a toda reforma ortográfica consúltese a obra de J. Guión *L'institution orthographe*. A modo de exemplo da mentalidade etimolóxica pódese cita-la posición dos *Cahiers* de Mézeray encargado pola Academia Francesa para determinar as regras ortográficas da primeira edición do seu

(8) N. Tomiche falando da lingua árabe literaria di que "cette langue est absolument incompréhensible pour un public arabe illettré. Même un lecteur dont le niveau d'études aurait atteint le baccalauréat serait en général incapable de lire une page de journal sans commettre de grossières fautes de grammaire, tant cette langue á l'écriture sténographique... est extérieure à la vie et peu populaire." Tomado de "La situation linguistique en Égypte" en A. Martinet: *La langage*, Paris, 1968, p. 1173.

Dictionaire: "La Compagnie déclare qu'elle désire suivre l'ancienne orthographe qui distingue les gens de lettres d'avec les ignorans et les simples femmes..." (9).

PROPOSTAS DE SOLUCIONS

A psicopedagoxía esixe distinguir na alfabetización dous momentos fundamentais: a aprendizaxe inicial da propia lingua escrita e o posterior estudio doutras ortografías máis distantes no tempo ou no espacio. O fácil e rápido dominio da lectoescritura da primeira lingua permite o acceso a outras ortografías máis complexas. Polo contrario, a alfabetización nunha ortografía pouco fonolóxica produce importantes bolsas de analfabetismo de retroceso.

Baseándose nesta distinción A. Martinet ideou unha escritura fonolóxica provisional para alfabetizar ós escolares franceses, proxecto que recibiu o nome de *Alfonic* (10). De modo paralelo J. Pitman inventou o *Initial Teaching Alphabet (ITA)*, unha escritura reformada para que os nenos ingleses accedan ó dominio da escritura. Este alfabeto inicial tivo que chegar a corenta e catro grafemas fronte ós vintecinco ou trinta que utilizan as linguas occidentais (11).

Estas reformas foron así valoradas polo profesor Mosterín: "Según parece los progresos de los niños son rápidos al principio, pero todo se viene abajo cuando más adelante se ven confrontados con la ortografía tradicional, perdiendo entonces todo el terreno ganado anteriormente con el ITA. Pasa lo mismo que en la China, donde los niños asimilan rápidamenta la escritura alfabética *pinyin* en las escuelas en que se enseñan en el primer año, pero en cuanto se introducen los caracteres logográficos tradicionales, pierden todo el terreno ganado e incluso olvidan el *pinyin* por falta de práctica. La táctica de dorar a los niños la píldora de una escritura absurda y complicada introduciéndolos primero en otra más razonable, para pasar luego a la primera, no parece presentar ninguna ventaja a largo plazo en ninguno de los sitios en que se ha probado. Si la escritura es absurda, lo que hay que hacer es reformarla, y no sólo para los niños sino para todos" (12).

A reforma ortográfica é unha constante en tódolos idiomas con certa tradición escrita. Incluso o inglés e o francés (13), a pesar do seu conservadorismo, pasaron por varias reformas ortográficas e os intentos dunha reforma máis adecuada ó estado actual destas dúas linguas sucédense en busca dunha solución duradeira.

Esta constante, que se atopa na escritura dos distintos idiomas, ten unha variada tipoloxía que fai de cada reforma un caso singular. E normalmente cando se reforma a normativa dunha lingua atendendo á situación doutra que se propón como modelo, conséguense uns resultados insatisfactorios que piden unha nova

(9) Citado por N. Catach: *L'orthographe*, Paris 1978, p. 32.

(10) A. Martinet: "Une graphie phonologique a l'école" en *Études de linguistique appliquée* nº 8, Paris 1972, pp. 27-36.

(11) Cfr. N. Catach: "L'orthographe de l'anglais et l'expérience de l'I.T.A." en *Études de linguistique appliquée* nº 8, Paris 1972, pp. 110-117.

(12) J. Mosterín: *La ortografía fonémica del español.* Madrid 1981, pp. 72-73.

(13) Ver entre outros textos o manifesto en *Le Monde* (5/2/1989), e a sondaxe de opinión publicada en *Lire*, n 162, de marzo de 1989.

reforma. Foi o caso do romanés que en 1860 adopta o alfabeto latino para sustituír ó cirílico. Esta reforma está ligada á creación do reino de Romanía e á constitución dunha lingua común vencellada ás fontes latinas e purificada de todo eslavismo. Pero esta ortografía latina do romanés tivo que ser modificada de novo en 1953, porque a reforma do século pasado fixérase cos criterios tradicionais das linguas latinas. As normas oficiais da nova reforma, que intentan posibilita-la instrucción de tódalas camadas da poboación, fúndanse ante todo no principio da correspondencia fonolóxica (14). Estas dúas reformas ortográficas da lingua romanesa, de considerarmos só os resultados e prescindirmos das grandes diferencias no proceso, concéntranse ou resúmense nunha única reforma levada a cabo no idioma turco en 1928 cando o goberno de Ataturk decide a adopción do alfabeto latino e proscribe o árabe.

Xunto a estas reformas tan radicais, onde se pasa dun sistema de caracteres a outro e onde hai un compoñente político importante, o tipo máis frecuente de reformas ortográfica é moito máis sinxelo. En 1901 actualízase a ortografía alemana extendéndose a Austria e a Suiza. En 1934 decrétase a "nova ortografía" do holandés, adoptada polos flamencos belgas en 1943. O danés reforma a súa ortografía por última vez en 1948 e o ruso, en 1956. Aquí, ó noso lado, o portugués busca durante todo este século, reforma tras reforma -"sem grande êxito", láiase Fernando Cristóvao (15)-, un Acordo Ortográfico que poida servir para tódolos membros do PALOP (Países de lingua oficial portuguesa).

De tódalas reformas ortográficas levadas adiante e dos proxectos presentados últimamente para o inglés e o francés pódense extraer uns factores comúns que indican o camiño e a dirección seguidos, a pesar das diferencias, polas novas ortografías. É patente o predominio do criterio fonolóxico sobre o etimolóxico como se manifesta nos seguintes cambios:

- Supresión de grafemas mudos (romanés, holandés, ruso e portugués).
- Simplificación de xeminadas que non teñen correspondencia oral (portugués, romanés, alemán).
- Tendencia á eliminación dos dígrafos de orixe grega.
- Tendencia a unha mellor integración gráfica dos neoloxismos, cultismos e préstamos doutras linguas.

¿ORTOGRAFIA MULTILINGÜE?

As ortografías propostas en función dun maior número de usuarios resultan sempre limitadas a un uso de minorías elitistas quedando as maiorías de forma-

(14) I. Vilde-Lot: "L'orthographe à l'étranger: Problèmes et réformes" en *Études de linguistique appliquée* nº 8, Paris 1972, pp. 76-82.

(15) Cfr. *Notícias e problemas da pátria da língua*, p. 25. Lisboa 1987[2]. Neste momento (outubro 1990) as distintas delegación en Lisboa dos paises do PALOP acaban de aproba-lo *Anteprojecto de Bases da Ortografia Unificada da Língua Portuguesa (1988)* elaborado pola Academia das Ciências de Lisboa; pero a Comissao Nacional da Língua Portuguesa decidiu, por doce votos a favor e dúas abstencións emitir un parecer desfavorable sobre dito *Anteprojecto*. O informe completo pódese ver en *CNALP Boletim 1989*, Braga 1990, pp. 65-165.

ción elemental privadas dun importante instrumento de expresión. Cando Nada Tomiche trata da lingua árabe literaria recoñece que constitúe "un précieux moyen de communication car la littérature écrite en cette langue est accessible aux lettrés arabes du monde entier" (16).

O latín medieval e o sistema ideográfico chinés serviron, cada un á súa maneira, para uni-las minorías ilustradas de Oriente e Occidente cando a humanidade vivía sumida nun feudalismo mental e económico. Hoxe unha función semellante -salvadas as distancias- está sendo cumprida pola lingua inglesa escrita, mellor coñecida na súa ortografía polas élites da economía e da cultura multinacionais que polos adolescentes irlandeses ou polos ex-marines do Vietnam.

A producción industrial e o consumo masivo tamén afecta á lingua escrita. Os tratamentos informáticos de textos, os sistemas de lectura óptica e a moderna reprografía xunto coa internacionalización progresiva de certos componentes da industria da cultura impoñen a aplicación de criterios económicos que loitan co exceso de redundancia de moitos sistemas gráficos. Como di I. J. Gelb, "cependant l'avenir de l'écriture ne passe plus désormais par la réforme des écritures nationales... Il est trop tard pour prêcher l'évangile de la réforme des ortographes nationales. Ce qu'il faut maintenant, c'est un système d'écriture dont les signes auraient, d'un bout á l'autre du monde, la même valeur phonétique ou à peu près" (17).

Non se trata, pois, de que usémo-los mesmos grafemas o maior número de lectoescritores, por exemplo <nation>, para representar distintas series de fonemas, como /neison/ ou /nasiõ/. Internacionalizar unha ortografía deberá supoñer internacionaliza-los criterios de correspondencia entre grafemas e fonemas, de maneira que calquera lectoescritor poida acceder fácilmente a cifrar e descifrar un texto nas distintas linguas que coñeza. O fonema nasal palatal, por exemplo, que na actualidade existe en galego representado polo grafema <ñ>, represéntase en catalán por <ny>, en francés e en italiano por <gn> e en portugués por <nh>. Internacionaliza-la ortografía deste fonema supoñería acepta-lo mesmo grafema para tódalas linguas que o teñan no seu sistema fonolóxico (18).

PROPOSTAS PARA A ORTOGRAFIA GALEGA

Dadas as circunstancias actuais da lingua galega canto antes se fagan as reformas propostas, que simplifican a ortografía, menos costos sociais suporán. As propostas que están relacionadas cunha refoma da ortografía internacional deberán facerse en función dos calendarios que se poidan establecer entre tódalas linguas implicadas.

(16) N. Tomiche: "La situation linguistique en Égypte" en A. Martinet: *La langage*, Paris, 1968, p. 1173.

(17) Cito segundo a traducción francesa: *Pour une théorie de l'écriture*, p. 269. París 1973[3].

(18) Cfr. J. Mosterín: *La ortografía fonémica del español* Madrid 1981, sobre todo pp. 50-59.

/g/ -- <g>

Na norma oficial o grafema <g> precisa da compaña do grafema <u> cando vai seguido de vocal palatal. Proponse suprimi-lo grafema <u> neste contexto por non corresponder a ningún fonema. Este uso está documentado numerosas veces nos textos medievais galegos, nos que aparece, por exemplo, máis veces "page" cá forma "pague".

<x> -- /ks/, /š/

Nas normas oficiais o grafema <x> corresponde a dúas realidades fonolóxicas da lingua galega: ó palatal fricativo xordo /š/, como en "xa", "xefe", "hoxe"... e ó grupo consonántico /ks/, como en "exame", "sexo"... e na palabra "extranxeiro" aparece o mesmo grafema cos dous valores distintos. A proposta fonolóxica consiste en reservar para o fonema /s/ o grafema <x> e para os outros casos distingui-las dúas situacións seguintes: a tendencia á asimilación de /ks/ > /s/ onde se usaría o grafema <s>, como en "esame", e a conservación dos dous fonemas nun número moi reducido de palabras nos que non se produce a asimilación como no caso de "sexo", que debería escribirse "secso" o "sekso", segundo se solucionase a representación gráfica do fonema /k/.

/b/ -- <b> vs. <v>

Na norma oficial o uso de <b> ou <v> depende fundamentalmente da etimoloxía, e non ten correspondencia ningunha coa realidade fonolóxica do galego. Proposta: suprimir radicalmente o grafema <v>. Desde a Idade Media existíu unha grande vacilación entre estes dous grafemas que representan o único fonema bilabial oclusivo sonoro: "veciño"/"beciño", "aver"/"aber", "livro"/"libro"... Mesmo o primeiro filólogo da lingua galega, o Padre Sarmiento ten frecuentes vacilacións no uso destas letras. Poderíase respeta-la norma tradicional na escrita dos nomes propios: Vigo, Baiona, Vicente, Benito.

/k/ e /θ/

Estes dous fonemas teñen a escrita máis antieconómica do sistema ortográfico oficial da lingua galega. A /k/ poden corresponderlle <c>, <q> + <u> ou <k> en palabras de orixe extranxeira; e a /θ/, <c> ou <z>. Proposta: para o fonema fricativo interdental úsese sempre o grafema <z>, e para o oclusivo velar xordo <k>.

<h>

Este grafema mudo debería desaparecer do uso actual, limitándose a formar parte dos dígrafos <c> + <h> e <n> + <h> que representan a afrida palatal xorda /c/ e a nasal velar /ŋ/. Tamén habería a posibilidade de que quedase vinculado a algunhas exclamacións de pouca entidade gráfica como "ah", "oh", "uh". Queda por resolve-la representación das onomatopeias da risa.

As palabras como "istoria", "abilidade", "inno", "ora" ... perderían o grafema mudo que só se permitiría usar nos nomes propios e en palabras internacionais como "hotel" ou "hangar".

Neste meu discurso, por natureza inacabado e brusco como un torso de Rodin, non se pretende esquence-los valores da tradición cultural, nin perde-la memoria gráfica deste país. Unicamente insistir no lugar secundario que estes valores teñen cando se trata de convertir unha colectividade humana iletrada nunha comunidade lectoescritora. Por riba da comodidade e rutina mental da minoría ilustrada en galego está a capacitación da inmensa maioría dos galegos para que superen a efímera oralidade e acaden a permanente habilidade da lectoescritura, instrumento imprescindible para a reconquista da conciencia colectiva deste finsterre.

Aspectos gráficos e lingüísticos na transcrición do século XVIII duns documentos medievais

Mª CAMINO NOIA CAMPOS

Despois do período medieval, os textos más antigos escritos en galego (exceptuando algunhas composicións festivas en verso dos séculos XVI e XVII) datan do XVIII, século en que Martín Sarmiento recolle e compón as coplas da *Colección de voces y frases gallegas* (1746-1770) (1), aparecen os poemas do Cura de Fruime, o léxico de Juan Sobreira (2) e algúns poemas máis.

Tanto estes escritores como os do século XIX, fundamentalmente os autores dos primeiros textos en lingua galega: José Fernández de Neira *(Proezas de Galicia* de 1810) e Manuel Pardo de Andrade (*Os rogos dun galego* de 1813); e incluso Juan Manuel Pintos (*A gaita gallega*, 1853) e Rosalía Castro en *Cantares Gallegos* (1863), tiveron que resolver, cadaquén segundo o seu criterio, a representación gráfica dos fonémas propios do galego.

Martín Sarmiento, o máis preocupado de todos eles polos estudios lingüísticos e polos problemas do galego, sírvese, unhas veces da etimoloxía e outras da memoria fónica para resolve-la grafitación dos fonemas galegos, explicando en glosario anexo ó texto das coplas o porqué da grafía e do uso de certas formas.

No arquivo da Catedral de Tui existe unha copia escrita no século XVIII duns Protocolos Capitulares da Catedral redactados en galego entre 1328 e finais do século XV. Nestas copias, das que se decoñecen os anos en que foron escritas e a autoría dos copistas, aparecen certas grafías, corrección das medievais, que poden ser de interese para o coñecemento da grafitación do galego. Dos máis de mil documentos copiados no século XVIII, escollín dezaseis correspondentes ás parroquias do Val Miñor redactados polos notarios Pedro Lagea, Nuno Gonçalves e Rui López de Baiona nos séculos XIV e XV.

O analiza-los documentos (3) e as respectivas copias, atopei unha serie de constantes na grafía das transcricións do XVIII. E tendo en conta que esa grande cantidade de copias tivo que ser obra de varios escribáns, lévanme a pensar que, con probabilidade, os copistas se someteron a normas de transcrición. A falta de datos precisos para coñece-lo estado da fala no século dezaoito e a carencia, in-

(1) Fr. Martín Sarmiento, *Colección de voces y frases gallegas*, edición y estudio por J.L. Pensado, Universidad de Salamanca, 1970.

(2) *Papeletas de un diccionario gallego*, edición e estudio crítico por J.L. Pensado, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", Ourense 1979.

(3) Uso a transcrición dos documentos medievais feita para este traballo por Xulián Maure Rivas.

cluso no castelán, dunha ampla normativa para os textos escritos nesa lingua, impídeme facer determinadas afirmacións, que soamente se poden plantear como supostos.

I. GRAFIA DE VOCAIS E CONSOANTES

I.1. Representación das sibilantes

O **Ç** aparece nos textos medievais tanto seguido de vocal anterior como posterior, aínda que, é probable que nesta época xa non representara o fonema africado alveolar xordo, senón o fricativo xordo predorsal /s/ (4). Sobre este tipo de sibilantes, Ramón Lorenzo di que "é difícil saber como eran realmente os sonidos primitivos e pode ser certo que fosen alveolares, pero o que non podemos esquecer é que tamén eran dentais. Polo tanto, se non lles queremos chamar simplemente 'africadas/fricativas predorso-dentais', teremos que designalas como "predorso-dento alveolares" (5).

Na transcrición do XVIII o **Ç** pasa a **c** ou **z**, segundo lle siga **i, e** ou **a, o, u**: *Gonçalvo* > *Gonzalvo, Gonçalves* > *Gonzálex* (6), *arçidiago* > *arcidiago, negoçio* > *negozo, audiençia* > *audiencia, graça* > *graza, condiçõ* > *condizon, procuraçõ* > *procurazón, terça* > *terza, çidade* > *cidade, raçoeyro* > *razoeiro, presença* > *presenza, faça* > *faza, Çersido* > *Cersido...* O termo *çeremijs* que aparece nun documento de 1331 transcríbese por *seramís* (que sería o termo con seseo usado no Val Miñor).

O **Z**, que representou o fonema africado alveolar sonoro /ẑ/ nos primeiros séculos do Medieveo, xa no XIV e XV debera perde-lo elemento oclusivo e a sonoridade, confundíndose coa fricativa alveolar /ʂ/ (7). A grafía **Z**, aparece moi escasamente nos documentos medievais consultados, soamente nas palabras *dez, voz, treze, doze, fezo, fezero, fazentes* (as dúas últimas formas pertencen a un documento do século XV). Nas copias do XVIII transcríbense tamén como no caso de **ç**, segundo a grafía moderna, con **z** ou **c**: *dez, voz, trece, doce, fezo, feceron, facentes*,

(4) Así o indican, entre outros, Pensado, *Fragmento de un libro de Tristan*, Cuadernos de Estudios Gallegos, Anexo XIV, Santiago de Compostela, 1962, p. 34; Alvaro Galmés de Fuente, *Las sibilantes en la Romania*, Gredos, Madrid 1962, p. 114; Clarinda de Azevedo Maia, *História do galego-português*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, 1986, pp. 442-450.

(5) Ramón Lorenzo, "Algunhas consideracións sobre a *Historia do Galego-Português* de Clarinda de Azevedo Maia", *Verba* 14, 1987, pp. 460-465.

(6) O -s final dos patronímicos pasa sempre a -z, grafía que aparece esporadicamente nalgunhas formas medievais dos documentos consultados (*López, Suárez* ó lado de *Suares*). Clarinda Azevedo di, en cambio, que as formas en -ez e -iz son maioritarias nos documentos galegos estudiados por ela (obra citada, p. 454): *Rodrigues* > *Rodríguez, Miguelles* > *Míguez, Peres* > *Pérez, Suares* > *Suárez*.

(7) "Desde o século XIII, as antigas africadas pré-dorsais por perda do momento oclusivo inicial, tinham começado ja a transformar-se em fricativas sibilantes pré-dorsais. Além disso, como consequência desse processo fonético resultou a confusao de /s/(< /ŝ/) e /ʂ/, uma vez que era relativamente pequena a margem de segurança entre os dois fonemas. Assim o primitivo sistema de sibilantes de quatro fonemas (/ŝ/; /ẑ/; /ʂ/; /ʐ/) tinha começado a evoluir, através da etapa interméia (/s/; /z/; /ʂ/; /ʐ/) para un sistema mais simples, apenas de dois membros, possivelmente pré-dorsais (/s/ e /z/)", Clarinda Azevedo Maia, obra citada, pp. 446-447.

grafía da interdental fricativa /Θ/, fonema das áreas non seseantes do galego, que non corresponde coa zona dialectal á que corresponden os documentos. Hai dous casos nos que o copista do XVIII pasa o **-z** final da escrita medieval a **-s**: *San Fīhs* e *jas* (< *San Fijz* e *jaz/iaz*).

O **S** simple, chamado alto, que se rexistra nos documentos medievais en formas como: *chouso, quiser, quisesen, quiseren, ffaser, ffasere, resio* (tamén rexistrei a forma *rressio), persoas, posisom, posiçõ*, debería representa-la sibilante fricativa ápicoalveolar sonora (ou predorso-dental), diferenciada graficamente da correspondente xorda, que se grafiaba con **s-** simple baixa ou con dobre **ss** alto, tanto en posición intervocálica como inicial (*paressese, nosso, abadessa, susso, podesse, tomasse, ssi, SSalvaterra, pessoa, sseian...*). Pero, posiblemente, na época en que foron escritos os documentos, o **s** simple, como o resto das sibilantes, xa tería perdida a sonoridade, en cambio, como indica Lorenzo (8), é probable que representase unha fricativa predorso-dental distinta da ápico-alveolar, que quizais fose a representada por dobre **ss-/-ss-**.

Tódalas grafías do **s** medieval, a non se-las posibles formas de seseo, están unificadas nas copias do XVIII nun **s** simple.

En varios documentos medievais, aparecen palabras con **-s-** sigmático en posición intervocálica, que poderían ser formas de seseo. E así as debeu interpreta-lo copista do XVIII, que pasa a transcribilas con **-c-** e **-z-**: *paresen, ffasentes, ffesese, visiño, disia, fasia, tresentos, desembre, voses, rasõ, ffaser, ffesese, prasia, juiso...*, transcríbense por *parecen, facentes, fecese, viciño, dicia, facia, trecentos, decembre, voces, razón, facer, fecese, pracían* e *juizo*. As palabras *presença* e *posisom*, grafitadas con **-s-** alta, pasan a *precensa* (cunha metátese respecto á forma actual) e a *posizón* (en dúas ocasións rexistrei a transcrición por *posison*, quizais a causa da confusión co termo "posesión"). A aparición destas grafías nos séculos XIV e XV demostra, unha vez máis, o estado de confusión gráfica das sibilantes primitivas, causada pola evolución do sistema de consoantes que debeu ter lugar a partir do século XIII, que acadou en realizacións de seseo en amplas zonas do territorio galego, entre as que se atopa a comarca do Val Miñor. Os copistas do XVIII, seguindo un criterio unificador, suprimen as grafías de seseo, con algunhas excepcións.

O grupo consonántico arcaico **-sç-**, que aparece nunhas cuantas palabras nos documentos medievais, redúcese a **-c-** nos textos do século XVIII: *nasçimento, perteesçian, paresçia* transcríbese *nacimento, pertecian, parecia.* Pero xa a comezos do século XV ese grupo consonántico debía ter pouca consistencia a xulgar polas variantes gráficas de "*parecer*": *paresen, paresçia* e *pareçia* que rexistran nun documento de 1418. En cambio nas formas *desfalesca, falesca e falescer* o mesmo grupo consérvase sen transformación nas copias do XVIII.

Respecto á grafía das fricativas palatais, nos documentos medievais consultados, soamente rexistrei os grafemas **g, j** e **i**, non atopei ningún **x** representando fonemas palatais: *jaz/ iaz, janeiro, juyo, puge, ffige, geeraas, juntados, jamais, tangemento, tanjuda, Johans, diligente, seiam/ sseia, trager, Fojoos, juyso, jenrro,*

(8) "Algunhas consideracións sobre a *Historia do Galego-Portugués*", artigo citado, pp. 463-465.

ajuda... Estas grafías son respectadas nos textos do XVIII a excepción das cinco últimas palabras, que aparecen transcritas con **x**: *traxer, Foxoo, xenrro* e *axuda*; sen embargo na mesma copia encontrei tamén formas con **j** e **g**. O uso do **x** nas palabras citadas parece claro que non responde á intención de transcribilas etimoloxicamente (*trager* < TRAHERE, a través dunha forma *tragere, *Foxo* < FOVEA, *xenro* < GENERU e *axuda* < ADJUTARE) terían que escribirse con **j** ou **g**. O emprego da grafía **x** ó lado de **j** e **g** debíase á confusión gráfica existente no XVIII, confusión que xa existía nos séculos XIV e XV, ó perderse en galego a sonoridade das fricativas palatais, que se conservou en falas do portugués (9).

A grafía **-i-** das formas medievais *seiam, seia* que se recollen nos textos do século XVIII, posiblemente non representen un fonema fricativo palatal, senón a semivocal [j], utilizado como **i** antehiático. A grafía medieval **-i-** para representa-la palatal fricativa pasa nas copias do XVIII a **j**, e a forma medieval *mea* pasa no dezaoito a *meia*, posiblemente por entendela unha forma analóxica das anteriores.

I.2. Grafía das nasais

O **-m** en posición implosiva das formas medievais *em, com, fim, outorgarom, Panjom, dayam*, así como o til de nasalización das vocais (*fezerõ, condiçõ, tẽẽça, pertẽẽças, doaçõ, capõ*...) transcríbese con **-n**, nas copias do XVIII.

O que resulta máis orixinal é a formación do plural dalgúns destes sustantivos, como *capón, doazón, condizón*, que, correxindo a forma en **-oos**, que é a que aparece con maior frecuencia nos documentos consultados, pasan a **-oes** ou **-oens** na escrita do XVIII. Así os *capõos, doaçõos, condiçõos* convírtense en *capoes* e con maior frecuencia en *capoens* (10), *doazoens e condizoens* (soamente nunha copia do XVIII rexistrei a forma *condizoos*). As formacións de plural en **-oes** con til de nasalidade son frecuentes nos primeiros documentos galegos medievais, cunha clara evolución a partir do latín: **ones** > **-ões** > **-õos**. O plural **-oes** presenta unha vocal nasal (11) formando hiato coa vocal seguinte. O copista do XVIII, corrixe **-õos** (forma maís próxima á fala, que posiblemente xa era **-óns**) por **-oens** conservando a estructura silábica primitiva á vez que representa a nasalidade co **n**, tal como fixera no singular. O topónimo medieval *Camões* pasa tamén a *Camoens* (hoxe *Camos*). E por analoxía con estas formas transcribe o topónimo *Morgadãas* (hoxe *Morgadáns)* por *Morgadaens*, e *frangõos* por *frangoens* (portugués moderno *frango/ frangos* sen nasalidade).

O aspecto máis interesante das copias documentais do XVIII, e o que me animou a presentar este traballo, é a aparición da grafía *unha* para transcribi-lo

(9) Sobre este aspecto pódese consulta-la obra xa citada anteriormente de Clarinda de Azevedo, pp. 470-472.

(10) A forma *capoens* aparece rexistrada nun documento de Santiago por Fr. Atanasio López:"huna octaua de pan medeo millo e medeo çeueyra, et un sanganho, et dous *capoens*", reproducido por J.L. Pensado en *Comentario lingüístico a algunos documentos del Monasterio de San Salvador de Sobrado de Trives.* Separata do *Boletín de la Real Academia Gallega*, Tomo XXX, nº 351, A Coruña 1970. Nota recollida de Clarinda de Azevedo, *ob. cit.*, p. 491.

(11) Véxase Ramón Lorenzo, "Consideracións sobre as vocais nasais e o ditongo -ao en portugués", *Homenagem a Joseph M. Piel*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1988, p. 294.

indefinido feminino medieval *hũa*. É, ademais, un dos casos nos que os copistas non teñen vacilacións. *Unha* é a única forma rexistrada. Este dato permite fixa-la acuñación da grafía galega *unha* no século XVIII (12), forma usada e difundida polos escritores do Rexurdimento xa na segunda metade do século XIX.

No XVIII, Sarmiento, atento investigador da fala galega, intenta transcribi-la realización oral do indefinido coa forma *hum-ha/ humha* (13), explicándoo así: "La voz *hum-a* pide atención. Habia de ser *una* en castellano, pero los gallegos huimos de pronunciar la **N** entre vocales, ni con la antecedente, ni con la subsiguiente. No podemos decir *u-na*, como el castellano, ni *un-a*, por la aspereza de quedar con la boca abierta para la **N**, y volverla a abrir para la **A**, por lo que se habría de escribir *um-a*, y pronunciar no *u-ma* sino *um-a*. En los instrumentos se halla escrito, y bien, *hum-ha*, aspirando las dos vocales casi como *gum-ga*, pero no con **G** sino con **H** muy suave" (14). Parece claro que Sarmiento pretende describi-la velarización do **n** ó falar da suave aspiración do **h**, e trata de representala mediante unha oclusiva velar /g/: [*gum-ga*]. Velarización que para el non se limita á posición implosiva do **-n** senón que tamén afecta ó **a**.

Manuel Rodríguez en 1900 parece querer explica-lo mesmo sonido, afirmando que o **n** e **h** forman unha letra composta con pronuncia semellante ó /g/ suave, e propón a grafía *un-ha* (15).

Nos primeiros textos galegos do XIX o **-n-** velar do indefinido *unha*, represéntase coas formas *ùn-a* (16), *ua* (17), *un-ha* (18).

A transcrición do dígrafo **-nh-** no indefinido feminino *unha* para representa-la nasal velar por parte dos escribáns do XVIII, ven suliña-la personalidade fónica do **-n-** como fonema velar dentro do sistema fonolóxico galego (19). Que os

(12) A forma do indefinido *unha* xa se rexistra na *Historia Gótica de Don Servando*, obispo de Orense, Confesor del Rey Don Rodrigo que se alló en la pérdida de España, un texto supostamente escrito no XVII. Aparte da falsedade do texto, que pretende estar escrito no século XII, o dígrafo **nh** utilízase como representación da nasal velar, e para reproduci-la palatal /ɲ/ como no portugués. Este texto parece ser un falso cronicón escrito no século XVII polos irmáns Fernández Boán, como xa indiquei nun pequeno artigo en 1979 ("Notas sobre Seguino, autoridade citada no diccionario de Rodríguez" *Grial 64*), no que aludía á falsedade da lingua que trata de reproducir, cargada de castelanismos, hiperenxebrismos e formas inventadas. O manuscrito citado, escrito con caligrafía, que, efectivamente, se pode atribuir ó século XVII, é posible que incluso fose escrito en época máis recente.

J.L. Pensado aludiu tamén á falsedade da lingua da *Historia de D. Servando* nun artigo aparecido na *Voz de Galicia*, "Invasiones y evasiones del gallego", que recolle no libro *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos*, Ed. La Voz de Galicia, A Coruña 1985, pp. 23-36.

(13) Martin Sarmiento, *Colección de voces y frases gallegas*, edición y estudio por J.L. Pensado, Universidad de Salamanca 1970, pp. 98, 102, 104, 105, 108, 113, 117...

(14) Sarmiento, *ob. cit.*, p. 165.

(15) "Nosotros opinamos que la **n** y la **h** forman una letra compuesta, cuya pronunciación es parecida a la de **g** suave, si bien un tanto gangosa y nasal, la cual se pronuncia uniendo la parte media de la lengua al velo de paladar, haciendo la emisión por las fosas nasales y no por la boca; así *un-ha* es semejante a *u-ga* pronunciada nasalmente", *Crónica Troyana*, edición e estudio de M.R. Rodríguez, A Coruña 1900, p. 18.

(16) José Fernández de Neira, *Proezas de Galicia*, A Coruña 1810, edición facsímil de Carlos Martínez Barbeito da edición de 1893, Bibliófilos Gallegos, Pontevedra 1984.

(17) *Os rogos d'un galego* (de Manuel Pardo de Andrade), Coruña 1813.

(18) *A Gaita Gallega*, (de Xoan Manuel Pintos), Pontevedra 1958 ; Rosalía Castro, *Cantares Gallegos*, Vigo 1963.

(19) R. Carballo Calero na súa *Gramática elemental del gallego común* (Ed. Galaxia, Vigo 1966) foi un dos primeiros gramáticos en darlle ó **-ŋ- velar** a categoría de fonema.

escribáns tiñan conciencia da individualidade do fonema velar /ŋ/ parece confirmalo o feito de que lle asignasen unha grafía propia, diferente á do correspondente masculino *un*. Se da forma medieval *hũu* pasan a *un*, o correspondente feminino podería pasar a *una* e, se esta forma resultaba conflictiva por ser homógrafa da forma verbal "una", poderían escribir *un-a*, refacendo o feminino sobre o masculino, como fixo algúns anos depois Fernández de Neira. Esta transcrición apoiaría a proposta de Amable Veiga sobre a elaboración do indefinido feminino (20). Pero isto non debía se-lo que oían ós falantes galegos, senón unha "aspiración muy suave" das vocais á que se refería Sarmiento, e para reproducir ese sonido desplazan o **h-** inicial ó interior da palabra, co cal indican tamén que o /ŋ/ velar non afecta soamente á vocal precedente senón tamén á seguinte, como indica Porto Dapena (21).

En apoio da tese da existencia da nasal velar en posición prenuclear pódese botar man dos casos de *masana* [masaŋa], *lana* [laŋa], *rana* [raŋa]..., que aparecen nalgúns puntos das falas trasmontanas do norte de Portugal, onde a forma do indefinido feminino tivo a mesma evolución ca no galego [uŋa], afástandose do resto dos dialectos portugueses (22). E en dialectos do norte de Italia (ligures, piamonteses e lombardos) tamén se rexistra a evolución de formas con -N- latino velarizado, en casos como *lün-na*, *caden-na* frente á conservación do /nn/ xeminado latino como alveolar en *anno* (23).

As asimilacións *eno/ ena* que recollen os copistas do XVIII dos documentos medievais, tampouco significa que hai dous séculos non se realizasen na fala as contraccións *no/ na*; simplemente acuñan as transcricións medievais. As formas *eno/ ena* indican que o **-n** en posición final non sempre era velar, e cando lle seguía unha forma do pronome átono *lo, la, los, las*, asimilou o **l-** inicial dos pronomes: *en lo* > *enno* > *eno* > *no;* dándolle a pronuncia alveolar ó **-n**, posición que conserva na época moderna, perdido xa o **l-**. Así *ven o vin* [bénobín], *nin a quero* [nínakéro], *tamen o digo* [taménodígo] frente á velarización que se produce ante pausa cando o **-n** vai seguido de vocal *inon home!* [noŋ ome], *ven un amigo* [beŋuŋamigo]. Cando se trata de artigos, *nin os amigos*, pódense oí-las dúas realizacións do **-n**, velar ou alveolar. E o mesmo pasou cos pronomes *el, ela, esto, outro* que contraeron coa preposición *en*, que perdeu o elemento inicial ó quedar en posición átona: *en el* > *enel* > *nel.*

O sintagma *deũe no faser*, de escasa aparición nos documentos consultados, coa forma do pronome desglosado, indica que o escribán tiña conciencia dun pronome *no*, como forma diferenciada do verbo, a pesar de que apareza con maior frecuencia a forma verbal fusionada co pronome: *outorgano, leuano...* Nas copias do XVIII aparece sempre a forma fusionada *(débeno facer)*.

A grafía medieval da preposición co indefinido *en hũa* e *en hũu* pasan a *en unha*, *en un*, nas copias do XVIII; o que non significa que na fala no se producira

(20) Amable Veiga, *Fonología gallega*, Ed. Bello, Valencia 1976, pp. 105-107.

(21) J. Alvaro Porto Dapena, "Fonología de la N velar gallega", *RDTP*, T. XXXII, 1976, pp. 467-477.

(22) J. de Moura Santos, *Os falares fronteiriços de Trás-os-Montes*, Separata da *RPF*, Coimbra 1967, p.247.

(23) Alberto Zamboni, *L'etimologia*, Zanichelli, Bologna 1979, p. 54.

xa a asimilación das preposicións coas formas *unha e un*, asimilación que rexistra Sarmiento (*num-ha, d'hum-has, d'hums, cum-has*) na *Colección de voces y frases gallegas.*

Nĩ hũũ transcríbese no XVIII por *ninhun* (a forma máis frecuente), *nenhun* ou *nen un*. A pesar do uso desta grafía xa no século XVIII a conxunción *nin-/ nen-* desenvolvera unha nasal velar no **-n** posnuclear con reforzo oclusivo **/g/**: *ningún* (o mesmo ca nos casos de FUNARIU, *ĬN-ADDERE, ĬN ORDINE que dan *fungueiro, engadir, engorde)*; mentres no portugués predominou o elemento palatal, evolucionando a *ninhum* [*niɲum*].

A transcrición no dezaoito de *nin hun* ven apoia-la orixe do indefinido negativo "ningún" a partir da forma medieval, e desbota-la formación analóxica con *algún* (< ALICUNO) así como a procedencia directa do latín NEC UNO mediante a sonorización do **-c-**. A forma medieval *nĩ* proceda de *NEC* con perda do **-c** final e posterior nasalización.

I.3. Outras grafías

O **l**, xa sexa en interior de palabra ou nas formas do artigo e pronome, pode aparecer grafitado simple ou xeminado, e as dúas grafías representan a lateral alveolar e mais a lateral palatal. Esta mesma confusión aparece nas copias do XVIII: *mill, follas, filla, moller, elle, elles* (el, eles), *mellor, Vilaza / Villaza, Villameán /Vilameán, porlla/ polla/ porlas, todos llos, esmolla,* por *ello, llo mellor, delle, meloramentos/ melloramentos, lo* labrador, *tolledaán, oullivares dos Caballeiros* (unha hipercorrección que se recolle do texto medieval). Incluso se escriben con dobre **-ll-** palabras grafitadas nos textos medievais cunha soa: *moueles* pasa a *móbelles, chançelado* a *chancellado.*

O **Y** grego medieval, tanto en interior de palabra como en posición inicial ou final, e mesmo cando vai independente, pasa a **i**, agás nos topónimos e antropónimos (con algunhas excepcións): *oytubre, oyto, juyo, daya, ygual, yguaes, ffuy, ssy, y* (adverbio de lugar) pasan a *oitubre, oito, juio, daián, igual, iguaes, fui, si,* e *hi* (forma que tamén rexistrei en documentos do século XIV redactados por Pedro Lagea). *Bayona*, cando aparece grafitado desta maneira, conserva o **y** na maior parte dos casos, pois xa na escrita medieval aparece tamén *Baiona*. A semivocal [j] nas formas *Tuj* e no adverbio *juso/jusso* pasan a **y**: *Tuy* e *yuso*.

A transcrición de **b/v/u** medievais faise con criterios pouco regulares nos textos do XVIII. A mesma palabra aparece grafitada unhas veces con **b** e outras con **v**. As formas verbais de "haber", grafitadas con **-v-** ou **-u-** na época medieval poden conserva-lo **-v-** ou pasalo a **-b-**: *auido, ouverem, ouvesem aver/auer, auia* rexístranse no XVIII como *habido, ouberen, oubesen, aver, avian;* o mesmo sucede con *escribano, novembro, Salvador, convén*. A forma *cabidoo*, sempre con **-b-** nos documentos medievais, aparece en ocasións transcrita con **-v-**; o mesmo que as palabras *bẽes, ben, bõo*, e incluso *Baiona*.

Mais, a pesar da confusión gráfica con que se transcribe o fonema bilabial oclusivo, hai, polo menos, tres criterios regulares na súa grafitación:

1) Consérvase o **-b-** medieval nas palabras *sabea, reçebeu, rreçebemento, estabeleçero, desembargada, tambe, saber, obbedientes* (hai algún caso de *ouedientes*).

2) Os imperfectos de indicativo da primeira conxugación *estaua, daua, daua, outorgaua, outorgaua, tomaua, entregaua*, transcríbense en **-aba**, coa forma do sufixo temporal actual.

3) O grupo consonántico medieval **-ur-/-br-**: *laurador, laure, pobrem, liure* regularízanse en **-br-** no XVIII

4) Certas palabras manteñen a grafía medieval **-v-**: *veer* en tódalas formas, *voces, vender, verdade, lavor, vella, serventes, vila...*

O notario Pedro Lagea, redactor de protocolos capitulares do século XIV (aparecen documentos seus entre 1331 e 1349) utiliza en varias ocasións a forma etimolóxica *aproffeitar* (de PROFECTU) ó lado de *aproueitar*, co mesmo sentido, posiblemente debido a unha antiga confusión entre os sonidos fricativos, o bilabial /v/ e o labiodental /f/.

Tamén se rexistra bastante confusión no uso do **h-**. Hai casos en que se respecta a grafía medieval, como nas formas do verbo "ser" *he, hes, ham, ha* ou na palabra *herdade*, mentres se suprime no indefinido *huu*, en posición interior nos nomes propios, *Johan* pasa a *Joan*; e, con frecuencia, desaparece en *home*. En cambio, atópase **h-** non etimolóxica na palabra *ordem*, que pasa a *horden*, e no adverbio de lugar *y*, escrito *hi* (forma que atopei nos documentos de Pedro Lagea ó lado de *y*). Tamén aparece grafitado con **h-** o participio de "haber", *havido/ habido*.

II. LEXICO

En xeral, os escribáns do XVIII reproducían o léxico medieval con escasas correccións, mais, ás veces cambian a forma galega pola correspondente castelá, así *ochenta* ou *capilla* que aparecen en lugar das formas medievais *oitenta* e *capella*. As abreviaturas léxicas trancríbense reproducindo unha forma da palabra, que non sempre coincide coa forma plena que se atopa, en ocasións, nos documentos consultados. *Coengo* é a única forma das copias do XVIII, mentres que nos documentos aparecen *cõogo* e *coongo*; *testemohias* ou *testemoias* sustitúe a *testemuñas*. *Cabidoo e cavidoo* son as formas máis usadas xunto ó castelanismo *cavildo*. A abreviatura de "igrexa" transcríbese, co vocábulo castelán *iglesia*, en cambio reprodúcese a forma galega *moeda* en lugar da abreviatura correspondente.

III. CONCLUSIONS

Sen dúbida, o obxectivo dos copistas do XVIII ó reescribi-los documentos medievais era facelos lexibles e comprensibles para os contemporáneos, respectando o texto medieval, mais tratando de representa-la evolución fónica do dezaioto. E na implantación desas características parecen querer establecer unha

variante culta do galego a xulgar pola coherencia no uso das formas: *unha, en unha, en un*; *con ha, con ho*; *condicioens, capoens, razoens*... que, por unha parte, respectan as formas medievais engadíndolle a consoante nasal, e por outra, corrixen as máis evolucionadas, posiblemente consideradas menos cultas. O uso sistemático dos termos *testemoias, coengos*, *cabidoo* indica tamén a existencia dunhas regras. E frente ó que parece seguimento á unha norma medieval, rexístrase a grafitación dos fonemas modernos, correxindo antigas grafías Así por exemplo a forma moderna do indefinido *unha*, estraña á lingua medieval, que callará no galego escrito na segunda metade do século XIX.

E neste aspecto de modernidade ortográfica tamén hai que cita-lo uso da grafía **x** para transcribi-la palatal fricativa, que aínda que se atopa en escasas ocasións, indica o comezo da normalización dunha pronuncia e a perda da conciencia da grafía etimolóxica.

Escríbese o **-e** paragóxico no verbo *nomeare* tratando quizais de adecuarse ó uso da lingua oral.

Pero a pesar do respecto a unhas normas ortográficas, como se plasmaba na grafitación dalgúns sonidos, noutros casos, como a representación de **h-, b, v, l, ll**, aínda aparece bastante confusión, ó mante-la utilización das dúas grafías **l/ll** para representar ámbalas dúas o fonema lateral alveolar e mailo palatal; e as grafías **b/v, x/j/ g** para grafitar un mesmo fonema.

En definitiva, na grafía dos textos do dezaioto obsérvanse dúas tendencias encontradas, por unha parte un intento de normativización seguindo un criterio conservador e latinista, tratando de reproduci-las formas orixinarias medievais e con certa tendencia erudita no uso de formas cultas gregas e latinas: a palabra medieval *coro* transcríbese por *choro*, *trautado* por *tractado*, e consérvanse as formas *quando, quanto, quatro, quales*. E por outra parte, obsérvase un criterio unificador e modernizador na ortografía, deixándose arrastrar pola simplicidade da fala. Suprimen o uso do **y** e reducen a representación das sibilantes a **s, z** ou **c**, desaparecendo as grafías **ss-, -ss-** e **ç**, que se conservan na escrita castelá ata comezos do século XIX; corrixen certas formas cultas dos documentos medievais: *suspecto, rector, escripuano* e *subfiçiente* pasan a *suspeito, reitor, escribano e suficiente*. E, ó mesmo tempo, respectan as contraccións da fala que xa aparecen na escrita medieval: *eno, polo, pola, todoslos*...

A contribución alemana á lingüística galega

XOSÉ L. REGUEIRA FERNÁNDEZ

1. INTRODUCCION

A lingüística galega chega ó S. XX cunha bagaxe de estudios certamente escasa e de valía moi desigual. Case tódalas obras producidas no século XIX, acompañando o Rexurdimento literario, teñen importancia en canto que constitúen as primeiras mostras dunha incipiente lingüística galega, pero carecen de método e, moitas delas, amosan un considerable descoñecemento da lingua galega. Naturalmente, hai excepcións, entre as que salienta a *Gramática gallega* de Saco Arce (1), que demostra ter unha boa formación gramatical, así como coñecemento dos métodos comparatistas desenvolvidos nas primeiras décadas do século. Pero tódolos estudiosos do galego ignoraban os avances da Lingüística Románica, que só serán aplicados ó galego por primeira vez nos *Elementos de gramática histórica gallega* do soriano Vicente García de Diego (1909) (2).

Este panorama non cambia substancialmente na primeira metade do S. XX, se nos atemos ós estudios realizados en Galicia. Nas primeiras décadas deste século, á parte dalgúns esforzos dirixidos ó establecemento dun diccionario e, en menor medida, á redacción dunha gramática, non se producen en Galicia estudios de relevancia.

Este é o contexto xeral no que se inician os traballos de lingüistas alemáns sobre a lingua galega. O primeiro estudio sobre o galego moderno do que temos noticia é o de Jules Cornu (1906), que publica unha morfoloxía do galego moderno ("Neugalizische Formenlehre"), como apéndice á súa *Grammatik der portugiesischen Sprache* no volume 1 do *Grundriss der romanischen Philologie* de Gustav Gröber. Para esta pequena morfoloxía, Cornu baséase na gramática de Saco, así coma no expolio dalgunhas obras editadas na Biblioteca Gallega. Cornu utiliza tamén as "Observaciones sobre la pronunciación del dialecto gallego" do príncipe Luís Luciano Bonaparte (3), breves pero atinadas notas de fonética galega que en Galicia quedaron descoñecidas. En cambio o traballo de Cornu foi traducido de seguida ó español e publicado no *Boletín de la Academia Gallega.*

(1) J. A. Saco Arce (1868): *Gramática gallega.* Lugo: Imp. de Soto y Freire; Ourense: Graf. Tanco, 1967².

(2) Burgos: Imp. Hijos de Santiago Rodríguez. Ed. facs. Anexo 23 de *Verba.* Santiago, 1984.

(3) L. L. Bonaparte (1861): "Observaciones sobre la pronunciación del dialecto gallego", in *El Evangelio según San Mateo* (Trad. ó galego de J. Sánchez Santamarina). Londres: L. L. Bonaparte, pp. V-VIII.

Aínda que polo seu propio carácter este estudio achega poucas novidades (limítase a informar dos feitos máis destacados da morfoloxía nominal e verbal), representa a entrada do galego nos estudios de Lingüística Románica e anuncia o interese que nas décadas seguintes espertará a nosa lingua entre algúns romanistas alemáns.

2. A ESCOLA DE HAMBURGO

Nas primeiras décadas do S. XX, a reacción fronte ós neogramáticos levou ó desenvolvemento de dúas liñas de investigación de grande fertilidade: a xeografía lingüística e maila dialectoloxía. O coñecemento das variedades dialectais revelouse imprescindible para unha comprensión cabal do proceso de formación e diversificación das linguas románicas. Dentro deste movemento, un grupo de dialectólogos alemáns, encabezado por Fritz Krüger, vaise achegar á Península Ibérica. Como campo de estudio escolleron case sempre zonas fronteirizas entre dúas linguas, ou áreas periféricas pouco comunicadas cos centros políticos, culturais e económicos, especialmente no occidente peninsular.

Fritz Krüger, profesor do Departamento de Linguas e Cultura Románicas da Universidade de Hamburgo, emprende o estudio da franxa que se estende de Asturias a Cáceres, polo territorio lingüístico asturleonés na vertente máis próxima ó galego e ó portugués. Xa en 1914 publica unha detallada descrición fonética da lingua falada en puntos do norte de Cáceres e do suroeste de Zamora, titulada *Studien zur Lautgeschichte westhispanischer Mundarten* (4). Con este primeiro estudio, Krüger pretende abranguer un territorio amplo que lle ofreza unha visión xeral do estado lingüístico destas terras, antes de pasar a realizar estudios detallados de falas concretas. Con todo, esta obra transcende o mero interese dialectolóxico, pois o material lingüístico está estudiado desde a perspectiva histórica e comparativa, co que se pon de manifesto a fragmentación e a diversidade da evolución lingüística neste territorio. Por iso S. Pop (5) considera que: "Il ne s'agit pas seulement d'une étude de dialectologie locale, mais d'un vrai manuel de phonétique historique de l'espagnol". Esta tendencia permanecerá nos seus traballos posteriores e nos dos seus discípulos; en palabras de X. Ll. García Arias (6): "esti facer hestóricu-comparatista va tar perpresente a lo llargo tola so obra".

Nos anos seguintes, o profesor Krüger centra a súa atención nas falas máis occidentais da provincia de Zamora, de transición entre o leonés e o galego, especialmente na comarca de Sanabria (Krüger 1923a, 1923b, 1925a, 1925b). A intensa actividade deste dialectólogo fará que Sever Pop o coloque "en tête de tous les chercheurs" do dominio español (7).

(4) Hamburg: Seminar für romanische Sprachen und Kultur. No volume indícase que é unha separata do *Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten* 31 (1913), que non puidemos consultar.

(5) V. *La dialectologie: Aperçu historique et méthodes d'enquêtes linguistiques.* Vol. 1. Louvain: Publications Universitaires, 1950, p. 397.

(6) V. "Presentación" a Krüger (1987), p. IX.

(7) V. *La dialectologie*, p. 396.

Nestes traballos obsérvase un xiro de grande importancia na traxectoria científica de Fritz Krüger, que pasa da dialectoloxía baseada na descrición fonética a utiliza-la metodoloxía da corrente Wörter und Sachen, onde a descrición lingüística vai unida á descrición da cultura material: para poder explica-la historia e a vitalidade dunha palabra é necesario coñece-la historia e o emprego do obxecto ó que vai asociada. Esta orientación aparece xa na monografía dedicada á cultura material da comarca de Sanabria (Krüger 1925b), e está presente no estudio sobre a cultura do noroeste ibérico no seu conxunto que publica en 1927 na revista *Wörter und Sachen*, titulado "Die nordwestiberischen Volkskultur", e que sería traducido ó español 20 anos máis tarde como *El léxico rural del noroeste ibérico*.

O interese pola cultura na que se desenvolve a lingua foi nacendo en Krüger ó longo da súa convivencia cos labradores das comarcas que estudiaba. Buscando zonas que estivesen apartadas dos centros urbanos e das comunicacións modernas, foise atopar cunha cultura popular que se conservaba aínda pouco alterada polas modernizacións: "En general se han conservado allí [no NO da Península], señaladamente entre las gentes de la montaña, formas culturales a las que, como veremos, puede atribuírseles una gran antigüedad" (1927 [1947]: 11). O desexo de investigar estas formas culturais viuse acrecentado precisamente pola consciencia da "progresiva desaparición de las más antiguas manifestaciones culturales de la Península Ibérica" (1927 [1947]: 10). Ese interese vaise reflectir así mesmo en traballos que se afastan da lingüística, como pode se-lo estudio das cantigas populares (8).

En consecuencia, esta inclinación polo estudio etnográfico vai estar presente en case tódolos seus traballos posteriores, entre os que sobresaen dúas obras de grande relevancia: un estudio lingüístico-etnográfico dos Altos Pirineos (9) e mais un traballo etnográfico de amplo alcance (*El mobiliario popular en los países románicos* (10)), no que os aspectos lingüísticos pasan a un plano moi secundario.

As actividades do Departamento de Lingua e Cultura Románicas da Universidade de Hamburgo tamén se orientaron á investigación da lingua e da cultura dos pobos románicos, como se comproba polos traballos publicados na revista do seminario, titulada significativamente *Volkstum und Kultur der Romanen (Sprache, Dichtung, Sitte)*. Paralelamente á revista editouse unha serie de anexos, baixo o título xenérico de Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen, dedicados igualmente "der Pflege von Sprache, Dichtung, Sitten und Sachen der romanischen Völker". Como se afirma na declaración de intencións que precede estes anexos, "Sprache und Literatur sollen als lebendiger Ausdruck des Geistes

(8) V. W. Ebeling / F. Krüger (1937): "Landliches Leben als Motiv des galizischen Volksliedes", *Volkstum und Kultur der Romanen* 10, pp. 129-156.

(9) *Die Hochpyrenäen.* A: *Landschaften, Haus und Hof.* 2 vols. Hamburg: Hansische Universität, 1936 / 1939. Outros traballos sobre outros aspectos da cultura e da lingua deste territorio foron publicados no *Butlletí de Dialectologia Catalana* 23 (1935), e en *Volkstum und Kultur der Romanen* 8, 1 (1935) e 8, 2/3 (1936).

(10) Coimbra: Universidade, 1963. Os traballos previos ou complementarios sobre o mesmo suxeito están indicados na p. I.

der Romanen in ihren Wechselbeziehungen zu der Gesamtkultur der einzelnen Völker aufgefaßt und dargestellt werden", seguindo o exemplo dos avances conseguidos nos territorios de fala alemana por investigacións semellantes.

Este ambiente científico é o que permite comprende-lo interese de investigadores máis novos, discípulos de Krüger, por estudia-la realidade lingüística de certas áreas da Península Ibérica, especialmente do "arcaizante" noroeste.

Tendo en conta que a fronteira entre o asturleonés e o galego fora xa explorada por Krüger, tres discípulos seus van escoller cadansúa zona periférica do territorio de fala galega como campo de estudio. Así, Walter Ebeling visita nos veráns de 1928 e 1929 a parte leste da provincia de Lugo e publica en 1932 un traballo sobre os apeiros de labranza nestas terras, centrándose nas comarcas de Becerreá e A Fonsagrada. Este estudio, moi rico en información, está elaborado segundo o método Palabras e Cousas, e nel está presente igualmente o método histórico-comparativo.

Cinco anos máis tarde, W. Schroeder publica na mesma revista un traballo de concepción semellante sobre as embarcacións de pesca en Fisterra (Schroeder 1937), e en 1938 presenta unha comunicación sobre a casa na mesma zona de estudio.

O terceiro investigador, Hans-Karl Schneider, escolle unha zona periférica e arcaizante no sur de Galicia, a Limia Baixa, para realizar unha descrición lingüística en profundidade, con especial atención á fonética, á morfoloxía e ó vocabulario da lingua falada nesa comarca fronteiriza con Portugal (Schneider 1938). Na introducción tamén informa do medio físico, económico e cultural no que se desenvolve a lingua, atendendo igualmente ó emprego social do galego e do castelán naquela época. Con todo, este investigador abandona o método Palabras e Cousas e centra o seu obxectivo na caracterización deste dialecto galego, poñéndoo en relación cos falares veciños, especialmente cos da beira portuguesa: "Das Ziel der vorliegenden Arbeit soll nun sein: Darstellung wesentlicher Züge des Limiagalizischen im Zusammenhang mit seiner weiteren Umgebung, insbesondere den anschließenden nordportugiesischen Mundarten"; desta maneira quere contribuír "zur Kenntnis der mundartlichen Gliederung Galiziens wie auch zur Erforschung des Verlaufs der Sprachgrenzen an der politischen Grenze zwischen Spanien und Portugal" (p. 69). Durante varias décadas, este traballo vai se-la mellor mostra integral dun dialecto galego, e non sería superado ata a década dos anos 70, xa instaurados os estudios de Filoloxía galega na Universidade de Santiago (11).

Os acontecementos históricos dos anos 40, coa 2ª guerra mundial e a derrota da Alemaña nacionalsocialista, marcan a vida persoal e profesional destes investigadores e supoñen a fin da escola de Hamburgo. A revista do Departamento, *VKR*, deixa de publicarse en 1944. Aínda así, o profesor Krüger continua realizando traballos cada vez máis inclinados por aspectos da cultura popular, como os dedicados a Las Brañas (1940), ó liño e á tornería no val do Ibias (1948,

(11) Piel (1962), a propósito das poucas monografías sobre o galego falado, non dubida en afirmar que "La meilleure est sans doute celle de M. H. Schneider [...] sur les parlers du bassin du Limia" (n. 5).

1952) ou "Cosas y palabras del noroeste ibérico" (1950). Aínda nos anos 50 e 60 seguirá a producir estudios sobre aspectos gramaticais e fonéticos da fala sanabresa (Krüger 1954, 1965). Outros dos seus traballos refírense a problemas etimolóxicos, tendo sempre moi en conta as linguas do Noroeste hispánico (Krüger 1956, 1958a, 1958b).

Fritz Krüger marcha en 1948 para Arxentina, onde será profesor da Universidade de Cuyo e director do Instituto de Lingüística. Alí dirixe a revista do Instituto, *Anales del Instituto de Lingüística*, na que publica xunto con W. Ebeling "La castaña en el NO de la Península Ibérica" (1952).

Dos restantes investigadores só Hans-Karl Schneider volvería a ocuparse do galego, colaborando cos capítulos correspondentes a Galicia nun volume colectivo de introducción ás linguas e literaturas de España editado en 1975. A súa caracterización do galego dentro do cadro das linguas peninsulares permite apreciar un moi bo coñecemento da nosa lingua.

Con todos estes valiosos traballos, os lingüistas da chamada "escola de Hamburgo" foron os iniciadores da dialectoloxía galega, introducindo tanto a metodoloxía coma o coñecemento lingüístico necesario para levar adiante con éxito estudios en profundidade sobre un territorio limitado, para logo adoptar perspectivas máis amplas que permitisen tirar conclusións de validez máis xeral.

Estes avances non foron aproveitados polos estudiosos galegos da época, que ou ben descoñecían estes estudios ou non estaban en condicións de imitalos. E isto a pesar de que os investigadores alemáns mantiñan contacto con homes do Seminario de Estudos Galegos, por exemplo. Foi mellor aproveitada esta contribución no que se refire ó estudio da cultura material, xa que a etnografía era un dos campos mellor explorados polos homes do SEG. Como proba disto, poden verse algúns traballos de X. Lorenzo Fernández, coma o titulado "Die Bremse am galizischen Wagen" (traducido ó alemán por Schneider), ou "Das Bauernhaus im unteren Limiabecken (Prov. Orense, Spanien)", ambos publicados en *VKR* (12), entre outros moitos traballos debidos a Xaquín Lorenzo ou a etnógrafos como F. Bouza Brey, A. Fraguas Fraguas, L. Prieto Rodríguez, V. Risco ou J. Taboada Chivite.

No que atinxe ó aspecto lingüístico, só nos anos 60 se empezarán a realizar investigacións equiparables, coma as feitas por Ramón Lorenzo Vázquez sobre Amaía (13), ou os numerosos traballos realizados no Departamento de Filoloxía Románica, dirixido polo Prof. Constantino García, nos últimos 60 e na década dos 70.

(12) Nos números 11 (1938), pp. 282-289, e 15 (1942/1943), pp. 276-308, respectivamente.

(13) R. Lorenzo Vázquez (1962): "Estudios etnográfico-lingüísticos sobre La Mahía y aledaños", *RDTP* 18, pp. 200-241 e 487-522 (O muíño e o forno). Co mesmo título xenérico, publica estudios dedicados ó xugo e o carro, precedidos dunha introducción, en *CEG* 17, 51 (1962), pp. 49-67; *CEG* 18, 55 (1963), pp. 129-147; *CEG* 19, 57 (1964), pp. 10-64.

3. OS ESTUDIOS SOBRE O GALEGO MEDIEVAL

O descubrimento na segunda metade do S. XIX da literatura galego-portuguesa medieval, que representaba a aparición dunha lingua romance aínda descoñecida na súa fase antiga, fixo que a partir de principios desta centuria algúns filólogos e lingüistas alemáns se interesasen polo seu estudio.

O primeiro traballo que coñecemos débese a J. Cornu (1901) sobre a *Historia troiana*, e terán que pasar bastantes anos ata que esta liña de traballos encontre continuadores. Entre eles atópanse dúas teses de doutoramento presentadas na Universidade de Hamburgo por A. Bieler (1920), sobre a lingua dos documentos medievais, e R. Rübecamp (1930), sobre a lingua das *Cantigas de Santa María* de Afonso X. Parte desta última investigación publicouse en Rübecamp (1933, 1954).

Pola metade dos anos 20 visita Galicia a investigadora Margot Sponer, que presentou como tese de doutoramento, e posteriormente publicou (Sponer 1934), unha edición de 156 documentos provenientes dos fondos de mosteiros das catro provincias galegas, pertencentes ós séculos X, XIII, XIV e XV. Durante a súa estadía en Galicia, escribiu unha nota para a revista *Nós* (Sponer 1927), na que lamenta o progresivo empobrecemento do léxico patrimonial galego: "a pesares de ser estranxeira n-esta terra tan fermosa, sinto qu'a sua lengoa tan doce e melodiosa vaia perdendo a sua enxebreza, dando entrada no seu léxico cada día a mais palabras e xiros castelás" (p. 3).

As *Cantigas de Santa María* de Afonso X volverán a se-lo campo de investigación do filólogo Walter Mettmann, a quen lle debemos unha edición das *Cantigas*, realizada coa axuda de J.-M. Piel, e feita, no dicir de Ramón Lorenzo (14), "coa seriedade propia da mellor tradición filolóxica xermana". Ademais dalgún outro traballo sobre o galego-portugués (Mettmann 1961), este filólogo publicou recentemente dúas contribucións ó estudio do estilo das *Cantigas de Santa María* (Mettmann 1979, 1980).

O propio Joseph M. Piel estudia o texto dunha cantiga de escarnio de Afonso X na homenaxe a Rita Lejeune (Piel 1969). Nun ensaio recente, a relación de Afonso X co galego é analizada por H.-J. Niederehe (1988), quen xa publicara anteriormente outros traballos sobre o estado lingüístico da Península Ibérica nos tempos deste rei (15).

4. A ETIMOLOXIA, A HISTORIA DAS PALABRAS E A ONOMASTICA: A OBRA DE J.-M. PIEL E H. MEIER

A gramática histórica e a etimoloxía galega foron tamén obxecto da atención de eminentes romanistas alemáns, entre os que salientan pola profundidade e a amplitude da súa obra Harri Meier e, sobre todo, Joseph-Maria Piel.

(14) V. "Limiar" a Mettman (1959-1972), p. 7.

(15) V. "Alfonso el Sabio y la fisionomía lingüística de la Península Ibérica de su época", in *Actas del Congreso internacional de la lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X.* Murcia, 1984, pp. 415-435; *Alfonso X el Sabio y la lingüística de su tiempo.* Madrid: SGEL, 1987.

Desde o principio da súa traxectoria, ambos profesores centraron as súas investigacións nas linguas da Península Ibérica. Nela, a consciencia da comunidade histórica existente entre galego e portugués non lles impediu ter sempre en conta a peculiar situación da nosa lingua.

O profesor Meier, que nos inicios da súa carreira científica publicou unha obra de conxunto sobre a evolución diverxente dos distintos dominios lingüísticos da Península (16) coa colaboración de Fritz Krüger, dedicou a maior parte da súa actividade á gramática histórica e ás pesquisas etimolóxicas. A este respecto, é constante no seu traballo a insistencia en "resaltar el valor de la herencia latina, largamente oscurecida hasta ahora por la insuficiencia, todavía, de la fonética histórica latino-románica, así como por el desconocimiento de gran parte de la riqueza que encierra la formación de palabras del llamado latín vulgar" (17), limitando así o papel que en moitas ocasións se lle atribuía ó substrato (18).

Ademais de tomar en conta o galego nas súas numerosas investigacións sobre etimoloxía hispánica (p.e. Meier 1950, 1980), dedicou algúns estudios á etimoloxía galego-portuguesa (Meier 1951a, 1951b) e algúns outros a clarexar etimoloxías galegas (Meier 1973, 1977, 1981). Noutro traballo importante analizou o papel que pode xoga-lo galego para un coñecemento máis seguro da etimoloxía románica, na que ata o de agora se lle concedeu pouca atención (Meier 1982), asegurando que sería moi proveitoso un maior cultivo dos estudios léxicos, debido a "su conservadurismo particular y a su exuberante riqueza morfológica" (1982: 102).

Por outra parte, tamén lle debemos ó profesor Meier tres ensaios sobre gramática do galego moderno que tratan de temporalidade verbal (a futuridade e os tempos do pasado) e mais da posición do pronome átono (Meier 1974, 1975, 1976). Estes artigos son a súa contribución á gramática do galego, xa que a nosa lingua, rica en vocabulario autóctono e con estructuras gramaticais peculiares, "requiere más estudios a la vez descriptivos y comparados que destaquen su individualidad y precisen su posición dentro de la familia de los idiomas románicos" (1974: 7). Pero a débeda intelectual dos lingüistas galegos con este grande romanista non remata aquí, senón que tamén hai que contar coas súas numerosas contribucións á gramática histórica portuguesa (desde a evolución dos perfectos fortes, á xénese do infinitivo conxugado, o acusativo con preposición e outros varios temas), que por razóns obvias resultan de grande axuda para esclarece-la historia da nosa gramática.

Outro grande romanista alemán, o profesor Joseph-Maria Piel, ademais de tratar diversos suxeitos de gramática histórica do portugués (19) (e por tanto de

(16) *Beiträge zur sprachlichen Gliederung der Pyrenäenhalbinsel und historischen Begründung.* Anexo 3 de *Volkstum und Kultur der Romanen.* Hamburg, 1930.

(17) V. *Notas críticas al DECH de Corominas / Pascual.* Anexo 24 de *Verba.* Santiago, 1984, pp. 9-10.

(18) Cfr. "Erwägungen zu iberoromanischen Substratetymologien", in *Festgabe Ernst Gamillscheg zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag.* Tübingen: Niemeyer, 1952, pp. 129-139; "Mirages prélatins: Kritische Betrachtungen zur romanischen Substratetymologie", *RF* 64, 1/2 (1952), pp. 1-42; *Prinzipien der etymologischen Forschung.* Heidelberg: Carl Winter, 1986.

(19) Cfr. p.e. "A flexão verbal do português. Estudo de morfologia histórica", *Biblos* 20 (1945), pp. 5-50.

grande utilidade para o coñecemento da evolución do galego), cultivou o terreo da etimoloxía en numerosas contribucións á lingüística hispánica, centrándose principalmente no ámbito galego-portugués (20) ou no galego en particular (21). A súa admiración pola figura do Padre Sarmiento en relación cos estudios etimolóxicos deu lugar igualmente a varios ensaios (Piel 1955/1956, 1969/1971, 1976a).

Pero a súa achega máis importante, tanto polo seu volume coma pola súa calidade, son, sen dúbida, os traballos de onomástica, na súa maior parte dedicados ó espacio do antigo galego-portugués (22) (Galicia e o norte de Portugal) ou restrinxidos ó galego (23). Piel sente predilección polo estudio dos topónimos procedentes dos nomes de propietarios, e dedícalle algúns dos seus traballos máis importantes (24) a este tema que evidencia a interrelación entre toponimia e antroponimia: "É suficientemente sabido que boa parte do léxico toponímico do noroeste hispânico, a qual se pode avaliar num décimo, pelo menos, da sua totalidade, é constituida por nomes de antigos possuidores rurais, que estes, desde a época latina e através dos séculos medievais, deixaram vinculados às terras que ocuparam, exploraram e transmitiram aos seus herdeiros" (1975b: 45). Como di Dieter Kremer (25), un dos seus colaboradores: "Ce thème de la formation de toponymes à base anthroponymique a fasciné Piel tout spécialement".

O territorio noroeste da Península Ibérica presenta para Piel un grande interese pola súa riqueza lingüística, tendo que lamenta-la escaseza de estudios sobre a nosa lingua: "Nous sommes [...] encore très loin de connaître dans son ensemble la richesse des parlers de la Galice" (1962 [1989]: 18). A situación do galego fai que os romanistas ignoren a orixinalidade desta lingua románica, na que se pode atopar sen esforzo "bon nombre de mots latins non repérés jusqu'à présent dans le lexique roman e qui doivent correspondre pour la plus grande partie à des innovations du latin provincial de la *Gallaecia*" (1962 [1989]: 20). De aí o alto interese da investigación da etimoloxía e da onomástica galegas.

Polo tanto, o profesor Piel, coincidindo no esencial con H. Meier, considera que o latín vulgar da Gallaecia tivo un desenvolvemento orixinal de grande riqueza léxica, que aínda se pode ver na lingua actual: "determinadas zonas das provincias galegas, conjuntamente com as regiões do Minho e Douro Litoral, apresentam uma individualidade lexical inconfundível em comparação com os territórios espanhóis e portugueses situados a leste e sul da área assim sumariamente circunscrita" (1975/1976 [1989]: 55). Iso é o que lle permite falar de "latinidade vulgar galaica" (Cfr. Piel 1976c, 1979d). Esta antiga unidade tamén se pon de manifesto noutros traballos que abranguen o espacio astur-galego-portugués (26).

(20) Cfr., entre outros traballos, Piel (1949-1952, 1952a, 1953a, 1958c, 1964, 1968-1978, 1976/1977, 1978a, 1981b, 1982, 1983c, 1984b).

(21) Piel (1958a, 1960, 1963, 1967, 1979c, 1980, 1983d, 1986a).

(22) Piel (1947a, 1947b, 1947c, 1951a, 1951b, 1952b, 1959, 1962/1963, 1966-1967, 1973, 1974, 1976b, 1983a, 1985), Piel / Kremer (1977).

(23) Piel (1953c, 1961a, 1961b, 1965, 1971, 1975a, 1978b, 1979a, 1979b, 1981a, 1983b, 1986b).

(24) Piel (1937, 1947d, 1953b, 1954, 1958b, 1975b, 1975c, 1984a); cfr. tamén Piel / Kremer 1977.

(25) V. "Joseph M. Piel onomasticien", intervención na mesa redonda "L'apport de l'onomastique à la Philologie Romane: Histoire et perspectives", no *XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Santiago, 1989)*.

(26) Piel (1947d, 1952c, 1962b, 1968, 1983e).

Por outra banda, a contribución destes romanistas non se limitou ás investigacións levadas a cabo persoalmente, senón que ademais promoveron o estudio do ámbito lingüístico galego e portugués nas súas universidades, o que deu como froito que o galego fose tido en consideración á hora estudia-la evolución histórica das linguas ibéricas ou das románicas en xeral (27). Este ambiente universitario fai posible que K. H. Delille dedique un capítulo do seu libro *Die geschichtliche Entwicklung des präpositionalen Akkusativs im Portugiesischen* ó estudio do acusativo con preposición no galego moderno (Delille 1970). Harri Meier propúxolle a Sigrid Buschmann a realización, como tese de doutoramento baixo a súa dirección, dunha contribución ó diccionario etimolóxico do galego; o traballo, publicado pola Universidade de Bonn en 1965, quedou incompleto (A a F), pero aínda así constitúe o primeiro diccionario etimolóxico da nosa lingua e representa, segundo Ramón Lorenzo (28), "un gran esfuerzo por desentrañar el étimo de muchas palabras gallegas".

Poderiamos citar aquí algúns outros lingüistas alemáns que contribuíron ó coñecemento da etimoloxía e da evolución lingüística do galego, como H. Bursch (1979, 1980), así coma Johannes Hubschmid (1959, 1964), que a pesar de ser de orixe suíza desenvolveu a súa actividade científica en Alemania. Tamén son numerosas as contribucións realizadas no marco de estudios máis amplos sobre as linguas hispánicas, como poden ser algúns traballos de Gerhard Rohlfs, J. Untermann ou o importante libro de Kurt Baldinger (tamén natural de Suíza) sobre a constitución das linguas hispánicas (29).

5. ESTUDIOS RECENTES SOBRE A SITUACION LINGÜISTICA DE GALICIA

Os movementos de reivindicación cultural e política das nacionalidades "minoritarias" que se desenvolveron en varios países de Europa durante as décadas de 1960 e 1970, espertaron o interese de moitos investigadores pola situación das linguas non oficiais, que ata entón tiveran pouca presencia nos estudios universitarios en Alemania.

A situación española, ademais, atraeu especialmente a atención do público alemán durante os anos 70 debido ós intensos movementos políticos e sociais que se produciron nos últimos tempos da dictadura e durante a chamada "transición democrática", que contaron cunha presencia destacada nos medios de comunicación. E un dos problemas de maior relevancia foi a cuestión das "nacionalidades históricas", especialmente de Cataluña e Euskadi, polas dimensións do conflicto político que se desenvolvía nelas e pola existencia do fenómeno terrorista vasco.

(27) V., entre outros, W. D. Stempel (1959): "Zur Frage des Geschlechts der romanischen Obstbaumnamen auf -ARIUS", *ZRPh* 75, pp. 234-268; U. L. Figge (1966): *Die romanische Anlautsonorisation.* Bonn: Romanisches Seminar der Universität.

(28) V. "Las publicaciones de Departamento de Filología Románica de la Universidad de Bonn", *Verba* 6 (1979), pp. 415-421.

(29) *Die Herausbildung der Sprachräume auf der Pyrenäenhalbinsel: Querschnitt durch die neueste Forschung und Versuch einer Synthese.* Berlin: Akademie Verlag, 1958. Trad. ó esp.: *La formación de los dominios lingüísticos en la Península Ibérica.* Madrid: Gredos, 1963, 1972^2.

Esta presencia nos medios de comunicación, o coñecemento directo dos moitos alemáns que visitan España, unido á atracción de Hispanoamérica, provoca nos anos 80 un crecemento moi considerable do número de estudiantes interesados polas linguas hispánicas nas universidades alemanas. A incorporación de España e Portugal á Comunidade Europea non fixo máis ca reforzar esa atención. Coñecedores das reivindicacións lingüísticas de vascos, cataláns e galegos, moitos deses estudiantes sentiranse atraídos pola situación lingüística nestas tres comunidades, nas que se está desenvolvendo un proceso de normalización que poucas veces se emprendeu na Europa occidental. Este proceso representa unha ocasión ideal para poñer en práctica a metodoloxía sociolingüística que se estudia nos centros universitarios, así como unha magnífica oportunidade de desenvolver instrumentos de análise máis eficaces. Este interese científico, xunto co descubrimento de novos espacios culturais en Europa, fai que cada vez sexan máis os filólogos que dediquen as súas investigacións ás linguas "minoritarias" da Península Ibérica.

No que respecta ó galego empézase a recolle-los primeiros froitos na década dos anos 80. Con todo, o primeiro traballo deste tipo é o de Burkhard Voigt (1979), quen traza un panorama da situación da lingua galega desde unha perspectiva socialista. Baseándose no *Informe -dramático- sobre la lengua gallega* de X. Alonso Montero (30) e mais nos datos de Ayestarán e de la Cueva (31) constata que existe unha ampla conciencia social de nacionalidade galega fronte á española e que a lingua galega non está aínda en perigo de desaparecer, se ben resulta evidente que retrocede rapidamente. Segundo Voigt, a situación socialmente inferior da lingua galega débese á existencia durante séculos dunha opresión social e lingüística por parte do estado centralista, ó que Galicia non pode opoñer unha burguesía autóctona. Para salva-la lingua, Galicia debe antes "dar una solución al problema nacional" (p. 446), conquerindo o poder político e o dominio dos medios administrativos: "Es indudable que una condición previa de la liberación lingüística es la liberación nacional" (p. 451).

Nestes anos inícianse tamén os traballos sobre sociolingüística galega en universidades da antiga República Democrática Alemana, singularmente en Leipzig e na Universidade von Humboldt de Berlín. En Leipzig traballa Klaus Bochmann, autor de dous traballos nos que analiza o proceso de normalización da nosa lingua (Bochmann 1983, 1985). No primeiro toma en consideración a situación do galego arredor do ano 1980, que está caracterizada "por los tres fenómenos siguientes: 1) Insuficiencia, no obstante los logros de los últimos años, del estatuto real de lengua oficial y de cultura en Galicia; 2) Divergencias en torno al problema de la reconstrucción lexical [...]; 3) Divergencias con respecto a las normas ortográficas y morfológicas" (1983: 2). O autor, demostrando un coñecemento cumprido da realidade galega, menciona os avances conseguidos nos últimos tempos, pero tamén constata que "El gran problema es que el viejo esquema

(30) Madrid: Akal, 1973.

(31) M. Ayestarán Aranaz / J. de la Cueva Alonso (1974): *Las familias de la provincia de Pontevedra en 1974 (Galleguidad y conflicto lingüístico gallego).* Sevilla: Instituto de Ciencias de la Familia.

según el cual el castellano fue el signo distintivo de las capas sociales superiores, y el gallego el de las clases y capas populares, aún está vigente actualmente" (p. 4). Seguidamente, Bochmann analiza as posturas fronte á constitución da lingua culta e á súa fixación ortográfica, entre as que distingue o diferencialismo, o lusismo e a corrente pragmática, para concluír: "A nosotros que observamos estas polémicas desde lejos, nos parece evidente que el último camino es el más realista de los tres" (p. 10), xa que as demais alternativas levarían á creación dunha lingua culta coa que sería difícil que o pobo galego se sentise identificado.

Recentemente, a tamén profesora da Univ. de Leipzig J. Brumme deu a coñecer un dos seus traballos sobre a nosa lingua, dedicado á posición da escritora Emilia Pardo Bazán ante a cuestión lingüística de Galicia (Brumme 1989a).

A mediados dos anos 80 comezaron os traballos na Sektion Romanistik da Univ. von Humboldt, dirixida polo Prof. Hans-Dieter Paufler, que publicou un traballo na revista desa universidade co título "Bilinguismus und Diglossie in Galicien" (Paufler 1985), no que caracteriza a situación galega como de bilingüismo diglósico colectivo unido a unha alta porcentaxe de bilingüísmo individual. Observa unha ruptura do código social das dúas linguas, coa entrada do galego en instancias nas que ata hai pouco estaba vedado.

Outro investigador deste Departamento de Romanística que vén dedicando os últimos anos a investigar sobre o galego é o Dr. Ulf Hermann, quen publicou en 1986 unha análise da situación actual da lingua galega. Nela constata a regresión no uso do galego de xeración en xeración, a insuficiencia do marco legal, e maila limitada presencia da lingua de Galicia en ámbitos coma a administración local, a xustiza, os medios de comunicación e mais no sistema educativo como lingua vehicular. En consecuencia, "die sprachliche Wirklichkeit ist [...] von einer Normalisierung weit entfernt" (p. 489). O Prof. Herrmann presentou en 1987 a súa tese de habilitación para a cátedra (Habilitationschrift) co título *Das Galicische - eine romanische Sprache in Spanien*, que consta dunha historia da lingua galega seguida dunha análise da situación lingüística actual da nosa nación. Temos noticia de que este traballo, revisado e ampliado, acaba de ser publicado en Frankfurt (Herrmann 1990), pero neste momento aínda non tivemos ocasión de consultalo.

Tamén Eugenio Coseriu, lingüista de orixe rumana pero afincado desde hai bastantes anos na universidade de Tübingen, quixo contribuír ó estudio da situación do galego cun traballo (Coseriu 1987a) no que revisa a formación e a historia do galego-portugués, destacando que os falares do Norte e do Sur do Miño "siguen perteneciendo al mismo continuum lingüístico" (p. 132). Seguidamente analiza a situación lingüística de Galicia e as dificultades do galego para recupera-lo estatuto de lingua normal; a este respecto, Coseriu ve "pocas señales de una movilización efectiva de la burguesía a favor del gallego análoga a la movilización que se logró en su tiempo en Cataluña a favor del catalán. Y no hay que olvidar que en la 'batalla por el catalán' la burguesía culta ha sido el factor decisivo" (p. 135). Logo aconsella tolerancia coa poboación que non fala galego, e advirte contra os que pretenden "imponer a toda la comunidad unha lengua que aún no está enteramente hecha y acerca de cuya estructuración [...] se sigue discutiendo" (p. 135). Así a todo, opina que "no cabe que tome partido el lingüista que examina objeti-

vamente los problemas del gallego" (p. 127). Ó lector informado non pode deixar de chocarlle que basee o seu traballo exclusivamente na información dos *Temas de lingüística galega* (32) do profesor Constantino García, excelente introducción á problemática do galego, pero que ás alturas de 1987 resulta claramente insuficiente como bibliografía para estudiar en profundidade unha situación lingüística tan complexa coma a galega. Por outra banda, a primeira parte deste ensaio (pp. 127-132) foi lida pola Prof. M. Ulrich no *II Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza* (Coseriu 1987b).

Outros traballos recentes parten do concepto de *Ausbausprache* ('lingua por elaboración', contraposto a *Abstandsprache* 'lingua por distanciamento'), desenvolvido por Heinz Kloss, así como dos seus criterios para medi-lo grao de elaboración dunha lingua. De feito, o primeiro en aplicar estes conceptos ó galego e ó portugués foi o mesmo Kloss (33):

> "nous supposons que si l'islandais avait été adopté par tous les usagers des dialectes féroïens, l'irlandais par tous les usagers des dialectes gaéliques d'Ecosse, le catalan par tous ceux qui parlent l'occitan ou le provençal, le portugais par tous ceux qui parlent le gallego ou le galicien, le danois par tous ceux qui parlent les dialectes suédois, dans ces conditions personne n'oserait, aujourd'hui, prétendre que les complexes de dialectes féroïens, gaéliques, occitans, galiciens et suédois, puissent constituer respectivement, à cause de la distance intrinsèque qui les sépare, des unités linguistiques indépendantes".

Así, o galego e o portugués forman un complexo dialectal que tivo dúas elaboracións, polo que debemos falar de dúas linguas, aínda que entre elas existe bilingüismo inherente (p. 36).

Estes conceptos están a coñecer unha ampla difusión nos estudios europeos de sociolingüística (34) pola súa capacidade para estudiar situacións e procesos que ata agora escapaban á clasificación científica, do que é un exemplo a dicotomía lingua / dialecto ou a emancipación lingüística dunha comunidade. Para o galego foron tidos en conta por Bochmann (1983), e recentemente foron empregados por Fernández Rei para identifica-la lingua galega fronte ás linguas veciñas, especialmente respecto do portugués (35).

Esta liña de investigación foi a seguida por Ursula Esser, romanista da Universidade de Aachen que centra a súa actividade científica na sociolingüística galega. Esta investigadora presentou xa no ano 1985 o seu traballo de licenciatura co título *Ausbausprache Galicisch*, do que se publicou un extracto traducido ó galego ("O galego, lingua en elaboración") na revista *Grial* (Esser 1986). Nel revísase a discusión sobre a norma culta do galego, considerando que "Este obxectivo, que sería condición previa para unha normalización eficaz, non parece que en Galicia estea conseguido. O ataque ás *Normas* por parte dos reintegracionistas continúa"

(32) A Coruña: La Voz de Galicia, 1985.

(33) H. Kloss / G. D. McConnel (1974): "Introduction", in *Linguistic composition of the nations of the world / Composition linguistique des nations du monde*, vol. 1. Les Presses de l'Univ. Laval, p. 33.

(34) Cfr. p.e., Z. Muljačić (1986): "L'enseignement de Heinz Kloss (modifications, implications, perspectives)", *Langages* 83, pp. 53-63; H. Haarmann (1988): "Allgemeine Strukturen europäischer Standardsprachenentwicklung", *Sociolinguistica* 2, pp. 10-51.

(35) V. F. Fernández Rei (1988): "Posición do galego entre as linguas románicas", *Verba* 15, pp. 79-107 (esp. pp. 98-107).

(1986: 338). Tamén se avalía o incipiente proceso de normalización, poñendo de relevo as súas insuficiencias, e proclamando a necesidade dunha política lingüística dirixida que supere a marxinación do galego e cree "unha conciencia da propia dignidade" (p. 342).

Esta investigación foi continuada na súa tese de doutoramento, recentemente publicada en Bonn (Esser 1990), e que consiste basicamente nun estudio do proceso de constitución do galego en lingua de cultura e da súa emancipación social desde o S. XIX ata hoxe. Despois de seguir tódalas etapas dese proceso, Esser salienta que na década de 1980 se inicia a extensión do idioma na sociedade galega, introducíndoo en instancias nas que nunca estivera presente, para o que se necesita elabora-la terminoloxía necesaria.

Nesta última parte do traballo, U. Esser tenta determina-lo grao de elaboración da lingua galega, comprobando o seu nivel de uso no ensino, na investigación, nos medios de comunicación, na producción editorial, etc. Os resultados son só parcialmente positivos: "Dennoch erweist sich die sprachplanerische Arbeit in Galizien als weniger effecktiv als sie von ihren vordergründigen Bedingungen her sein könnte" (p. 168). Dúas carencias sinaladas por esta lingüista son a ausencia dunha institución normalizadora con competencias en tódalas áreas, e maila inexistencia dun plan xeral de normalización. Ademais Esser constata que na literatura especializada, un campo que é decisivo para unha planificación lingüística moderna, o galego ten unha presencia moi limitada, como ben demostra o catálogo de publicacións da Universidade de Santiago; as aínda escasas obras en galego tratan case sempre de historia, literatura ou cultura, pero nunca de física, psicoloxía ou técnicas de computadores. Na actividade económica a penas se introduciu o galego, nin existen xornais monolingües na lingua de Galicia.

En consecuencia, o galego acércase hoxe ó estatuto dunha lingua de cultura, e faise evidente que "das Galizische heute den Dialektcharakter [...] weit hinter sich gelassen hat". Sen embargo, aínda queda camiño por percorrer para rompe-la diglosia, superando o estigma de lingua de rango inferior fronte ó castelán.

As conclusións destas investigacións foron presentadas pola súa autora no *XIX Congreso Internacional de Lingüística e de Filoloxía Románicas*, celebrado en Santiago (Esser 1989). Neste Congreso tamén presentaron comunicacións sobre galego Klaus Bochmann, quen falou das funcións pragmáticas dos primeiros textos escritos en galego a primeiros do S. XIX (Bochmann 1989), e mais J. Brumme, que analizou as ideas sobre a lingua no movemento rexionalista de fins do S. XIX (Brumme 1989b). En outubro de 1990, o catedrático K. Bochmann presentou un relatorio titulado "Unha visión sociolingüística da situación actual do galego", no *Congreso internacional da cultura galega* celebrado en Santiago.

Recentemente, Sabine Albrecht, actualmente profesora na Univ. de Jena, presentou a súa tese de doutoramento titulada *Zum Sprachwandel in Galicien: Die Herausbildung der galegischen Standardnorm* (dirixida por K. Bochmann) na Universidade de Leipzig, que aínda non puidemos consultar.

En definitiva, case todos estes traballos presentan unha grande coincidencia de fondo: o galego emprendeu o camiño da normalización sentando bases só-

lidas, como son o establecemento dunha normativa ortográfica e morfolóxica unificada, e cunha planificación do corpus lingüístico baseada en criterios correctos para ser aceptada polo pobo ó que vai dirixida. As insuficiencias pertencen sobre todo ó ámbito do *Statusplanung*, á política lingüística tendente a introduci-lo uso do galego en tódolos ambientes da vida da nosa sociedade. Se no primeiro punto o único atranco visible é a discordia dun sector do profesorado, neste segundo momento as dificultades a vencer son de índole diversa, desde limitacións legais a prexuízos sociais e falta de vontade política para conducir con firmeza a normalización.

Xa que logo, podemos afirmar que estes sociolingüistas souberon discerni-las liñas mestras do proceso de normalización do galego con claridade e obxectividade. Teñen ó seu favor a distancia, que lles permite aprecia-los grandes trazos sen se perderen nos detalles das polémicas cotiás, e maila ausencia de apaixonamentos políticos ou doutra orde, que moitas veces fai que os estudiosos implicados no proceso traten de facer ver ós demais soamente aquilo do que eles están convencidos de antemán. E por outra parte, o dominio e a aplicación rigorosa de metodoloxías científicas modernas e poderosas fai que os seus traballos sexan clarexadores, afastados sempre da polémica ideolóxica ou política.

6. CONCLUSIONS

A filoloxía alemana, como acabamos de ver, tivo unha influencia decisiva no coñecemento lingüístico do galego. Deixando á parte os valiosos estudios sobre o galego-portugués medieval, esta influencia maniféstase en tres fases principais.

A primeira desenvólvese entre as décadas dos anos 20 e 30, principalmente, cos estudios sobre a lingua falada levados a cabo por Fritz Krüger primeiro e polos seus discípulos W. Ebeling, W. Schroeder e H.-K. Schneider de seguido. Os seus traballos, de concepción clara e execución intachable, aínda hoxe constitúen puntos de referencia para o coñecemento da nosa lingua e para o planeamento de novas investigacións. Eles crearon a dialectoloxía galega, nuns momentos en que os escasos estudios de lingüística que se realizaban en Galicia estaban en mans de afeccionados que carecían dunha concepción da linguaxe e da formación necesaria para levar con éxito tal empresa. Esa falta de investigadores formados fixo que o seu exemplo non puidese ser seguido ata 30 anos máis tarde, cando xa por fin se implantaron os estudios de lingüística na Universidade e se dirixiu a atención dos investigadores sobre a lingua de Galicia.

Unha vez que a escola de Hamburgo desaparece, prodúcese outra achega de grande importancia para a lingüística galega: a obra de Joseph M. Piel e Harri Meier. Aínda que xa empezaran as súas investigacións nos anos 30, a producción sobre galego vai tomar importancia a partir do final dos anos 40, e chega ata os nosos días. Estes dous romanistas fixeron máis ca ningún outro lingüista polo coñecemento da historia do léxico galego e, ó fin e ó cabo, pola investigación das orixes e da evolución da nosa lingua. Aínda máis, durante décadas levaron os traballos sobre o galego polas universidades europeas, facendo que a nosa lingua,

tanto tempo ignorada, fose tida en conta en numerosos estudios de lingüística románica.

Pero a partir dos últimos anos 70 advírtese un cambio cualitativo e cuantitativo no interese dos lingüistas alemáns polo galego. A nova situación política de España, a consecución do estatuto de linguas cooficiais do vasco, catalán e galego, coa posta en marcha dos seus respectivos procesos de normalización, fixo que moitos sociolingüistas se dedicasen á investigación e ó seguimento destes procesos. Estas pesquisas dirixense principalmente ó catalán, que conta cunha grande tradición de estudios na romanística, cun prestixio económico e sociocultural alto e mesmo con asociacións de axuda e promoción nas universidades alemanas. O vasco xa estaba presente nos estudios universitarios de lingüística xeral, pero resulta de difícil acceso pola distancia lingüística.

En cambio, o galego, de fácil acceso para os estudiantes de español e portugués, atópase co inconveniente de estar practicamente ausente das universidades. Nas décadas anteriores, as universidades nas que se levara a cabo algunha investigación sobre o galego eran unha rara excepción, e case sempre estaba relacionada coa presencia de J. Piel ou de H. Meier. A pesar diso, xa nos anos 80, en varias Universidades (Leipzig, Berlin, Aachen) empréndense traballos sobre a situación lingüística de Galicia. Estes estudios, polas limitacións que impón a distancia e as dificultades de acceso a materiais de primeira man, non poden dar conta de tódolos detalles da nosa situación lingüística, pero en cambio esa mesma distancia permítelles ofrecer unha visión obxectiva e desapaixonada que, en boa medida, non sería posible para un investigador de dentro de Galicia. Por outra parte, estimamos que as innovacións teóricas introducidas no estudio do galego, seguindo a concepción de Heinz Kloss, principalmente, son de grande importancia para o futuro dos estudios de sociolingüística.

Con todo, debemos ter presente que estes estudios non son máis ca unha primeira ceifa, xurdidos antes de que se desen algúns pasos, aínda poucos, pola difusión do galego nas universidades europeas. Ha de terse en conta que ata 1985 só existía unha biblioteca galega (en Munic), e desde aquela creáronse seccións de galego nas bibliotecas dalgunhas universidades (Colonia, Paderborn, Frankfurt). Os primeiros cursos de lingua galega nunha universidade alemana, como asignatura curricular para os alumnos de Romanística, tiveron lugar en nas Universidades de Colonia e de Paderborn en 1986 e 1987. En 1988 o Instituto da Lingua Galega inicia, en colaboración coa Dirección Xeral de Política Lingüística, os cursos de galego para estranxeiros, con notable éxito de convocatoria e excelente rendemento académico.

Así pois, aínda que este camiño non está máis ca empezado, as accións emprendidas fannos esperar que os estudios de galego aumenten considerablemente nos próximos anos nas universidades alemanas. De feito, nestes momentos estanse realizando polo menos cinco teses de licenciatura centradas no estudio da nosa lingua e da situación sociolingüística de Galicia, nas universidades de Colonia, Bonn, Tübingen e Freiburg (36). Estamos seguros de que a súa contribución á

(36) Trátase dos seguintes traballos: K. Löbach (Colonia), sobre diglosia e bilingüismo, con especial referencia á situación galega, dirixido por J. A. Barbón; S. Montero-Küpper (Bonn), sobre in-

lingüística galega saberá ser tan valiosa como o foron os dos ilustres romanistas que os precederon no estudio da nosa lingua.

TRABALLOS CITADOS

Albrecht, S. (1990): *Zum Sprachwandel in Galicien: Die Herausbildung der galegischen Standardnorm*. Tese de Doutoramento. Univ. de Leipzig.

Bieler, A. (1920): *Beiträge zur Lautlehre und Verbalflexion der altgalizischen Urkundensprache*. Tese de Doutoramento. Univ. Hamburg.

Bochmann, K. (1983): "En torno al problema de la normalización del gallego contemporáneo", *Linguistische Arbeitsberichte* 40, pp. 2-15.

——— (1985): "Problemi della 'normalizzazione' della lingua gallega", in Cortelazzo, M. (ed.): *Guida ai dialetti veneti,* vol. 6. Padova, pp. 223-232. Trad. galega de X. A. Palacio: "Problemas da 'normalización' da lingua galega", *Grial* 91 (1986), pp. 18-28.

——— (1989): "Valeurs et fonctions pragmatiques des premiers textes modernes en galicien issus de la Guerra d'Indépendance de l'Espagne (1808-1814)", in Lorenzo, R. (ed.): *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Santiago, 1989)*. En publicación.

——— (1990): "Unha visión sociolingüística da situación actual do galego", in *Congreso internacional da cultura galega (Santiago, 1990)*. En publicación.

Brumme, J. (1989a): "¿Idioma ó dialecto? Emilia Pardo Bazán zur Stellung des Galegischen", *Linguistische Arbeitsberichte* 69, pp. 83-90.

——— (1989b): "Acerca de la política lingüística de los regionalismos catalán y gallego (1874-1898)", in Lorenzo, R. (ed.): *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Santiago, 1989)*. En publicación.

Bursch, H. (1979): "*Sarabia / Saraiva* - Ein galizisch-portugiesischer Prärомanismus?", *Verba* 6, pp. 29-34.

——— (1980): "Der Hund und das Schwein. Etymologische Uberlegungen zu span.-port. *perro*, galiz. *perrencha, perrencho* und verwandten Formen", *Verba* 7, pp. 13-20.

Buschmann, S. (1965): *Beiträge zum etymologischen Wörterbuch des Galizischen* (A-F). Bonn: Romanisches Seminar der Universität.

Cornu, J. (1901): "Estoria troyaa acabada era de mill et quatroçentos et enze annos (1373)", in *Miscellanea linguistica in onore di Graziadio Ascoli*. Torino, pp. 95-128.

——— (1906): "Neugalizische Formenlehre", Apéndice a "Grammatik der portugiesischen Sprache", in Gröber, G. (ed.): *Grundriss der romanischen*

terferencias do galego no castelán de Galicia, dirixido por Ch. Schmitt; J. Kabatek (Tübingen), sobre interferencias no nivel da norma, con referencia ás interferencias entre galego e castelán, dirixida por E. Coseriu; P. Brodbeck (Tübingen), sobre a situación das linguas e a política lingüística en Galicia, dirixida por R. Kontzi; R. Freitag (Freiburg), sobre o intento de restablecemento dunha lingua non normalizada: o galego, dirixida por H.-M. Gauger.

Philologie, vol. 1. Strassburg: Karl J. Trübner, 1906[2], pp. 1031-1037. Trad. 6 español "Morfología del gallego moderno", *BRAG* 1 (1906/1907), pp. 7-9, 28-30, 52-54, 75-77, 99-101.

Coseriu, E. (1987a): "El gallego y sus problemas: Reflexiones frías sobre un tema candente", *LEA* 9, 1, pp. 127-138.

——— (1987b): "El gallego en la historia y en la actualidad", in *Actas do II Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza (Ourense, 1987)*. Santiago / Ourense: AGAL, 1989, pp. 793-800.

Delille, K. H. (1970): "Der präpositionale Akkusativ im Neugalicischen", in *Die geschichtliche Entwicklung des präpositionalen Akusativs im Portugiesischen*. Bonn: Romanisches Seminar der Universität, pp. 13-45.

Ebeling, W. (1932): "Die landwirtschaftliche Geräte im Osten der Provinz Lugo (Spanien). Sach- und wortkundliche Untersuchungen", *Volkstum und Kultur der Romanen* 5, pp. 50-151.

Ebeling, W. / Krüger, F. (1952): "La castaña en el noroeste de la Península Ibérica. Estudio etnográfico lexicológico", *Anales del Instituto de Lingüística* 5, pp. 155-288.

Esser, U. (1985): *Ausbausprache Galicisch*. Tese de licenciatura. RWTH Aachen.

——— (1986): "O galego, lingua en elaboración", *Grial* 93, pp. 334-343.

——— (1989): "El desarrollo del gallego hacia unha moderna lengua de cultura", in Lorenzo, R. (ed.): *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Santiago, 1989)*. En publicación.

——— (1990): *Die Entwicklung des Galizischen zur modernen Kultursprache: Eine Fallstudie zur aktuellen Sprachplanung*. Bonn: Romanistischer Verlag.

Herrmann, U. (1986): "Einige Bemerkungen zur heutigen Situation des Galizischen", *Wissentschafliche Zeitschrift der Humboldt-Universtät zu Berlin* 35, 6, pp. 487-490.

——— (1987): *Das Galicische - eine romanische Sprache in Spanien.* Habilitationschrift. Univ. von Humboldt zu Berlin.

——— (1990): *Das Galicische: Studien zur Geschichte und heutigen Situation des Galicischen*. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europeae, 1990.

Hubschmid, J. (1959): "Neu gebuchte galizische Wörter", *RLiR* 23, pp. 381-383.

——— (1964): "Aspan., agaliz. *busto* 'Weideland' und spätlat. *bustar* 'Ochsenstall'", *ZRPh* 80, pp. 102-119.

Krüger, F. (1923a): "Vocablos y cosas de Sanabria", *RFE* 10, pp. 153-156.

——— (1923b): *El dialecto de San Ciprián de Sanabria*. Anexo 4 de *RFE*. Madrid.

——— (1925a): "Mezcla de dialectos", in *Homenaje a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Vol. 2. Madrid: Hernando, pp. 121-166.

——— (1925b): *Die Gegenstandskultur Sanabrias und seiner Nachbargebiete. Ein Beitrag zur spanischen und portugiesischen Volkskunde*. Hamburg: L. Friederichsen & Co.

——— (1927): "Die nordwestiberische Volkskultur", *Wörter und Sachen* 10, pp. 45-137. Trad. esp. de E. Lorenzo y Criado: *El léxico rural del noroeste ibérico*. Anexo 26 de *RFE*. Madrid, 1947.

——— (1940): "Las Brañas: Ein Beitrag zur Geschichte der Rundbauten im asturisch-galizisch-portugiesischen Raum", in *Actas e Comunicaçoes do Congresso Nacional de Ciências da Populaçao*. Vol. 2. Lisboa, pp. 239-292. Reprod. in *Volkstum und Kultur der Romanen* 16 (1944), pp. 158-203. Trad. ó esp.: "Las Brañas: Contribución a la historia de las construcciones circulares en la zona astur-galaico-portuguesa", *BIEA* 8 (1949), pp. 41-94. Reprod. in Krüger (1987), pp. 3-44.
——— (1948): "O linho no vale do Rio Ibias (Astúrias)", in *Miscelânea de Estudos à Memória de Cláudio Basto*. Porto, pp. 193-207. Reprod. in Krüger (1987), pp. 193-207.
——— (1950): "Cosas y palabras del noroeste ibérico", *NRFH* 4, pp. 231-253.
——— (1952): "La tornería, supervivencia asturiana de un antiguo oficio europeo", in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal.* Vol. 3. Madrid: CSIC, pp. 109-123. Reprod. in Krüger (1987), pp. 61-73.
——— (1954): "Los perfectos en *-ar* en los dialectos de Sanabria y de sus zonas colindantes", *RFE* 38, pp. 45-82.
——— (1956): *Problemas etimológicos. Las raíces car-, carr- y corr- en los dialectos peninsulares*. Madrid: CSIC.
——— (1957): "Contribuciones a la Geografía léxica del NO. de la Península", *RDTP* 13, pp. 3-23.
——— (1958a): "En torno de *foleto, fulgueira* 'helecho' en los dialectos del noroeste de la Península Ibérica", in Lausberg, H. / Weinrich, H. (Hrsg.): *Romanica. Festschrift für Gerhard Rohlfs*. Halle: Max Niemeyer, pp. 263-276.
——— (1958b): "Un problema etimológico gallego-portugués: paranho-parranheiro-parrumeira", *Revista Brasileira de Filologia* 4, pp. 11-17.
——— (1965): "Aportes a la fonética dialectal de Sanabria y de sus zonas colindantes", *RFE* 48, pp. 251-282.
——— (1987): *Palabras y cosas de suroeste de Asturias. Tres estudios*. Uviéu: Biblioteca de Filoloxía Asturiana [Inclúe Krüger (1940, 1948, 1952)].
Meier, H. (1950): "Esp. loza, lozano, loco; port. loiça - louça, louçao, louco, tolo", *RFE* 34, pp. 184-194.
——— (1951a): "Port. *bouça*, gal. west.-span. *bouza*", *Romanische Forschungen* 63, pp. 190-191.
——— (1951b): "Port. *laje*, gal. *laxe* und form- und bedeutungsverwandte Wörter", *Romanische Forschungen* 63, pp. 1-15.
——— (1973): "Der Strohmantel", in *Studia Iberica: Festschrift für Hans Flasche*. Bern / München: Francke, pp. 413-420.
——— (1974): "Problemas de gramática galega (I): Los tiempos gramaticales de futuridad", *Verba* 1, pp. 7-15.
——— (1975): "Problemas de gramática galega (II): Los tiempos gramaticales de pasado", *Verba* 2, pp. 39-44.
——— (1976): "Problemas de gramática galega (III): La colocación de los pronombres personales átonos", *Verba* 3, pp. 45-52.
——— (1977): "Galizische Etymologien", *Verba* 4, pp. 19-26.

——— (1980): "Span.-galiz.-port. *empachar, despachar*", *Verba* 7, pp. 21-28.
——— (1981): "Galizische Beiträge zu zwei lateinisch-romanischen Wortfamilien", *Verba* 8, pp. 215-228.
——— (1982): "La posición del gallego en la etimología románica", in Kremer, D. / Lorenzo, R. (eds.): *Tradición, actualidade e futuro do galego. Actas do Coloquio de Tréveris*, pp. 99-108.
Mettmann, W. (1961): "Zu den Bezeichnungen für 'bis' im Altportugiesischen", *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 2 (1961), pp. 177-183.
——— (1959-1972): Ed. e glosario de Afonso X O Sábio: *Cantigas de Santa Maria*. 4 vols. Coimbra: Universidade, 1959 / 1961 / 1964 / 1972. Ed. facs. 2 vols. Vigo: Xerais, 1981.
——— (1979): "Zum Stil der *Cantigas de Santa Maria* (I)", in Höfler, M. / Vernay, H. / Wolf, L. (Hrsg.): *Festschrift Kurt Baldinger zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer, pp. 304-313.
——— (1980): "Zum Stil der *Cantigas de Santa Maria* (II)", in Bork, H.-D. / Greive, A. / Woll, D. (Hrsg.): *Romanica europaea et americana: Festschrift für Harri Meier*. Bonn: Herbert Grundmann, pp. 193-201.
Niederehe, H.-J. (1988): "Alfons der Weise, das Galicische und die Sprachgeschichte", in Kremer, D. (ed.): *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasiao do seu 85º aniversário*. Tübingen: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa / Consello da Cultura Galega, pp. 387-397.
Paufler, H.-D. (1985): "Bilinguismus und Diglossie in Galicien", *Wissentschafliche Zeitschrift der Humboldt-Universtät zu Berlin* 34, 4, pp. 297-302.
Piel, J.-M. (1937): "Lateinisches Namengut in portugiesischen und galizischen Ortsnamen", *Volkstum und Kultur der Romanen* 10, pp. 42-64.
——— (1947a): "A propósito do nome do bispo Nausto de Coimbra (867-912). Os topónimos gal. Nouche, Nostián e port. Nostim", *Revista Portuguesa de Historia* 3, pp. 558-560.
——— (1947b): "As águas na toponímia galego-portuguesa", *Boletím de Filologia* 8, 4, pp. 305-342.
——— (1947c): "Nomes de lugar referentes ao relevo e ao aspecto geral do solo. Capítulo de uma toponímia galego-portuguesa", *Revista Portuguesa de Filologia* 1, pp. 153-198.
——— (1947d): "Nomes de 'possessores' latino-cristãos na toponímia asturo-galego-portuguesa", *Biblos* 23, pp. 143-202, 283-407.
——— (1949-1952): "Notas Etimológicas", *Língua Portuguesa* 14 (1949), pp. 84-85, 129-132, 153-156, 246-249, 361-366; 15 (1950), pp. 10-14, 45-47, 130-134, 161-166, 230-232; 16 (1951), pp. 8-16, 113-117, 165-168, 215-218, 309-312; 17 (1952), pp. 18-21, 41-45.
——— (1951a): "Miscelânea de toponímia peninsular", *Revista Portuguesa de Filologia* 5, pp. 196-227.
——— (1951b): "Os nomes das 'quercus' na toponímia peninsular", *Revista Portuguesa de Filologia* 4, pp. 310-341.
——— (1952a): "Vereda, vere(i)a, vreia, breia, gal. brea", *Revista Portuguesa de Filologia* 5, pp. 233-243.

——— (1952b): "Penaguião - gal. Goyán, Goyáns, Goyás, etc.", *Boletim de Filologia* 13, 1/2, pp. 148-150.
——— (1952c): "Beiträge zur Nordwest-hispanischen Toponomastik: 1. *Bustum, pascua, veranea, hibernacula* und Verwandte", *RF* 64, 3/4, pp. 241-262. Trad. esp. de E. Alarcos Llorach: "*Bustum, pascua, veranea, hibernacula* y términos análogos en la toponomástica del NO. hispánico", *BIEA* 8, 21 (1954), pp. 25-49. Reprod. in Piel (1989), pp. 81-93.
——— (1953a): *Miscelânea de etimologia portuguesa e galega*. Coimbra: Universidade.
——— (1953b): "Notas de toponimia gallega", *Revista Portuguesa de Filologia* 6, pp. 51-72.
——— (1953c): "Sobrado, perfil histórico de uma palavra", *Brasilia* 7, pp. 191-199.
——— (1954): "Nombres visigodos de propietarios en la toponimia gallega", in *Homenaje a Fritz Krüger*, vol. 2. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, pp. 247-268.
——— (1955/1956): "Fray Martin Sarmiento (1695-1772)", *Onoma* 6, pp. 31-34.
——— (1958a): "Galicische Etymologien", in Lausberg, H. / Weinrich, H. (Hrsg.): *Romanica. Festschrift für Gerhard Rohlfs*. Halle: Max Niemeyer, pp. 362-371.
——— (1958b): "Ramalhete de antropo-toponímia galega", in *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacimento*. Vigo: Galaxia, pp. 61-65.
——— (1958c): "Zwei portuguiesisch-galizische Etymologien", in *Etymologica. Festschrift für Walther von Wartburg zum siebzigsten Geburstag*. Tübingen: Niemeyer, pp. 543-551.
——— (1959): "Sobre a terminação -endo (-indo), -enda na fito-toponimia galego-portuguesa", in *IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, vol. 3 [= *BF* 20, 1/2 (1961)], pp. 153-163.
——— (1960): "*Magulanes* et *Untiquitarie* (Misquitarie): dois termos obscuros da *História compostelana*", in *Miscelânea filológica dedicada a Mons. Antoni Griera*. Vol. 2. Barcelona, pp. 179-187.
——— (1961a): "A propósito do topónimo galego Graña e outros descendentes do lat. graneus, -ea", *Ibérida* 5, pp. 141-145.
——— (1961b): "Semblanza toponímica de un ayuntamiento gallego: Fonsagrada", in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario,* vol. 2. Madrid: Gredos, pp. 599-608.
——— (1962a): "Caractères généraux et sources du lexique galicien", in *Actes du X^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romane (Strasbourg 1962)*, vol. 3. Paris: Klincksieck, 1965, pp. 1261-1267. Reprod. in Piel (1989), pp. 17-22. Versión galega: "Caracteres xenerales e orixes do léisico galego", *Grial* 11 (1966), pp. 105-107.
——— (1962b): "Comentario a cinco topónimos del noroeste de España: *Castromil, Palaciosmil, Regosmil, Sejosmil y Villatresmil*", *Strenae* 16 (= *Estudios dedicados a García Blanco*), pp. 379-382.

——— (1962/1963): "Sobre os apelidos portugueses do tipo patronímico em -ici > es (Rodrigues)", *Boletim de Filologia* 21, 3/4, pp. 167-175.
——— (1963): "Beiträge zu einem galizischen etymologischen Wörterbuch", in Meier, H. / Sckommodau, H. (eds.): *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, pp. 83-100.
——— (1964): "Zur Herkunft von gal.-port. *enguizar, enguiçar* 'verhexen'", in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*. Vol. 1. Gembloux, pp. 463-467.
——— (1965): "Compostela", *RF* 77, pp. 121-125. Trad. ó portugués: "Sobre a origem controversa de *Compostela*", in Piel (1989), pp. 29-32.
——— (1966-1967): "Über Tiernamen in der hispanischen, insbesondere portugiesischen Toponomastik", *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 6 (1966), pp. 164-202 (I); 7 (1967), pp. 195-209.
——— (1967): "Apontamentos de etimologia galega", in Azevedo Filho, L. A. de (ed.): *Estudos Filológicos. Homenagem a Serafim da Silva Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 149-154.
——— (1968): "Amboß, Ziegenbock und betrogener Ehemann. Betrachtungen zu asturisch-galicisch cabruñar 'dengeln'", in *Serta Romanica. Festschrift für Gerhard Rohlfs zum 75. Gebrutstag*. Tübingen: Max Niemeyer, pp. 171-174.
——— (1968-1978): "Beiträge zur portugiesischen Etymologie und Wortgeschichte", *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 8 (1968), pp. 151-163 (I); 9 (1969), pp. 97-109 (II); 10 (1970), pp. 249-260 (IV); 11 (1971), pp. 188-200; ["Beiträge zur portugiesischen und galizischen Etymologie und Wortgeschichte] 12 (1972/1973), pp. 89-100 (V); 15 (1978), pp. 130-149 (VI).
——— (1969): "Zum Text eines Spottliedes Alfons des Weisen", in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, vol. 1. Gembloux: Duculot, pp. 503-510.
——— (1969/1971): "A propósito de um centenário: O «Onomástico» de Fr. Martín Sarmiento (1.768)", *Revista Portuguesa de Filologia* 15, pp. 103-118. Rec.: [R.] C[arballo] C[alero], *Grial* 24 (1969), p. 254.
——— (1971): "Neue Beiträge zur galicisch-westgotischen Toponomastik", in Coseriu, E. / Stempel, W.-D. (eds.): *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier zum 65. Geburtstag*. München: Wilhelm Fink, pp. 373-401.
——— (1973): "Betrachtungen zu hisp.-got. **sala*, gal.-pg. *Sáa, Sá* usw.", in Körner, K.-H. / Rühl, K. (Hrsg.): *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*. Bern / München: Francke, pp. 459-465. Trad. ó portugués: "Consideraçoes sobre o hispano-godo **sala*, gal.-port. *Sáa, Sá*, etc.", in Piel (1989), pp. 123-127.
——— (1974): "Sobre uma suposta identificação dos topónimos gal.-port. *Groba, Grova*, etc., com o etnónimo pré-romano *Grovii*", *Verba* 1, pp. 62-67.
——— (1975a): "Mánduas: Un problema de toponimia histórica galega", *Grial* 48, pp. 227-230. / pp. 227-238
——— (1975b): "Novos fragmentos de toponímia galega oriunda de nomes latinos de senhorios rurais medievos", *Verba* 2, pp. 45-58. Reprod. in Piel (1989), pp. 43-54.

——— (1975c): "Vilarmosén, Rosén e outros topónimos cingéneres da provincia de Orense", *Boletín Auriense* 5, pp. 287-289.
——— (1975/1976): "Uma antiga latinidade vulgar galaica reflectida no léxico comum e toponímico de Entre-Douro-e-Minho e Galiza", *Revista Portuguesa de Filologia* 17, 1/2, pp. 387-395. Reprod. in Piel (1989), pp. 55-60.
——— (1976a): "Ausónio, Fr. Martín Sarmiento e o peixe 'reo'", *Grial* 54, pp. 514-518.
——— (1976b): "Nótulas de onomástica trovadoresca", *Grial* 51, pp. 74-78. Reprod. in Piel (1989), pp. 105-109.
——— (1976/1977): "Ein verschollenes hispano-romanisches Suffix: gal.-port. -én/-ém < lat. -edo, -edine(m)", *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 14, pp. 299-302.
——— (1978a): "Um problema de demonologia linguística: gal. *proviso*, port. *proviço,* cast. *provizo* 'diabo' mais *proviceiro / provicero* 'feiticeiro'", *Verba* 5, pp. 5-12.
——— (1978b): "Quatro topónimos galegos: Becerreá, Becerreán, Bacurín, Bacorelle, e a etimologia de Becerro e Bácoro", *Grial* 62, pp. 411-415.
——— (1979a): "Considerações gerais sobre a toponímia e antroponímia galegas", *Verba* 6, pp. 5-11.
——— (1979b): "Sobre miragens de pré-história onomástico-lexical galega, a propósito do gal. Becerreá", *Grial* 64, pp. 129-139. Reprod. in Piel (1989), pp. 61-70.
——— (1979c): "Odeitallas e outras miudallas. Apontamentos de etimologia galega (con referência a *caño, monllo, monza, pavea, rabeira, veeira e vencello*)", *Verba* 6, pp. 341-344. Reprod. in Piel (1989), pp. 191-194.
——— (1979d): "Sobre a legitimidade do conceito de latinidade vulgar galaica", in Díaz y Díaz, M. C. (ed.): *I Reunión Gallega de Estudios Clásicos (Santiago / Pontevedra, 1979): Ponencias y comunicaciones*. Santiago: Universidade, 1981, pp. 253-258.
——— (1980): "Un nome pessoal medievo aparentemente enigmático: esperauta-sperautane", *Grial* 69, pp. 337-338.
——— (1981a): "Respiga de antropo-toponímia galega de origem latina", *Verba* 9, pp. 125-152.
——— (1981b): "Sobre o discutido problema da origem do gal.-port. *inzar / incar* 'infectar', etc.", in Bichakjian, B. H. (ed.): *From linguistics to literature. Romance studies offered to Francis M. Rogers*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 79-83.
——— (1982): "Um sobrenome de mulher enigmático (?): Marinha "Mejouchi" (Nota de etimología frívola)", *Grial* 76, pp. 218-220.
——— (1983a): "Reminiscências trovadorescas na toponímia e onomástica galego-portuguesas", *Boletim de Filologia* 28 [= *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, vol. 1], pp. 1-6.
——— (1983b): "Sobre a origem de uma trindade toponímica galega: 'Bergunde', 'Bergondo', 'Bragunde'", *Grial* 82, pp. 493-494.

——— (1983c): "A propósito de elementos primitivos, castiços, do léxico galaico-português", in *Congresso sobre a situaçao da Língua Portuguesa no mundo (Lisboa, 1983). Actas*, vol. 2. Lisboa: ICALP, 1987, pp. 409-412.
——— (1983d): "Cinco nótulas de etimologia galega", in *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, vol. 1. Madrid: Gredos, pp. 531-535.
(1983e): "Novos ensaios de toponimia ásture-galego-portuguesa", Separata de *Revista Portuguesa de Filologia* 19. Coimbra.
——— (1984a): "Novíssimas achegas à história da tradição antropo-toponomástica mais antiga latina no Noroeste galaico", *Verba* 11, pp. 5-24.
——— (1984b): "Verschollenes und Gegenwärtiges in den galicisch-portugiesischen Ortsnamen: Stroh und Heu", *ZRPh* 100, pp. 518-524. Trad. ó portugués: "Nomes esquecidos e nomes actuais na toponímia galego-portuguesa, a propósito de *cabanas, trofa, feno* e *palha*", in Piel (1989), pp. 77-80.
——— (1985): "Sobre os topónimos gal. *barja/barza*, port. *Varge/vargem/várzea*, ast. *bárzena/bárzana* e outros afíns do noroeste da P. Ibérica", *Grial* 90, pp. 471-474.
——— (1986a): "Um verbo galego de difícil interpretação etimológica: 'Apouvigar'", *Grial* 93, pp. 365.
——— (1986b): "Sobre a imprevisível origem do topónimo 'Servoy'", *Grial* 91, pp. 99-101.
——— (1989): *Estudos de lingüística histórica galego-portuguesa.* [Lisboa]: Imprensa Nacional - Casa da Moeda [Inclúe Piel 1952c, 1962a, 1965, 1973, 1975b, 1975/1976, 1976b, 1979b, 1979c, 1984b, entre outros traballos].
Piel, J.-M. / Kremer, D. (1977): *Hispano-gotisches Namenbuch. Der Niederschlag des Westgotischen in den alten und heutigen Personen- und Ortsnamen der iberichen Halbinsel.* Heidelberg: Carl Winter.
Rübecamp, R. (1930): *Die Sprache der altgalizischen Cantigas de Santa Maria von Alfonso el Sabio.* Tese de Doutoramento. Hamburg.
——— (1933): "A linguagem das *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X o Sábio", *Boletim de Filologia* 1, 3/4 (1933), pp. 273-356; 2, 2 (1933) pp. 141-152.
——— (1954): "Satzphonetische Erscheinungen aus den Cantigas de Santa Maria von Alfons dem Weisen", in *Homenaje a Fritz Krüger.* Vol. 2. Mendoza: Univ. Nacional de Cuyo, pp. 283-303.
Schneider, H.-K. (1938): "Studien zum Galizischen des Limiabeckens (Orense - Spanien)", *Volkstum und Kultur der Romanen* 11, pp. 69-145 e 193-281.
——— (1975): "Das Galicische" e "Die galizische Literatur", in Haensch, G. / Hartig, P. (Hrsg.): *Handbücher der Auslandskunde: Spanien*, vol. 2: *Sprache und Literatur.* Frankfurt: Moritz Dienstweg, pp. 68-76, e 173-178.
Schroeder, W. (1937): "Die Fischerboote von Finisterre", *Volkstum und Kultur der Romanen* 10, pp. 157-211.
——— (1938): "Hausbau en NW-Spanien (Finisterre)", in *Travaux du Premier Congrès Internacional de Folklore (Paris, 1937).* Tours, pp. 62-78.
Sponer, M. (1927): "Algunhas notas dos meus estudos sobre filoloxía galega", *Nós* 9, 37, pp. 2-3.

——— (1934): "Documentos antiguos de Galicia", *Anuari de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura* 7, pp. 113-192.

Voigt, B. (1979): "Interrelación entre nación, clase y lengua en Galicia", in *Bildung und Ausbildung in der Romania.* Vol. 3: *Iberische Halbinsel und Lateinamerika*. München: Wilhelm Finck, pp. 439-453.

Outra contribución á cuantificación do cambio lingüístico en Galicia

M. ANÍBAL RODRÍGUEZ NEIRA

BREVE NOTICIA SOBRE A SITUACION LINGÜISTICA GALEGA

A ruptura do tradicional código diglósico galego, fenómeno sociolingüístico de especial relevancia e trascendencia en Galicia, supón unha modificación sustancial tanto da consideración das dúas lingua que coexisten neste territorio (a galega e a castelá) coma do rol atribuído a cada unha delas e, polo tanto, das conductas lingüísticas dos seus falantes.

De acordo co citado código, un dos idiomas, o castelán, era sentido e usado coma lingua "prestixiada" (variedade "alta" na diglosia funcional) válido para tódolos ámbitos e situacións, pero específico das formalizadas e seña de identidade do urbano e do socialmente elevado. Pola contra, o outro, o galego, era apropiado nos ámbitos coloquial e familiar dos que o usaban habitualmente.

A metamorfose desta situación iníciase coa pretensión de mellora social dos galego-falantes e, en consecuencia, coa necesidade de adquiri-lo idioma propio dos roles sociais prestixiados e culmínase coa crenza, non xeneralizada, de que o galego serve para aquelas funcións tradicionalmente reservadas ó castelán (cultural, docente, lexislativa, comunicativa nos medios de comunicación de masas, etc.) equiparando deste xeito, polo menos oficialmente, os estatus de ámbolos dous idiomas (1).

Esta dignificación da lingua galega non atopa, sen embargo, o seu correlato nas conductas lingüísticas dos galegos. Os datos aportados polas últimas investigacións e os que analizaremos máis adiante presentan unha situación moi distinta do suposto e presumible "bilingüismo equilibrado" que se derivaría da citada equivalencia teórica. Isto proba que, dalgún xeito, o código tradicional áchase vixente.

LIMITES NA CUANTIFICACION DO CAMBIO. SOLUCION ADOPTADA

A carencia de censos lingüísticos de Galicia condiciona notoriamente a investigación en socioloxía do bilingüismo galego. A falla de datos xerais referidos a distintos intres verbo da distribución das dúas linguas faladas nesta comunidade, o seu grao e modo de emprego, a competencia, conductas e actitudes lingüísticas da

(1) Unha explicación máis detallada destas cuestións áchase en Rojo (1981), pp. 294-298. Para unha visión histórica véxase García, 1985.

súa poboación, etc. explicaría que unha boa parte dos estudios sobre estes temas se limiten a universos concretos que pola súa especifidade non só dificultan, senon que, en boa medida, impiden unha comparanza fiable dos resultados. Se a iso se engade o carácter recente destes traballos (os primeiros non superan os vinte anos de antigüidade) doadamente se comprende os riscos e atrancos que implica trazar un perfil cronolóxico da evolución das devanditas cuestións.

Non obstante, malia destas restriccións, parece posible cuantifica-lo cambio lingüístico en tres xeracións consecutivas a partir de datos obtidos nun único momento do tempo. Fernández (1983) demostrou a conveniencia e viabilidade do procedemento tomando coma base certas conductas lingüísticas familiares en cada xeración e non a lingua materna dos individuos como postulara Lieberson (1980). Con razón afirma o primeiro que no caso galego cuantifica-lo cambio lingüístico a partir da lingua materna pode levarnos a grave erro porque "ésta en Galicia *no determina* la conducta lingüística de la población, aunque sea, sin duda, un factor importante" (2). Por outra banda, a carencia de datos xerais sobre o primeiro idioma e a heteroxeneidade das mostras aconsellan evita-la fórmula de Lieberson.

CARACTERISTICAS

Atendendo, pois, ás limitacións expostas e ás directrices metodolóxicas mais axeitadas para o exemplo galego, o presente traballo caracterízase pola súa índole aproximativa e contributiva (emporiso o título) tanto polo carácter limitado da información que contén coma polo tratamento analítico que esixe o espacio disponible. Pretende ser únicamente unha aportación mais ó estudio da evolución do cambio e da súa cuantificación.

Os datos aquí recollidos proceden dun inquérito realizado no ano 1988 a 4.335 universitarios galegos procedentes de distintos hábitats e sectores socioprofesionais. Representa aproximadamente un 10% da poboación que cursaba estudios deste nivel en Galicia no citado período. Polo tanto, a selección, variedade e amplitude da mostra avalan a representatividade do devandito sector.

A información que analizarei neste estudio, tomada do citado inquérito, artéllase arredor de tres núcleos fundamentais:

1. A lingua habitual do encuestado fóra do ámbito específicamente universitario.
2. A lingua habitual dos seus pais.
3. A lingua habitual dos seus avós.

A madurez e capacidade de observación dos encuestados foron razón de abondo para pedirlles información sobre as conductas lingüísticas habituais ou dominantes tanto propias coma dos seus familiares. En cada pregunta contempláronse cinco posibilidades de resposta: "Só galego", "maioritariamente galego",

(2) Véxase Fernández (1983), pp. 81-82.

"galego e castelán por igual", "maioritariamente castelán" e "só castelán" e versaron sobre a lingua falada habitualmente por cada xeración.

TENDENCIAS DO CAMBIO: CASTELANIZACION E GALEGUIZACION

Os resultados obtidos aparecen expresados porcentualmente no gráfico 1 segundo as cinco posibilidades de resposta propostas. Unha lectura sinxela dos mesmos no sentido interxeracional descendente indica que a sustitución do galego polo castelán é o proceso máis representativo do cambio lingüístico en Galicia. O gráfico revela que o descenso no emprego do galego da xeración máis adulta á máis nova vai acompañado dun incremento semellante no uso do castelán. A comparanza das porcentaxes das opcións "só galego" e "só castelán" demostra a existencia dun decidido proceso de desgaleguización, ou de castelanización, segundo o idioma que se tome coma referencia. Cómpre, sen embargo, suliñar que este proceso non é único nin unidireccional.

Mentres que entre os avós a porcentaxe de uso do galego representa un 43%, nos pais redúcese case á metade (21%) e nos fillos supón únicamente un 12,2%. Por outra parte, o emprego do castelán aumenta de avós (20,4%) a pais (23,7%) e decididamente de éstes ós seus fillos (43%).

Unha interpretación dos resultados máis polo miúdo, cruzando os distintos usos segundo se recolle nas táboas 1 e 2, confirma a existencia doutro proceso interxeracional de signo contrario, se ben máis feble có anterior, consistente en reemplaza-lo emprego do castelán polo do galego. Tratarei aquí só da *galeguización* porque os feitos dos que me ocupo refírense fundamentalmente ó cambio dunha xeración a outra. Non obstante, dado que opero con datos referidos á conducta lingüística habitual obtidos nun único momento do tempo e non á lingua materna, hai que admiti-la posibilidade de que conteñan, aínda que en moito menor grao, procesos de regaleguización de natureza intraxeracional (3).

A CUANTIFICACION DO CAMBIO LINGÜISTICO

O contraste dos datos recollidos na táboa 1, referidos á xeración dos avós e a dos pais, define a magnitude dos procesos que estamos a comentar. Así, mentres que só o 48,3% dos fillos de galego-falantes conserva a lingua dos seus proxenitores, o 85,4% dos avós que usan só castelán pode ver perpetuada esta conducta nos seus descendentes directos.

A diferencia entre estas porcentaxes indica que as mutacións son moito máis intensas entre os usuarios do galego que nos do castelán. Nos primeiros, a porcentaxe de abandono da súa lingua de orixe é do 51,6%, fronte a un 14,7% nos segundos. Os cocientes de instalación na outra lingua son así mesmo significativos. Un 8,1% dos fillos dos galego-falantes usa única ou maioritariamente castelán, a

(3) Para a definición destes conceptos véxase Rojo (1981), p. 293.

diferencia de só un 0,8% de descendentes de avós castelán falantes que utiliza só ou maioritariamente o galego.

A distribución da táboa 2, lingua dos pais e dos seus fillos, conserva as constantes que rematamos de describir. As porcentaxes de mantemento nas columnas "galego" (45,6%) e "castelán" (87,5%) incrementan a súa diferencia respecto das súas homónimas na táboa 1.

Así mesmo os índices de utilización das opcións "castelán" e "maioritariamente castelán" nos fillos de galego-falantes (20,1%) superan ós dos seus homólogos da táboa 1 en 12 puntos. Por outra parte, o proceso de galeguización duplicaríase (1,6%) respecto ó da devandita táboa. Profundizarei nestes aspectos ó tratar da súa intensidade.

A cuantificación destes fenómenos, referida agora á totalidade dos datos, revalida os supostos citados. Para o cálculo do mantemento lingüístico sumamos os cuartos datos das subcolumnas comprendidas nunha diagonal trazada desde a opción "galego-galego" ó longo de tódalas confluencias dos usos homónimos dunha e outra variable ata a "castelán-castelán". A porcentaxe de mantemento así obtida na táboa 1 é do 52,9%, superior en 9 puntos á resultante de aplica-lo mesmo procedemento na táboa 2 (43,9%).

A porcentaxe xeral de castelanización obtense sumando os cuartos datos das subcolumnas comprendidas por debaixo da citada diagonal, e os de galeguización realizando a mesma operación cos cuartos cocientes situados por enriba da devandita liña. As cifras obtidas demostran que a castelanización é moito mais intensa que a galeguización e que en ámbolos casos é superior entre os fillos ca entre os pais. A primeira acada o 42,7% na xeración paterna e o 48,4% na máis nova, mentres que a galeguización sitúase só nun 4,3% nos pais e no 7,6% nos seus fillos. O gráfico 2 resume e compara as porcentaxes dun e outro proceso en ámbalas xeracións.

A cuentificación destes fenómenos segundo a modalidade de uso habitual en cada xeración presenta distribucións semellantes de avós a pais e destes ós seus fillos. Para o cálculo de cada un dos procesos utilizo o procedemento xa descrito, consistente en tomar coma referencia a diagonal citada, se ben, para este uso os cocientes elixidos son os terceiros de cada subcolumna. Os resultados correspondentes están recollidos nos gráficos 3 e 4.

O cotexo dos datos obtidos demostra, unha vez máis, que os cambios lingüísticos son máis intensos nos fillos ca nos seus pais.

Por usos, as maiores porcentaxes de castelanización prodúcense entre os descendentes daqueles que parecen ter principiado este proceso, é dicir, dos que usan "maioritariamente galego" ou empregan indistintamente por igual ámbolos dous idiomas. A diferencia destes cocientes cos obtidos para os fillos dos monolingües en galego podería interpretarse coma un indicio do papel que desempeña o medio familiar no cambio lingüístico. A intensidade da castelanización parece incrementarse cando o proceso arrinca da xeración precedente.

Tamén a galeguización presenta unha evolución semellante. Mentres as porcentaxes deste cambio entre os que proveñen de familias castelán-falantes parecen diminuir dunha xeración a outra, 14,7% nos pais e 12,4% nos seus fillos, nos

xoves orixinarios de familias que supostamente iniciaran o proceso de galeguización co emprego maioritario do castelán, do bilingüismo ou de "maioría galego" tende a incrementarse. O crecemento do uso respecto ó dos seus pais é de 3,2 puntos na opción "maioritariamente castelán", de 2,4 na bilingüe e de 6,6, o mais alto, no emprego maioritario do galego. Esta evolución debe relacionarse cunha nova situación promovida por algunhas xeracións de xoves que amosaron interés pola lingua vernácula.

Entendo que o cambio dun uso é de intensidade *absoluta* cando existe sustitución total da lingua habitual, neste caso da xeración anterior. Se o abandono é parcial implica o establecemento de distintos graos que abranguerían desde niveis de maior intensidade ou *altos* (emprego maioritario da outra lingua) ata febles ou *baixos* nos que se segue a usar preferentemente o idioma da xeración precedente. O emprego indistinto dunha ou outra lingua por igual corresponde lóxicamente a unha intensidade *media.*

O gráfico 5 recolle a intensidade do cambio nos pais e nos fillos. Foi elaborado a partir dos datos das citadas columnas das táboas 1 e 2.

A comparanza dos seus resultados revela que as castelanizacións máis intensas (absoluta e alta) increméntanse nos máis novos en perxuizo das mais febles (media e baixa). Isto indica que o proceso parece intensificarse na última xeración, tendendo deste xeito a acelera-lo cambio. A mesma tendencia se aprecia, se ben en menor grao, na galeguización. O nivel *absoluta* case chega a triplicarse nos fillos respecto ó de seus pais e, igual ca no fenómeno oposto, os valores febles tenden a descender.

Por último, o contraste dos índices de utilización de cada unha das linguas nas distintas xeracións ven revalidar os supostos enunciados. Para calculalo considero cada unha das posibilidades de resposta de cada variable nunha escala de intervalos de 0 a 1 ás que atribúo un valor cuantitativo, de xeito que, para o cálculo do índice de emprego do galego atribúolle o valor 0 a "só castelán", 0,25 a "maioría castelán", 0,5 ó bilingüismo, 0,75 a "maioría galego" e 1 ó uso exclusivo deste idioma. A media ponderada do producto de cada valor pola porcentaxe de cada posibilidade de resposta proporciona o índice de uso.

Os resultados, recollidos na táboa 3, demostran a regresión do emprego do galego dunha xeración a outra (4).

A CUANTIFICACION POR HABITAT

A cuantificación do cambio por hábitat, reflexada nos gráficos 6 e 7, proba que, aparte das diferencias xa suliñadas entre os dous procesos en cada xeración, as maiores variacións de pais a fillos prodúcense no medio non urbano.

No gráfico 7 as porcentaxes de mantemento diminúen ostensiblemente nas vilas e nas aldeas e, en menor grao, nos arrabaldes das cidades. Pola contra, os procesos de cambio tenden a aumentar. A castelanización acentúase progresiva-

(4) A tendencia a intensifica-la castelanización nos fillos parece lóxica tendo en conta a natureza da mostra elixida.

mente co maior carácter rural de xeito que na periferia urbana o incremento de pais a fillos é de só 3,6 puntos, mentres que nas vilas a diferencia medra ata os 12,6 e na aldea sitúase 21,7 puntos por enriba da porcentaxe paterna.

Os índices de utilización do galego por hábitat recollidos na táboa 4 confirman que a desgaleguización de pais a fillos tende a decaer no centro urbano e a intensificarse a medida que aumenta o carácter rural.

O maior emprego da lingua galega no medio non urbán e a tendencia dos seus falantes habituais a modifica-la súa conducta lingüística poderían sé-las causas principais desta evolución.

Pola súa parte, a galeguización, que como puidemos comprobar, propende a medrar de pais a fillos parece intensificarse coa maior tendencia urbana, se ben as diferencias neste senso, dada a debilidade dos cocientes, resultan pouco relevantes.

A CUATIFICACION POR GRUPO SOCIOPROFESIONAL PATERNO

Os gráficos 8 e 9 recollen a distribución do cambio por grupo socioprofesional paterno. Unha lectura rápida dos seus resultados demostra que mentres nos pais a castelanización tende a ser uniforme en tódolos grupos, de quitado no dos labradores e no dos mariñeiros, nos seus fillos progresa a medida que descendemos na escala social. As menores porcentaxes corresponden á clase alta (23,9%) -aparte de outras razóns porque a súa lingua habitual xa era o castelán- e as maiores ós sectores sociais medios ou baixos. Nestes últimos destacan as altas cotas de castelanización nos fillos dos pequenos empresarios, labradores, mariñeiros e dos obreiros.

Os índices de utilización do galego recollidos na táboa 5 revalidan estes supostos sobre a evolución da castelanización. Mentres que na clase alta, o ritmo deste proceso tende a diminuir (as diferencias redúcense aproximadamente á metade nos fillos respecto ós seus pais) nos estratos medios e baixos tende a incrementarse, especialmente nos xoves dos grupos antes citados. Entre os labradores e mariñeiros pásase de un índice de uso paterno de 0,86 a un 0,65 nas últimas xeracións, nos empresarios medios do 0,46 ó 0,25 e nos dous últimos grupos da escala (obreiros e asimilados) do 0,63 ó 0,37. As diferencias entre os índices de uso de cada unha das xeracións, reflexado nas dúas últimas columnas da citada táboa, resumen a evolución deste proceso.

A galeguización, que tende a manter por igual os incrementos suliñados na xeración máis nova, mostra certa propensión a intensificarse nos grupos sociais altos.

CONCLUSIONS

Da análise realizada dedúcese que:

1. A cuantificación do cambio lingüístico revela que unha das súas manifestacións, a castelanización ou desgaleguización, é moito mais intensa e de maior entidade ca súa oposta, a galeguización, proba de que o uso do castelán non só tende a manterse senón a incrementarse en maior cuantía có do galego. De algún xeito, o tradicional código diglósico conserva a súa vixencia.

2. As xeracións xoves mostran menor tendencia a mante-la lingua dos seus pais ca estes a dos avós. Os procesos de cambio acentúanse na última xeración.

3. Castelanización e galeguización parecen intensificarse cando fermentaron na xeración anterior. Nembargantes, tenden a debilitarse nos xoves que proceden de familias monolingües.

4. A castelanización afecta en maior grao ó medio non urbano. Na última xeración exténdese a medida que diminúe o carácter urbano. Sen embargo, mingua na cidade.

5. A castelanización tende a intensificarse nos xoves orixinarios de clases medias ou baixas e a decaer nas altas. A galeguización parece algo mais vigorosa nestes últimos.

BIBLIOGRAFIA MINIMA

Alonso Montero, X. (1973): *Informe -dramático- sobre la lengua gallega,* Madrid, Akal.

Cooper, R.L. (1982): *Language spread studies in diffusion and social change,* Bloomington, Indiana, Univ. Press.

Fernández Rodríguez, M. (1983): "Mantenimiento y cambio de lengua en Galicia: el ritmo de la desgalleguización en los últimos cincuenta años", en *Verba,* 10, pp. 79-129.

——— (1978): "Bilingüismo y diglosia", en *Verba,* 5, pp. 377-391.

Fishman, J.A. (1972a) (ed.): *Readings in the Sociology of Language,* La Haya, Mouton.

——— (1972b) (ed.): *Advances in the Sociology of Language,* La Haya, Mouton.

——— (1978) (ed.): *Advances in the Study of Societal Multilingualism,* La Haya, Mouton.

García González, C. (1985): *Temas de Lingüística Galega,* A Coruña, Biblioteca Galega, Serie Nova.

Lieberson, Stanley (1980): "Procedures for Improving Sociolinguistics Surveys of Language Maintenance and Language Shift", en *International Journal of the Sociology of Language,* 25, pp. 11-27.

Monteagudo, E. et al. (1986): *Aspectos sociolingüísticos do bilingüismo,* Santiago, Consellería de Educación e Cultura.

Ninyoles, R. (1977): *Cuatro idiomas para un estado,* Madrid, Cambio 16.

Noia Campos, M.C. (1980): *Descripción e medida do bilingüismo en dous grupos escolares da zona de Vigo,* Universidade de Santiago.

Pérez Vilariño, J. (1979): *Dependencia y discriminación escolar en Galicia,* Madrid, Akal.

Rodríguez Neira, M.A. (1986): "Verbo do proceso de sustitución lingüística en Galicia", en *XVIII Congress International de Linguistique et Philologie Romanes,* Tréveris, pp. 253-265.

Rojo Sánchez, G. (1981): "Conductas y actitudes lingüísticas en Galicia", en *RSEL,* 11.2, 1981, pp. 269-310.

——— (1982): "La situación lingüística gallega", en *Revista de Occidente,* 10-11, febr. 1982, pp. 93-110.

Rubal Rodríguez, X. (1985): *Coordenadas e perfís sociolingüísticos do alumnado de bacharelato en Galicia,* Universidade de Santiago, Fac. de Filosofía e CC. da Educación.

Tejedor Tejedor, F.J. (1984): "La investigación sobre bilingüismo: valoración, metodología y análisis de resultados", en *Educación y sociedad plural II,* Santiago, ICE Universidad, pp. 157-178.

Van del Plank, P.H. (1978): "The Assimilation and Non-Assimilation of European Linguistics Minorities", en Fishman, J.A. (ed.) 1978: *Advantages in the Study of Societal Multilingualism,* La Haya, Mouton.

V.V.A.A. (1978): *Bilingüismo y biculturalismo,* Barcelona, CEAC.

LINGUA HABITUAL DOS AVOS

		Galego	M. Galego	Gal/cast.	M. cast.	Cast.	N
	Galego	814	9	8	1	3	835
L		97.5	1.1	1.0	.1	.4	21.7
I		48.3	1.3	2.2	.3	.4	
N		21.1	.2	.2	.0	.1	
G							
U	M. Gal.	494	241	8	4	3	750
A		65.9	32.1	1.1	.5	.4	19.5
		29.3	34.8	2.2	1.3	.4	
		12.8	6.3	.2	.1	.1	
H	Gal/cast.	240	262	116	22	23	663
A		36.2	39.5	17.5	3.3	3.5	17.2
B		14.2	37.8	31.4	6.9	2.9	
T		6.2	6.8	3.0	.6	.6	
D	M. cast.	90	135	155	197	86	663
O		13.6	20.4	23.4	29.7	13.0	17.2
S		5.3	19.5	41.9	61.9	11.0	
		2.3	3.5	4.0	5.1	2.2	
P	Cast.	48	46	83	94	670	941
A		5.1	4.9	8.8	10.0	71.2	24.4
I		2.8	6.6	22.4	29.6	85.4	
S		1.2	1.2	2.2	2.4	17.4	
	N	1.686	693	370	318	785	3.852
		43.8	18.0	9.6	8.3	20.4	100.0

Chi cadrado = 4006.14 16 g. l. P = 0 Tau B Kendall = .71 P = 0 R. Pearson = .79 P = 0

TABOA I

LINGUA HABITUAL DOS PAIS

		Galego	M. galego	Gal/cast	M. cast.	Cast.	N
L	Galego	402	66	18	14	11	511
I		78.7	12.9	3.5	2.7	2.1	12.2
N		45.6	7.9	2.4	1.9	1.1	
G		9.6	1.6	.4	.3	.3	
U							
A	M. gal.	162	135	33	14	5	349
		46.4	38.7	9.5	4.0	1.4	8.3
		18.4	16.2	4.4	1.9	.5	
H		3.9	3.2	.8	.3	.1	
A							
B	Gal/cast.	141	171	125	59	27	523
I		27.0	32.7	23.9	11.3	5.2	12.4
T		16.0	20.5	16.7	7.9	2.7	
		3.4	4.1	3.0	1.4	.6	
D							
O	M. cast.	102	260	235	311	81	989
S		10.3	26.3	23.8	31.4	8.2	23.5
		11.6	31.2	31.4	41.7	8.1	
F		2.4	6.2	5.6	7.4	1.9	
I							
L	Cast	75	202	337	347	871	1.832
L		4.1	11.0	18.4	18.9	47.5	43.6
O		8.5	24.2	45.0	46.6	87.5	
S		1.8	4.8	8.0	8.3	20.7	
	N	882	834	748	745	995	4.204
		21.0	19.8	17.8	17.7	23.7	100.0

Chi cadrado = 3033.22 16 g.l. P=0 Tau B de Kendall = .61 P=0 R de Pearson = .66 P=0

TABOA 2

Indices de uso	Avós	Pais	Fillos	Diferencia Avós-pais	Pais-fill.
do galego	0.64	0.49	0.31	0.15	0.18
do castelán	0.36	0.51	0.69		

TABOA 3

Indices de uso do galego	Avós	Pais	Fillos	Diferencia Avós-pais	Pais-fill.
Cidade (centro)	0.49	0.31	0.16	-0.18	-0.15
Cidade (periferia)	0.67	0.51	0.28	-0.16	-0.23
Vila	0.75	0.60	0.37	-0.15	-0.23
Aldea	0.92	0.85	0.66	-0.07	-0.19

TABOA 4

Indices de uso do galego	Avós	Pais	Fillos	Diferencia Avós-pais	Pais-fill.
G. empresarios	0.35	0.20	0.15	-0.15	-0.05
T. sup. empres.	0.37	0.21	0.14	-o.16	-0.07
T. sup. admón	0.41	0.24	0.16	-0.17	-0.08
Emp. medios	0.64	0.46	0.25	-0.18	-0.21
Pequ. empres.	0.74	0.58	0.34	-0.16	-0.24
Pers. servicios	0.60	0.43	0.23	-0.17	-0.20
Labrador/mariñ.	0.91	0.86	0.65	-0.05	-0.21
Obreiro espec.	0.79	0.63	0.37	-0.16	-0.26
Peón/parado	0.78	0.63	0.37	-0.15	-0.26

TABOA 5

Gráfico 1. Usos ling. habt. nos avós, pais e fillos

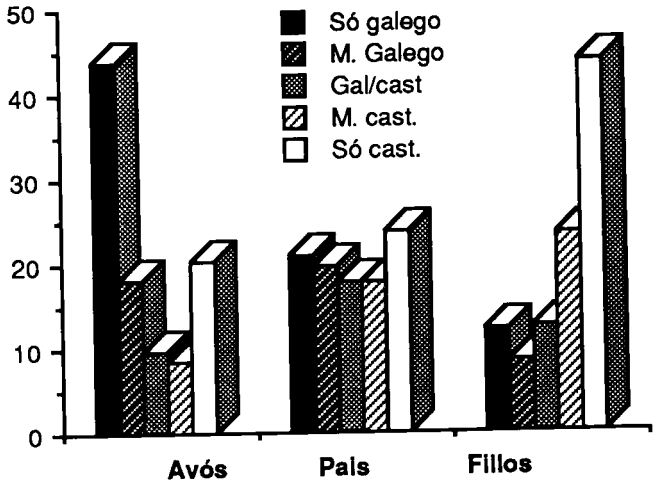


Gráfico 2. Cast., mant. e galeg. nos pais e nos fillos

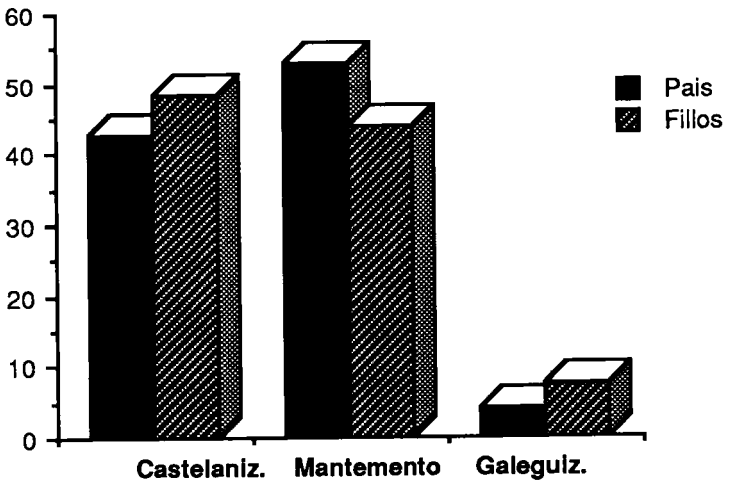


Gráfico 3. Cast., mant e gal. nos pais por usos

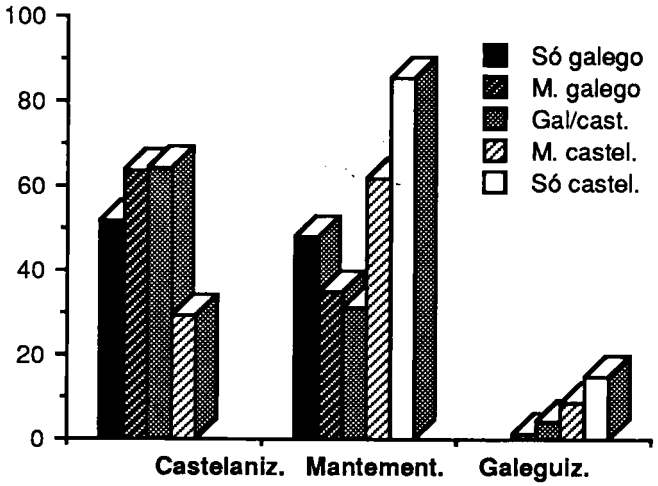
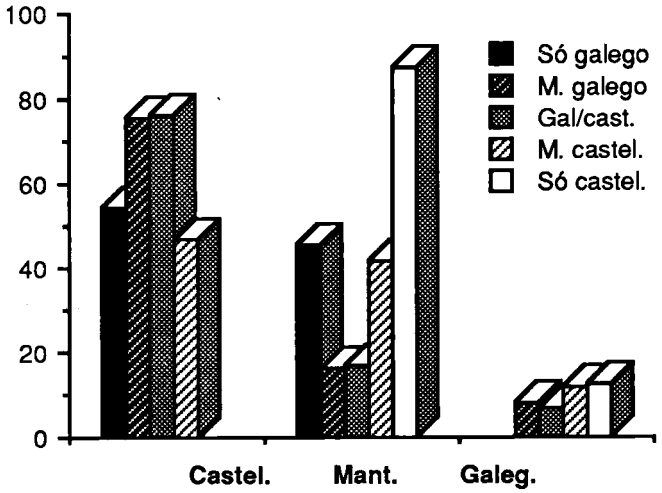


Gráfico 4. Cast., mant. e gal. nos fillos por usos



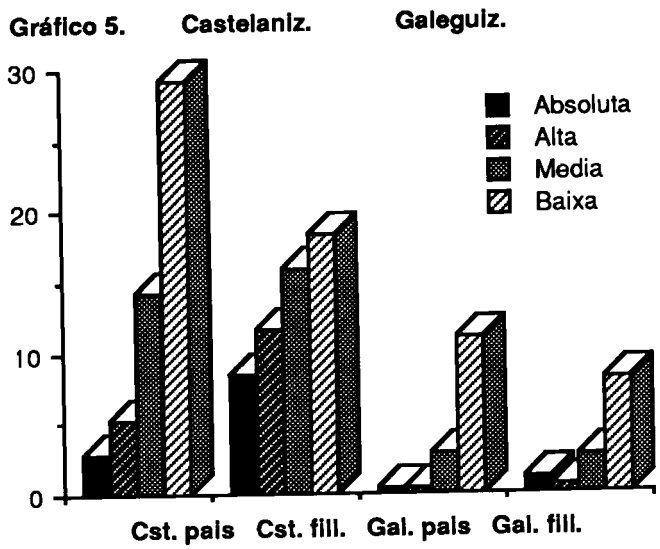


Gráfico 6. Cast., mant. e gal. nos pais por hábitat

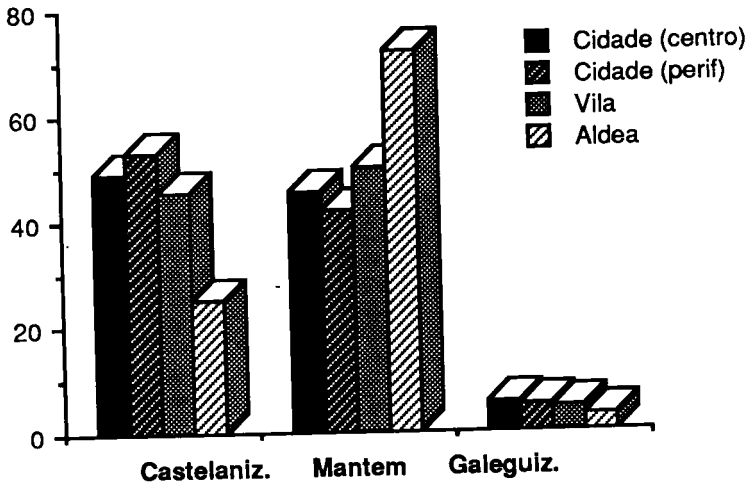


Gráfico 7. Cst., mant. e gal. nos fillos por hábitat

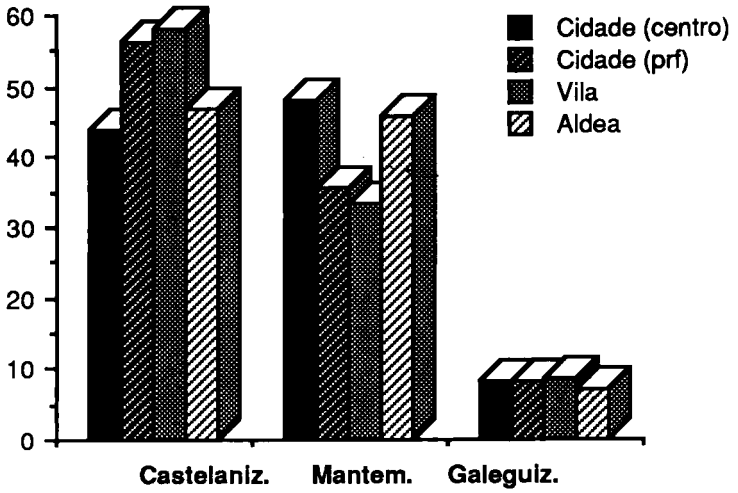


Gráfico 8. Cst., mant. e gal. nos pais por profesión

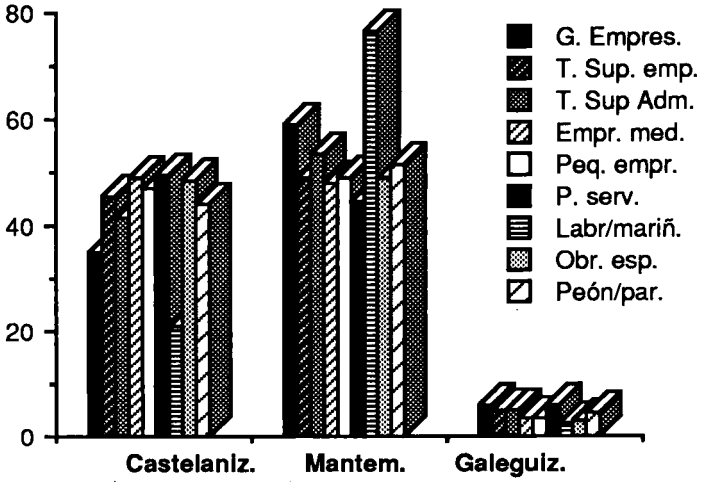
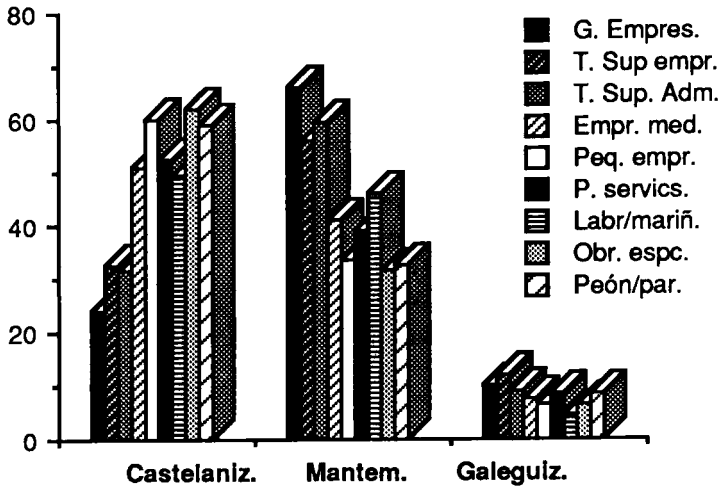


Gráfico 9. Cst.,mant. e gal. nos fillos por prof. paterna



Primeras fuentes de la gramática de la R.A.E. de 1771 (1ª edición)"

MANUEL TABOADA

O. En el largo proceso de gestación de la primera gramática de la R.A.E. hay dos figuras que marcan sus puntos extremos: D. Francisco Antonio de Angulo y D. Juan de Trigueros. El primero fue el autor del *Proyecto de Methodo (1741)* que, por encargo de la R.A.E., realizó en siete meses. El segundo fue el compilador, refundidor y redactor final de la gramática. Utilizó todos los materiales que, por indicación de la Academia, habían compuesto sus miembros entre 1740 y 1767 (1). En esta última fecha la Academia les encomendó, juntamente a D. Juan de Aravaca y a D. Juan de Trigueros, la redacción de la gramática, pasándoles los documentos que figuran reunidos en dos legajos (2).

1. Una vez que la Academia concluyó los trabajos sobre el *Diccionario* que se había propuesto, empezó a completar el suplemento. Al mismo tiempo, otros tareas que estaban previstas en los *Estatutos Fundacionales* (3) quisieron comenzarse a partir de este momento.

En la sesión académica del 11 de agosto de 1740:

> "Algunos señores académicos expusieron por escrito su dictamen y quedo acordado de conformidad que por ahora solo atienda la Academia en completar el Suplemento Proyectado del Diccionario, y que para que no sea este sólo el intento de la Academia se trabaje al mismo tiempo en una *Gramática y Poética españolas*, por ser estas las obras, ya ofrecidas, reservando para la Academia nombrar los señores que han de ocuparse de estos trabajos por los que se han de releer y corregir en una Junta de la Academia de las dos secciones, ocupando la otra en lo que corresponde a la formación del suplemento" (4).

(1) Vid. R. Sarmiento, "Inventario de documentos gramaticales de los siglos XVIII y XIX", en *BRAE*, LVIII, 1977, c. CCX, pp. 129-142.

(2) Fueron reproducidos por R. Sarmiento, *Aportación a la Historia de la gramática de la R.A.E*, tesis doctoral (inédita), Universidad Complutense, 1977, pp. 194-198. Fueron sacados a la luz por mí en 1982 en "Notas para una edición de las primeras gramáticas de la Real Academia Española (1771, 1772, 1781 y 1788)", en *Verba*, 8, 1981, pp. 85-87. y de nuevo reflejados en el *Prólogo* a la edición facsimilar de la *Gramática de la lengua castellana 1771*, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 32-33.

(3) En el *Estatuto primero* del Capítulo 5º, que trata "De las obras de la Academia", se dice textualmente: "Fenecido el Diccionario (que como va expressado en el Capítulo primero, debe ser el primer objéto de la Académia) se trabajará en una Grammatica y una Poética Españolas, è História de la lengua, por la falta que hacen en España. Y en quanto à la Rhetorica, podrá excusarse de trabajar de nuevo, porque hai bastante escrito", "Historia de la Academia Española", en *Diccionario de Autoridades*, t. I. (ed. facsímil), Ed. Gredos, Madrid, 1979), p. XXIX.

(4) R. Sarmiento, *Prólogo* a la ed. facsímil, p. 10, nota 4; *Libro 5º de Acuerdos*, jueves 11 de agosto de 1740.

Por ello, en la reunión siguiente:

> "...resolbió por mayor parte de votos que para cada una de estas obras se nombre uno que las trabaje señalando ôtros dos para que con ellos confiera las dudas que se le ofrecieren en su formazion y que antes se traiga a la Junta un Proyecto de Methodo, que en cada una de estas obras han de seguir los señores que las hayan de trabajar para que visto se apruebe ô enmiende segun parezca" (5).

Dos días más tarde se acuerda la formación de las respectivas comisiones:

> "El R. P. Casani en consecuencia de lo resuelto el 16 del presente mes nombró para que trabajen la *Gramática* a los señores D. Francisco Antonio de Angulo, R. P. Carlos de la Reguera, D. Ignacio Cevallos, y para la *Poética* a los señores D. Diego Suarez de Figueroa, R. P. D. Antonio Ventura del Prado, D. Antonio Pinedo que admitieron este encargo, pues aunque el R. P. Carlos de la Reguera no estuvo presente, dijo el R. P. Casani que se lo había prevenido así" (6).

De los tres comisionados de la gramática, el que primero presentó su trabajo fue Ignacio Ceballos, en la sesión del 27 de septiembre de 1740, quien "expuso algunas de las posibles dificultades con que podía tropezarse en la elaboración de la gramática así como el modo de poder superarlas fácilmente y con éxito" (7).

El trabajo fundamental, sin embargo, recayó sobre Francisco Antonio de Angulo, quien redactó su *Proyecto de Methodo* (8) entre el 18 de agosto de 1740 y el 28 de marzo de 1741:

> "El Sr. Francisco Antonio de Angulo leyó en esta Junta un discurso sobre la formación de la Gramática española y acordó la junta se pasase una copia a los señores que están entendiendo en ella" (9).

Sobre este documento realizó unas extensas y, a veces, duras, observaciones Ignacio Ceballos (10), a las que me referiré más adelante. También el P. Carlos de la Reguera, escribió, sobre el manuscrito de Angulo, los dos folios transcritos a continuación, que fueron tenidos en cuenta por Ceballos:

> "Papel hecho por el P. Reguera sobre el de *Proyecto de Gramática*"
>
> "[fol. 1 r]. No puede tener duda que el Tratado de la Grammatica debe empezar por un Proemio, Prefacion, ò Introduccion en que se haga patente la utilidad, y necesidad de ella en general, y en particular de nuestro idioma, y la falta que hace en él, y en donde se puede proponer el orden, y distribución de la obra, dando un breve especimen de todo el tratado. Para esto debe resolver antes la Academia, que partes son las que incluye la Grammatica, y como deben incluirse en este tratado, especialmente haviendo dado à luz el Tratado de la Orthographia, y haviendo de dar aparte el de la Poetica, a quien toca pribativamente la Prosodia.
>
> Al Proemio debe seguirse la definición de la Grammatica y la de sus partes, como las de las partes de la oración, y la explicación de los demás términos al metodo geometrico, como estaba bien prevenido.

(5) *Libro 5º de Acuerdos*, acta del martes 16 de agosto de 1740.

(6) R. Sarmiento, *Prólogo*, 1984, p. 10, nota 5; *Libro 5º de Acuerdos*, acta del 18 de agosto de 1740.

(7) R. Sarmiento, *Prólogo*, 1984, p. 10.

(8) Fue publicado por R. Sarmiento, en el *Apéndice*, pp. 497-524, a la edición facsímil ya citada.

(9) *Libro 5º de Acuerdos*, acta del 28 de marzo de 1741.

(10) Manuscrito también publicado por R. Sarmiento, *op. cit.* pp. 525-535.

Para esto debe resolver la Academia quales, y quantas son las partes de la oración en nuestro Idioma. Item qual deba ser la definición de la Grammatica para distinguirla enteramente de la Rethorica.

Luego debe seguirse el Abecedario de las letras, y su numero, con atencion a la cedilla, que se hà quitado de la Orthographia, y a la *S* [fol. 1 v.] liquida, ò en principio de diccion, haciendo la division de ellas en sus clases de vocales, y consonantes, y en estas de mudas, y semivocales, explicando la pronunciación de todas ellas, y especialmente las que la tienen univoca, con todo lo demas que se previene en el Systhema.

Aqui tiene que resolver la Academia dos dificilissimas questiones: la primera, si hay letras liquidas en nuestro Idioma, y por incidencia si son letras pertenecientes a nuestro Idioma, y deben incluirse en nuestra Grammatica las consonantes en principio de diccion ademas de la *S* yà excluyda.

La segunda si hay diphtongos, y triphtongos en nuestra Lengua y como se deben entender en ella la junta de dos, ò mas vocales.

En el libro 2º al tratar del nombre se ha de resolver el genero de él; porque si dificulta, si hay en nuestro Idioma los mismos generos, que en el Idioma Latino; esto es masculino, femenino, neutro, comun de dos, comun de tres, ambiguo, y epiceno, y aquí se debe tratar del que se llama articulo, y de su uso, y luego seguidamente todo lo demas que previene el Systema.

En orden a los verbales debe resolver la Academia, si debe tratarse juntamente con ellos del participio presente de los verbos, y mas remitiendose al Capitulo del verbo el participio passivo de ellos, que tambien es verbal atendida la razon que se alega en el Systhema [fol. 2 r.] a favor de esta separación.

En el verbo se ha de resolver por la Academia si hay verbos reciprocos, y quales son a distincion de los que se llamam passiva del verbo, y del verbo neutro.

En lo demás se ha de seguir el methodo, y orden que propone el Systhema, con los apendices, ò Capitulos formales de la diversidad de estilos en el grammatical, a distincion del Rethorico. La diversidad de dialectos en nuestras Provincias, y el dialecto antiguo, y moderno; y ultimamente del uso constante, y qual se deba tener por tal, por ser el arvitro de todos los idiomas, y aùn con mas absoluto dominio del nuestro".

Como puede verse, el P. Carlos de la Reguera no realiza más que leves o ligeras anotaciones al *Proyecto* de Angulo.

Es del manuscrito de Angulo sobre el que voy a hacer algunas consideraciones generales en cuanto a contenido, estructura, repercusión posterior e identificación de sus fuentes que, a su vez, son las primeras fuentes de la gramática de 1771 de la R.A.E.

2. La figura de D. Francisco Antonio de Angulo resulta una de las personalidades más acusadas y también más atractivas en la historia de la gramática de la R.A.E., desde el mismo momento en que nos acercamos a los *Documentos de gramática* y a los *Libros de Acuerdos* de la R.A.E. Desde el principio, es el pilar fundamental, el impulsor de la gramática, como en otro lugar ya he escrito: "Es de destacar la labor de D. Francisco Antonio de Angulo, por su entrega al trabajo, puesto que un gran número de discursos y disertaciones son obra suya. Se trata de la figura principal, presente en todo el proceso de elaboración y que sobrevivió a la edición de 1771" (11).

Supernumerario desde el 9 de abril de 1739, ocupó a la muerte de D. Andrés Fernández Pacheco, Marqués de Villena, acaecida el 27 de junio de 1746, el sillón C. Fue, así mismo, el cuarto secretario de la corporación, sucediendo, el 14

(11) "Notas para una edición de las primeras gramáticas de la Real Academia Española (1771, 1772, 1781 y 1788)", en *Verba*, 8, 1981, p. 90.

de noviembre de 1747, a D. Lope Hurtado de Mendoza, cargo que desempeñó hasta el 6 de agosto de 1775, fecha de su muerte (12).

Como tantos otros académicos, procedía de la administración real. Fue Secretario del Consejo de su Majestad y Oficial Mayor de la Secretaría del Real Patronato, según consta en la *Licencia* de la *Gramática* de 1771 (13).

3. EL PROYECTO DE METHODO (1741)

El trabajo fue ejecutado por F. A. de Angulo, como más arriba se dice, entre el 18 de agosto de 1740 y el 28 de marzo de 1741; consta de 82 folios (recto y vuelto) y de él existen, en los archivos de la R.A.E., tres copias de la totalidad (en la sesión académica del 28 de marzo de 1741 se había acordado que se les pasase una copia del *Proyecto* a los dos comisionados que ayudarían a Angulo), y dos de la última parte del manuscrito, la correspondiente al *Sistema para la gramática española* (fols. 60 r. a 82 v.).

De su importancia se ha ocupado en varias ocasiones R. Sarmiento (14).

3.1. Estructura y contenido

El manuscrito aparece dividido en cuatro partes:

1. Introducción.
2. Proyecto (cuestiones generales).
3. Análisis del contenido y división de diversas gramáticas.
4. Sistema para la gramática española.

Como primera medida para llevar a cabo su cometido, Angulo comienza a examinar las gramáticas de diferentes lenguas. Según sus propias palabras:

> "luego que V.E. me honró con esta Comisión, me dediqué a su desempeño, y para él, a costa de la mayor diligencia, he reconocido en la Biblioteca Real, y en la selectíssima Librería de una de las más Doctas Comunidades de esta Corte, quantas Grammaticas antiguas y modernas hay en ellas, sin perdonar por esto las de algunos amigos, e individuos de este cuerpo que me han franqueado todos los libros de esta materia" (fols. 2 r - 2 v.).

Las gramáticas manejadas por Angulo, y que toma como base para redactar la española, son un índice de cómo se ha enfocado el análisis de las diferentes lenguas y el método utilizado. Además, partiendo de lo que es común y general en las lenguas, Angulo señala lo que es específico de cada una de ellas. Se trata de 58 gramáticas, de lenguas antiguas y modernas, y las analiza por el orden siguiente:

---

(12) Vid. *Libro 13º de Acuerdos*, acta del 8 de agosto de 1775; también, *Real Academia Española, Anuario (1980)*, Imprenta Aguirre, Madrid, pp. 174 y 203.

(13) *Gramática de la Lengua Castellana, compuesta por la Real Academia Española*, Joachin de Ibarra, Madrid, 1771, 4 v.

(14) "La gramática de la Academia: Historia de una metodología", en *RSEL*, 8.1, 1978, pp. 109-110; "Filosofía de la gramática de la Real Academia Española", en *Anuario de Letras*, XVII, México, 1979, pp. 65-66; "La doctrina gramatical de Real Academia Española", en *Anuario de Letras*, XIX, México, 1981, pp. 55-57.

8 hebreas
12 griegas
21 latinas (13 de autores antiguos y 8 modernas)
2 árabes
2 alemanas
2 italianas
4 francesas
1 inglesa
1 portuguesa
1 mejicana y castellana
4 españolas

---

58 (a pesar de que en el documento (fol. 27 v.) se dice que "todas componen el número de 46 gramáticas").

Además de las gramáticas, consulta 5 diccionarios: El de la Real Academia Española, el de la Academia Francesa, el de la Crusca, el de Covarrubias y el Calepino.

3.2. Repercusión posterior

Casi un año después de que Francisco Antonio de Angulo presentase su *Proyecto de Methodo*, en las Juntas Académicas, concretamente en la del 8 de febrero de 1742, se retoma el trabajo gramatical, previa discusión acerca de: "si se había de hazer la gramática uniendo las reglas y los fundamentos en cuya virtud se establezcan, o si sería más conforme formar un tratado de solas las reglas colocando en otro distinto, con extensión las cuestiones que se habían ofrecido y disputado para establecer los preceptos, se pusieron en discordia los señores académicos quedando iguales los otros para cada una de otras dos sentencias" (15).

Los académicos se pusieron de acuerdo para iniciar sus cometidos, con un orden preestablecido en las cuestiones que se debían de analizar, y por ello

> "se acordó encargar al R. P. M. Joseph Casani que de los proyectos que tienen formados el Sr. D. Francisco Angulo y D. Ignacio Ceballos con las notas puestas por el R. P. M. Carlos de la Reguera, saque las cuestiones, y por escrito las traiga a la Academia para que sobre cada una de ellas dispute lo que se ofrezca señalando día para que con premeditación se discurra o resuelva bien en fuerza de los varones que se dispongan, o de las disertaciones que para mayor fundamento parezcan convenientes".

En la junta siguiente, José Casani presentó un índice de las cuestiones que se debían tratar, tomando como punto de partida, fundamentalmente, el trabajo de Angulo. El índice se pasó a los académicos, y se les encomendaron los temas correspondientes, así como las fechas en que debían presentarlos. El 18 de enero de 1746 se leyeron de nuevo los proyectos de Angulo y Ceballos, y de ellos se extrajeron, los días 17 y 20 de febrero, las materias que tenían que ser analizadas.

---

(15) *Libro 6º de Acuerdos*, acta del día 8 de febrero de 1742.

Es, no obstante, en la última parte del Proyecto de Methodo donde se encuentra la clave de la gramática de 1771, el esquema de cuestiones que Angulo cree que debe contener "una completa y perfecta gramática española", y son precisamente esos aspectos los que se hallan plasmados en la gramática publicada. Respecto a este primer proyecto llega a afirmar R. Sarmiento que "se hace imprescindible una referencia al proyecto de la primera gramática. Pues juzgamos que en el texto de 1771 y, principalmente en su proyecto se oculta la clave interpretativa de lo que posteriormente fue dicha gramática. En este sentido, conviene anticipar que la edición de 1771 ha predeterminado fundamentalmente la evolución del pensamiento de la Corporación" (16).

Es imprescindible hacer un análisis de los contenidos del Sistema para la gramática española, porque sólo de ese modo se puede apreciar cómo el esquema de Angulo (17) fue tenido como guía de la gramática de 1771:

"*Prohemio o Prefaccion.*

También debe comprender la gramática española un *Prohemio o Prefacción* que sirva de introducción a ella, en que se tratará de

- lo útil y conveniente que es la gramática para la perfección de las lenguas, como sucedió a la latina, que no llegó a su mayor elegancia sino después que florecieron los gramátios y hubo escuelas públicas de gramática

- después se hará presente por motivos de haber emprendido V.E. la española, la falta y necesidad que de ella tiene la lengua para lograr el mismo fin y adelantamiento que tuvo la latina, cuya falta ciertamente es más digna de notar y extrañar en España, cuando fuera de ella, como en Roma y en Francia, dice Patón, había en su tiempo estudios públicos de lengua española

- también se propondrán las grandes y casi insuperables dificultades que para la gramática de ella y su formación ha encontrado V.E. por la riqueza y elegancia de la lengua y bizarría del uso

- concluyendo con proponer el método y distribución que para ella ha juzgado más propio".

Con el *Proemio* está de acuerdo Carlos de la Reguera en sus observaciones a Angulo:

> "No puede tener duda que el Tratado de la Grammatica debe empezar por un Proemio, Prefacion, o Introducción en que se haga patente la utilidad, y necesidad de ella en general, y en particular de nuestro idioma, y la falta que hace en él, y en donde se puede proponer el orden, y distribucion de la obra, dando un breve especimen de todo el tratado".

(16) "Filosofía de la Gramática de la Real Academia Española", en *Anuario de Letras.* XVII, Mexico, 1979, pp. 63-64.

(17) "Las partes de la gramática española deben ser las mismas, de que dejo fundado, debe constar una perfecta gramática, las cuales irán repartidas en tres partes o libros, comprendiendo el 1º la ortografía y prosodia, el 2º la etimología, y el 3º la sintaxis, cuyo orden es el más natural y propio" (fols. 63 r.-63 v.). Dejo el libro dedicado a la Ortografía y Prosodia, dado que no fue publicado en la Gramática de 1771.

No opina lo mismo Ignacio Ceballos, quien cree que esto se da por supuesto y además que no debe tener la extensión que ambos proponen:

> "...de ninguna manera convengo en que en el Arte se ponga el Prefacio ô Prologo que quiere el P. M. Reguera recomendando la necesidad y utilidad de esta obra; porque nadie ignora que hasta aôra no tenemos Gramatica Española y todos saben que para pulir y hermosear un Ydioma es menester que la âya, y âsi de echo se convenze la necesidad y utilidad sin que sea necesario por convencer a los ignorantes agraviar a los sabios, siendo como somos deudores a unos y otros; â mas de que esto no puede hacerse sin dilatarse y un Prologo dilatado en un Arte chico es lo mismo que un Portal grande en una casa pequeña".

Sin embargo, en la Gramática de 1771, sí se les hizo caso a Angulo y a Reguera. En la *Dedicatoria* al Rey se indica que

> "debe ponerla con su estudio en el alto punto de perfección a que puede llegar".

En el *Prólogo* se recogen todos los puntos de partida de Angulo con respecto a la utilidad de su aprendizaje "por arte" para hablarla con "propiedad, exâctitud y pureza", haciéndose eco también de la dificultad de la formación de la gramática "por la multitud de opiniones y de disputas que reynan entre los Gramáticos".

En el plan de Angulo, empezando el Libro 1º por la Ortografía y la Prosodia, debe comenzarse por un prólogo general, en el que se expliquen los términos que se van a utilizar. Sin embargo, en nota al margen, se rectifica esta introducción propuesta:

> "No obstante haber aplicado a este libro y capitulo 1º la explicación de todos los terminos de la Gramatica, he pensado despues sera mexor, y mas conforme al methodo propuesto de la Geometria que vayan distribuidos en los demas libros los correspondientes a la materia de cada uno...".

La gramática de 1771 se quedó a medio camino de las ideas expuestas por Angulo, puesto que en el Capítulo 1º se trata *De la Gramática en general.* En él se define lo que es gramática y las partes de que consta, y en el Capítulo 2º *De las palabras, ó partes de la oracion* : "PALABRA es lo mismo que voz, ó diccion, como: *cielo, tierra, santo, doctor, leer, escribir.* El agregado de palabras ordenadas con que expresamos nuestros pensamientos se llama en lenguage comun *habla*, y entre gramáticos *oracion*, por lo qual se llaman con propiedad las palabras *partes de la oracion*".

Comparando los capítulos correspondientes a la *Etimología* y a la *Sintaxis*, se puede apreciar la repercusión del proyecto de Angulo en la gramática de 1771.

"*Libro 2º. De la etimología, o partes de la oración.*

Capítulo 1º. Del nombre en general y de las propiedades o accidentes que convienen a todos los nombres, y principalmente a los sustantivos.

- el género
- el número
- el caso

Capítulo 2º. Del artículo y de la declinación de los nombres.

- declinaciones de ellos
- declinaciones contraídas con los nombres
- regla del uso de los artículos.

Capítulo 3º. De la división del nombre en sustantivo y adjetivo.

1.- Nombres propios y apelativos.
2.- El positivo, comparativo y superlativo.
3.- Los aumentativos y diminutivos.
4.- Los numerales.
5.- Los patronímicos, denominativos y gentílicos (que todos son derivativos).

Capítulo 4º. De los verbales. Sus diferentes especies y formación.

Se comprenderán no solamente los acabados en *ble*, en *ento*, en *on* y en *or*, como *amable, llamamiento, donación* y *oidor*, sino también los participios activos que tienen sus terminaciones en *ante* y en *ente*, como *practicante* y *oyente*.

Capítulo 5º. Del pronombre y su división en

- personales
- relativos
- posesivos
- demostrativos

Capítulo 6º. Del verbo en general. De su conjugación por:

- modos
- tiempos
- personas (que son los accidentes comunes a todos los verbos).
- división esencial del verbo.
- Las tres conjugaciones que conoce la lengua castellana:
    - en *ar*
    - en *er*
    - en *ir*

y las diversas especies de verbos que debajo de estas terminaciones se comprenden en esta forma.

- primero se pondrán las conjugaciones de los verbos auxiliares:
    - *haber*
    - *ser*

por ser tan esenciales y precisas para las conjugaciones regulares de los verbos solamente en la voz activa, y con el método que están puestas en el *Epítome* del *Arte* de Nebrija.

- luego con separación se tratará de la conjugación de los verbos pasivos, cuya formación estando reducida en castellano al solo precepto de juntar el parti-

cipio pasivo con los tiempos del verbo ser (así como sucede en las lenguas alemana, italiana y francesa) me ha parecido no hay razón para consumir inutilmente el papel poniendo conjugados estos verbos pasivos.

- luego se tratará de los verbos irregulares, notando los que pertenecen a cada una de las tres conjugaciones y los tiempos en que solamente cae esta irregularidad.

- seguirán los defectivos por este mismo orden

- últimamente se tratará de los verbos neutros, recíprocos e impersonales.

Capítulo 7º. De los participios en que remitiéndose a los verbales por lo que pertenece a los activos, se tratará solamente:

- de los participios pasivos, su formación y terminaciones, notando los que son irregulares y los usados activamente, con todo lo que sobre su uso haya que advertir.

Capítulo 8º. Partes indeclinables de la oración.

1.- Los adverbios, con expresión y separación de cada una de sus especies, como de

- tiempo
- lugar
- modo
- cantidad
- número
- afirmación, etc.
- Modos adverbiales, como *a buena hora*, *a mal librar*, etc.
- Uso particular.

2.- Preposición

- Expresión y división de sus especies
- Preposiciones en composición, y de las que sólo en ella tienen uso en castellano, como las partículas prepositivas *des* y *dis, in, re, pre* y otras.

3.- De las conjunciones: copulativas y disyuntivas, causales y adversativas.

4.- De las interjecciones, con expresión de las que significan amor, odio, gozo, dolor, deseo y admiración, etc".

Considerando la Real Academia que las clases de palabras o partes de la oracion son nueve en español, dedica un capítulo a cada una de ellas:

Capítulo III. Del nombre.
Capítulo IV. Del pronombre.
Capítulo V. Del artículo.
Capítulo VI. Del verbo.
Capítulo VII. Del participio.
Capítulo VIII. Del adverbio.

Capítulo IX. De la preposicion.
Capítulo X. De la conjuncion.
Capítulo XI. De la interjeccion.

En el interior de cada capítulo están contempladas la mayor parte de las cuestiones tratadas por Angulo.

"*Libro 3º. De la Sintaxis*. Explicando sucíntamente cuán principal y esencial parte es esta de la gramática, por ser la que da forma al idioma y constituye la oración.

1.- Sintaxis regular
2.- Sintaxis figurada

1.- Sintaxis o construcción regular, la cual se funda en tres reglas
- concordancia
- régimen
- colocación

Capítulo 1º. Sintaxis de los artículos.

Capítulo 2º. Sintaxis de los nombres.
Construcción especial:
1.- adjetivos
2.- comparativos.

Capítulo 3º. Sintaxis de los pronombres. Tratando con separación de aquellos en que haya variedad, en la misma conformidad que con los nombres.

Capítulo 4º. Sintaxis de los verbos, con la división que corresponda según su diferente sintaxis, como queda advertido en los dos capítulos antecedentes.

Capítulo 5º. Sintaxis de los participios.

Capítulo 6º. Sintaxis de las partes indeclinables de la oración, cuya sintaxis se reduce solamente a la colocación y al régimen que tienen en nombres y verbos, y este capítulo se dividirá en tres párrafos, como se hizo en el libro 2º cuando se trató de estas partes o como mejor parezca.

2.- Sintaxis figurada y gramatical. Con que se distingue de la antecedente, y de la Retórica, y comprenderá todas las figuras que admite el dialecto castellano en muchas locuciones y frases recibidas, que se apartan de la construcción regular. Y después sus diferentes especies y de los vicios de ella".

La distribución de la gramática de 1771 difiere, con respecto al Proyecto de Angulo, en algunas partes, aunque se conserva el esquema general. Su índice es como sigue:

PARTE SEGUNDA

Capítulo I. De la sintáxîs ó construccion en general.

Capítulo II. Del régimen y construccion natural.
- Artículo I. De la construccion del nombre y otras partes de la oracion ántes del verbo.
- Artículo II. De la construccion del verbo y adverbio y otras partes de la oracion ántes del nombre.
- Artículo III. De la construccion de unos verbos con otros.
- Artículo IV. De la construccion del verbo con el pronombre.
- Artículo V. De los verbos, participios, adjetivos, y adverbios que rigen preposicion, y qual.

Capítulo III. De la construccion figurada.
- Artículo I. Del hipérbaton.
- Artículo II. De la elípsis.
- Artículo III. Del pleonasmo.
- Artículo IV. De la silépsis.

Dos apartados más añade Angulo en su *Proyecto*: un *Apéndice* sobre el *uso*, y un 4º *Libro*.

"*Apéndice*

Del uso. En que se tratará de lo que es y vale en las lenguas, y los diferentes géneros de uso conocidos en ellas, estableciendo los que deben servir de regla por lo perteneciente al castellano, y este apéndice cerrará la gramática española.

Libro 4º.

Pero aunque en estos tres libros y apéndice está todo el cuerpo, y ser formal de la gramática, no obstante de los sistemas propuestos en este Proyecto resulta que como parte de ella o por adorno comprenden unas gramáticas la poética, otras la construcción retórica figurada. Algunos griegos ponen los diferentes dialectos de aquella lengua, y otros el estilo gramatical. De todas estas cosas las que me parecen dignas de examinarse para la gramática española son las dos últimas esto es

1.- El estilo gramatical
2.- La especie de los dialectos

porque teniéndolos diferentes nuestra lengua en varias provincias, como sucede a la griega, será, sino precisión, adorno y mayor perfección de la gramática española que los comprenda, como también el estilo gramatical, si así pareciere conveniente, en cuyo caso se podrá añadir un cuarto libro, en que vayan estas dos materias".

Estas dos últimas partes, el *Apéndice* y el *Libro 4º*, no fueron atendidas en la gramática de 1771.

Los comentarios que Ignacio Ceballos hace al proyecto de Angulo van desde cuestiones generales, hasta aspectos particulares acerca de la disposición que cree que debe tener la gramática. Del primer aspecto destaca Ceballos dos:

1.- El proyecto indica lo que se debe trabajar, pero no dice cómo.

2.- La Academia debe resolver si va a hacer una gramática compendiada o, por el contrario, una gramática completa.

Estas dos observaciones fueron tenidas en cuenta por la Academia. Desde muy pronto se les encargó a los académicos que trabajasen aspectos concretos y que, en fechas fijadas de antemano, presentasen lo realizado en las sesiones.

La segunda precisión fue objeto de discusión en los años siguientes, y se le hizo caso a Ceballos en que se tratase de una gramática reducida -tal como él quería-, aunque en ella se estudien algunos aspectos teóricos generales, de forma más resumida.

3.3. Fuentes

Alcalá, Fr. Pedro, *Arte para ligeramete saber la legua araviga*, Juan de Varela de Salamanca, Granada, 1504.

Alcuinus, Flaccus, *Grammatica*, en Putschius, Helia, pp. 2075-2143.

Altieri, Ferdinando, *Grammatica inglese, che contiene un'esatto e facil metodo per apprendere questa lingua*, in Venezia, MDCCXXXVI, Presso Gio Battista Pasquali.

------, *A New Italien Grammar, Wich contains a True and Essai METHOD for acquiring this LANGUAGE*, Venice, Printed by John Baptist Pasquali (la edición que manejo, de la Biblioteca General de la Universidad de Santiago contiene las dos gramáticas en un solo volumen).

Alvari, Emmmanuelis, *De Institutione grammatica Libri tres*, 1572.

Asper, Iunior, *Ars Grammatica*, en Putschius, Helia, pp. 1726-1735.

Augustinus, Aurelius, *De Grammatica liber*, en Pvtschius, Helia, pp. 1975-2018.

Bellarmino, Roberto, *Institutiones Linguae Hebraicae ex optimo qvoque Avctore Collectae... vna cum exercitatione Grammatica in Psalmum XXXIII... Accesit in hac nova editione commodior singularum rerum clariorque distinctio*, Atverpiae, Ex. Off. Plantiniana, Apud Joannem Moretum, M.DC.VI.

Bense Du Puis, Pierre, *Grammaire allemande et françoise*, Paris, 1643.

Billet, Pierre Paul, *Gramatica francesa dividida en tres partes,* Bernardo de Villa-Diego, Madrid, M.DC.LXXXX.VII.

Bilstenius, Joannis, *Gramatica griega contenida en Syntagma Philipporameum Artium Liberalium* (la ficha correspondiente de la Biblioteca Nacional de Madrid remite a Freige, Joham Thomas, *Paedagogus*, Basilea, 1582 (BN, 3/ 64440), y *Trium Artium Logicarum, Grammaticae, Dialecticae, et Rhetoricae*, Basilea, 1575 (BN, 3/ 62990)).

------, *Gramatica latina*, vid. supra.

------, *Gramatica teutonica*, vid. supra.

Blancuccius, Benedictus, *Institutiones in Linguam Sanctam Hebraicam*, Apud Bartholomaeum Zannettum, Romae, MDCVIII.

Buffier, P. Claude, *Grammaire françoise sur un plan nouveau*, Chez Jean Leonard, Bruxelles, 1711.

Calepino, Ambroggio, *Dictionarium septem linguarum*, Reggio, 1502.

Caramuelis, Joannis, *Primus Calamus*, Fabius Falconius excudebat, anno M.DC.LXIII, Romae.

Castillo, Fr. Martín del, *Arte Hebraispano, Gramatica de la Lengua Santa en idioma castellano*, Leon de Francia, 1676.

------, *Grammatice tes Glosses Ellenices en te dialecto Iberice... Grammatica de la Lengua Griega en Idioma Español*, A costa de Florian Anisson, Leon de Francia, M.DC.LXXVIII.

Charisius, Flavius Sosipater, *Institutionum Grammaticarum Libri V*, en Putschius, Helia, pp. 1-266.

Cledonius, *Ars grammatica*, en Putschius, Helia, pp. 1857-1939.

Clenardus, Nicolaus, *Institutiones linguae Graecae ...cum Scholiis P. Antesignandi Rapistagnensis. Quid hoc libro contineatur tertium folium indicabit.* Apud Matthiam Bonhomme, Marc. typ. Lvgdvni, MDLIIII.

Correas, Gonzalo, *Arte de la Gramatica de la Lengva Kastellana,* contenida en el *Trilingve de Tres de la tres Lenguas Castellana, Latina, i Griega, todas en Romanze*, en Salamanca, en la Oficina de Antonia Ramirez, año de 1627, pp. 1-122.

------, *Arte de Gramatica Latina, declarada en Rromanze,* en *Trilingve*., pp. 122-336.

------, *La Gramatica Griega. Decrarada en Rromanze*, en *Trilingve*..., pp. 1-143 (aunque contenida en este mismo volumen tiene paginación independiente).

Covarrubias Orozco, Sebastían de, *Thesoro de la lengva castellana o española*, Luis Sanchez, Madrid, MDCXI.

Cuadros, Diego de, *Enchiridion, seu Manuale Hebraicum ...in duas Partes distributum Quorum altera Grammaticam... altera utrumque Lexicum...* Antonius de Rubeis, Romae, 1733.

Chifflet, R.P.L., *Essay d'une parfaite Grammaire de la langue Françoise*, Paris, 1668; septième et derniere edition, Bruxelles, Chez Lambert Marchant, 1692.

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA... *Compuesto por la Real Academia Española*, Francisco del Hierro, Madrid, 1726-1739.

DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇOISE, Paris, 2 vols. 4º, 1694; 2ª ed. 1718; 3ª ed. 1740.

Dieu, Ludovicus (Lodeovjk) de, *Grammatica Linguarum Orientalium, Hebraicorum*, Lugduni, 1628.

Diomedes, P., *Ars grammatica. De oratione et partibus orationis et vario metrorum genere libri III*, en Putschius, Helia, pp. 270-528.

Donatus, Elius, *Ars grammatica (de voce, de littera, sillaba, pedibus, tonis, posituris). Ars maior*, en Putschius, Helia, pp. 1735-1743.

------, *Ars minor. De partibus orationis*, en Putschius, Helia, pp. 1743-1766.

Drusius, Johannes, *Grammatica hebrea* (En la Biblioteca Nacional de Madrid: 2/56980, *De recta locutione linguae sanctae*, Franckerae, 1609).

Encarnación, Fr. Diego de la, *De gramática francesa en español*, Imprenta de Baltasar Bellero, al Compas de Oro, Dovay, 1624.

Erpen, Thomas van, *Arabicae Linguae Syrocinion, id est Grammaticae arabicae*, Leidae, 1613; Lugdoni, 1637; Lugdoni, 1656.

Ferrus, Sieur, *Nouvelle grammaire espagnole ...avec un ample vocabulaire... et un Recueil de Sentences et Proverbes*, Amsterdam, 1680; Lyon, chez Antoine Boudet, 1695; Lyon, Chez Jean Thioly, 1695.

Franciosini, L., *Grammatica spagnuola ed italiana*, Venetia, 1624; Roma, 1638; Ginebra, 1648; Venecia, 1669, 1680; Ginebra, 1687 y 1707; Livorno, 1733.

Gretseri, Jakobi, *Institutionvm Linguae Graecae*, Societatis Jesu, Dvaci, Ex Officina Ioannis Rogardi, 1617.

INSTITUTIO GRAECAE GRAMMATICES COMPENDIARIA, *in usum Regiae Scholae Westmonasteriensis*, Londini, excudit Rogerius Nortonus, Regius in Latinis, Graecis et Hebraicis Typographus, 1682.

Lascaris, C., *Grammatica Graeca*, Milan, 1476.

Mercier, Jean, *Thesaurus Linguae Sanctae opera*, recogido en Pagninus Sanctes, *Hoc est Thesaurus Lingvae Sanctae, sive, Lexicon Hebraicvm, ordine et copia caeteris antehac editis anteferendum, aucthore Sancte Pagnino Lucensi, Ordinis Praedicatorum, Sacrae Theologiae professore: nunc demum cum doctissimis quibusque Hebraeorum scriptis quam accuratissime collatum, et ex iisdem auctum ac recognitum. Opera Ioannis Merceri, quondam in Hebraicis apud Parisios professoris Regii, et aliorum doctorum virorum. Cum indicibus lucupletissimis...* Lvgduni, Apud Bartholomaevm Vincentivm, M.D.LXXVII.

Miranda, Giovanni, *Osservationi della lingva castigliana*, Gabriel Giolito de Ferrari, Vinegia, 1566 (en el documento se cita la edición de Venecia de 1622).

Molina, Fr. Alonso de, *Arte de la lengua Mexicana y Castellana*, Pedro Ocharte, Mexico, 1571; 2ª impresión, Pedro Balti, Mexico, 1576.

Nebrija, E. A. de, *De Institutione grammaticae libri quinque... R.P. Ludovico de la Cerda, in Epitome redacti... Opera, et studio R. P. Praefecti Scholarum... Petrus Lozano...* Matriti, Haeredes Joannis Garcia Infanzon, 1731.

Palaemon, Rhemnius, *Ars Grammatica*, en Putschius, Helia, pp. 1366-1386.

Pereira, P. Bento, *Ars Grammatica pro lingua lusitana addisceta. Ad finem ponitur Orthographia, ars recte scribendi, in gratiam Italorum coniugationibus Lusitanis Italae correspondent*. Lugduni, Sumptibus Conventii, Anisson, 1672.

Phocae, *Ars de nomine et verbo*, en Putschius, Helia, pp. 1683-1687.

Portio Romano, Simone, ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΗ ΤΗΣ ΡΩΜΑΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ, *Grammatica lingvae graecae vulgaris*, Parisiis, Sumptibus Societatis Typographicae Librorum Officis Ecclesiastici. Iussu Regis constitutae, M.DC.XXXVIII.

Priscianus, *Libri XVIII*, en Putschius, Helia, pp. 529-1214.

Probus, M. Valerius, *Grammaticarum Institutionum Liber II*, en Putschius, Helia, pp. 1386-1494.

Putschius, Helia, *Grammaticae Latinae avctores antiqui*, Hanoviae, Typis Wechelanis, apud Claudium Marnium, et haeredes Ioannis Aubrii (según dice expresamente Angulo, fols. 37 r - 37 v, es el libro al que acudió para el análisis y comentario de todas las gramáticas latinas clásicas mencionadas. El ejemplar que he consultado es el existente en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras (hoy Facultad de Filología) de la Universidad de Madrid, signatura: 21817).

Quintilianus, *Institutionum Oratoriarum Libri XII. Declamationum eiusdem liber*, Lvgdvni, Apud Seb. Gryphivm, 1540.

Ramírez, Jacobo, *Grammaticae Graecae Compendium ad usum Regiarum Scholarum Caesarii*, Colegii Matritensis, Societatis Iesv... Apud Viduam Ildefonsi Martini, Matriti, 1629.

Sanctii Brocensis, Franciscus, *Grammatica Graeca*, Ex officina Christophori Plantini, Architypographi Regij, Antverpiae, M.D.LXXXI.

------, *Minerva, sive de causis latinae linguae commentarius, cui accedunt animadversiones et notae Gasparis Perizonii*, Franequerae, 1687 (la edición manejada por Angulo es esta, o alguna de las posteriores, puesto que en el documento cita a "Juan Perizonio en las adiciones a la citada Minerva" (fol. 8 v.).

Scaliger, Julius Caesar, *De causis Linguae Latinae libri tredecim*, Lugduni, 1540.

Servius, Marius Honoratus, *In secundam Donati editionem interpretatio*, en Putschius, Helia, pp. 1779-1799.

Simon Abril, Pedro, *La gramatica griega escrita en lengua castellana*, Lorenzo Diego de Robles, Çaragoça, 1586.

Sobrino, Francisco, *Nouvelle grammaire Espagnole et Françoise*, Bruxelles, 1697; 2ª ed. François Foppens, Bruxelles, 1712; 5ª ed. Chez Pierre Witte, Paris, 1740.

Vergara, Francisco, *De Graecae Linguae Grammatica, Libri V*, Apud Michaelum de Eguia, Compluti, MDXXXVII. Posteriormente: "Adiecta sunt per auctorem tribus libris medijs Scholia non pertinenda. Item admonitio de operis ordine, simulque de eius perdiscendi modo, et de Graecanici stutij ratione. Opus nunc primum ad Complutensem editionem excusum ac restitutum". Parisiis, M.D.LVII, Apud Guil. Morelium in Graecis typographum Regium, et Bernardum Turrisanum, Via Iacobea in Aldina Bibliotheca.

Victorini, Marius, *Liber de re Grammatica*, en Putschius, Helia, pp. 1939-1955.

VOCABOLARIO DEGLI ACADEMIA DELLA CRUSCA, *contre indici delle voci locuzioni e prouerbi Latini, é Grece, posti per entro l'opera*, Venezia, appresso Giovanni Alberti, MDCXII; 2ª ed. 1623; 3ª ed. 1691, 3 vols; 4ª ed. 1729-1738. 6 vols.

Vossius, Gerardus Joannis, *Aristarchus, sive de Arte Grammatica libri septem*, Amsterdami, 1635; 2ª ed. Ex Typographia P.et I. Blaev, Prostant apud

Ianssonio-Waesbergios, Boom, à Someren, et Goethals, Amstelodami, MDCLXXXXV.

Ximenez Paton, Bartholome, *Epitome de la ortografia latina y castellana*, y juntamente con él: *Institvciones de la gramatica española* (con paginación independiente), En Baeça, por Pedro de la Cuesta, a costa de Francisco de Valver, mercader de libros, que reside en Villanueva de los Infantes, año 1614.

A lingua na radio galega

MARÍA XESÚS VÁZQUEZ LÓPEZ

A Radio Galega é a primeira emisora do país que emite as vintecatro horas do día en lingua galega. Empezou a emitir o 24 de febreiro de 1985 e a inauguración oficial tivo lugar o 29 de marzo dese mesmo ano. A súa existencia débese á aprobación da Lei 9/1984 do 11 de xullo de Creación da Compañía de Radio-Televisión de Galicia polo Parlamento de Galicia, que creaba así os medios de comunicación públicos galegos para a "promoción e difusión da cultura e lingua galegas, así como a defensa da identidade da nacionalidade galega".

Tendo en conta todo isto, a radio e a televisión servirían para modifica-los usos lingüísticos dunha comunidade que desprezaba o seu idioma e que vivía un proceso de abandono do mesmo. Tratábase de evitar isto e de facer ver que o galego se pode empregar en tódolos ámbitos da vida e que coa nosa lingua podemos expresar todo o que queiramos.

O nacemento dos medios públicos galegos provocou unha gran expectación e supuxo un fito moi importante e decisivo no proceso de normalización lingüística. Non houbera nunca antes en Galicia ningunha radio que emitise integramente tódalas horas do día na lingua propia do país.

Neste artigo imos analiza-la lingua empregada na emisora pública galega e a súa transcendencia e repercusión na sociedade.

A LINGUA EMPREGADA NA RADIO GALEGA

O galego é o vehículo de expresión da radio pública de Galicia. Contra o que debería ser (modelo de bo falar), non se pode dicir que o galego que escoitamos en antena sexa o máis recomendable, aínda que se aprecia unha gran mellora desde os seus comezos. A función lingüística da emisora debe ir por ese camiño, como sucede noutros países coa lingua dos medios, que serve de patrón lingüístico para imitaren tódolos falantes. Pero claro está que o galego empregado agora mesmo non é precisamente digno de tal imitación, posto que aínda ten unha serie de erros que se van eliminando pouco a pouco. Cabe esperar que dentro doutros cinco anos máis a calidade lingüística da emisora sexa óptima, o que se está camiño de conseguir. Abonde lembra-lo nivel do galego que aparecía en antena en 1985. Non se pode comparar co de hoxe en día. Avánzase por tanto, aínda que se cadra non tan axiña como desexariamos.

O ACENTO

O acento que se escoita na Radio, como o da Televisión de Galicia ou o empregado nas dobraxes, semella busca-la maior diferencia posible co auténtico acento galego. Parece que se busca un acento "neutro", ou sexa, o máis parecido posible ó castelán. O que se consegue con isto é o rexeitamento da audiencia, que non recoñece como galego de verdade o falado nos medios de comunicación. Para os falantes galegos os locutores empregan palabras galegas pero con acento alleo, co que o efecto conseguido é o de falsidade. Ese non é o galego que se falou no país desde sempre.

Ademais, se non se utiliza o acento propio, decátanse de que non é por ignorancia, xa que os mesmos locutores empregan un acento ou outro segundo o nivel sociocultural ou socioeconómico dos entrevistados. Así utilizan o acento galego cos campesiños, mariñeiros, obreiros, etc., e o acento "neutro" con médicos, avogados, ... en eral con xente dun nivel máis elevado socialmente. Isto é unha mostra de diglosia evidente, na que non pode caer un medio público encargado de normaliza-lo uso da lingua do seu país.

De tódolos xeitos, vaise apreciando lentamente unha mellora. É cuestión de convencemento dos propios locutores da súa responsabilidade nun proceso de enorme transcendencia. Ademais cómpre unha rápida solución tanto a esta cuestión coma á do nivel de lingua empregado en antena coa creación dunha Facultade de Periodismo en Galicia, algo imprescindible nestes momentos no país. É totalmente necesaria porque os redactores actuais teñen que formarse en Cataluña, Madrid ou Navarra, o que os afasta da súa Terra nos momentos clave da súa formación profesional. Deste xeito observamos logo despistes de mala pronunciación de palabras, de descoñecemento doutras ou de ignorancia total do nome dalgúns topónimos do país, que lles resultan completamente estraños para eles. É pois urxente a formación dos xornalistas en Galicia e en galego con miras ó seu futuro traballo no país.

A LINGUA

A lingua resíntese dunha serie de defectos que non deberían aparecer en antena nun medio creado para normaliza-lo seu uso. Distinguiremos neles os fonéticos, os morfosintácticos e os léxicos.

a) Fonéticos

O máis rechamante é a indistinción dos timbres das vocais. Isto, aínda que non abunda tanto coma ó principio, séguese escoitando con relativa frecuencia. Débese á utilización do sistema vocálico do castelán (/a/, /e/, /i/, /o/, /u/) fronte ó do galego con sete vocais (/a/, /ɛ/, /e/, /i/, /ɔ/, /o/, /u/). Esquecen, logo, a diferencia do timbre, aberto e pechado, nas vocais medias. Isto provoca confusións polo feito de realizar igual un artigo *(o, a, os, as)* cás contraccións do mesmo coa proposi-

ción *a: ó, á, ós, ás.* Así escoitamos "ó neno foi atropelado por un camión", "os reféns voltaron a casa" por "o neno foi atropelado por un camión", "os reféns voltaron á casa".

En canto ás consoantes xa non se oen tantas confusións entre a consoante nasal velar sonora e a alveolar. Non é frecuente oír *alguna* por *algunha* ou *una* por *unha.* Este fenómeno non só se producía nos indefinidos, senón tamén na unión fonética dunha palabra rematada en consoante e o inicio doutra en vocal. Por exemplo en 1985 escoitábase dicir "unóme" por "un home", algo que hoxe xa non sucede.

Tamén resulta problemática a consoante fricativa prepalatal xorda. O trazo da palatalización non sempre se realiza. Deste xeito escóitase dicir *susto* por *xusto, sa* por *xa.* E ó contrario, ás veces palatalízase o *s* cercano a un *x: Xosé, xexa* por *Xosé, sexa.*

Afortunadamente estes erros son cada vez menos abundantes, así e todo a súa existencia constitúe un problema, posto que non debería haber ningún en antena. Ademais son os máis rechamantes nun medio de comunicación oral. A súa presencia supón que, en vez de conseguir normaliza-lo emprego do galego, se produza o efecto contrario ó que se persegue.

b) Morfosintácticos

Neste apartado atopamos un mal uso do xénero de substantivos e adxectivos. Escoitamos *o marxe, o árbore, mar riza, a leite, a costume,* etc. por *a marxe, a árbore, mar rizo, o leite, o costume.*

Tamén escoitamos substantivos femininos con artigos masculinos: *o área, o arma, o acta,* traducidos tal cal do castelán. Nesta lingua levan o artigo *el* para evita-la cacofonía que se produciría ó se encontraren dúas vocais iguais, aínda que o xénero do substantivo sexa feminino. Pero en galego non sucede iso e dise *a área, a arma, a acta.*

Tamén se aprecia unha confusión no uso de *testemuño* e *testemuña.* Por asociación das palabras rematadas en *-o* co masculino e das rematadas en *-a* co feminino, obsérvase o emprego de *testemuño* co significado de home que presencia un feito e *testemuña* unha muller que fai o mesmo, cando o significado de ámbalas formas é diferente: *testemuña* é unha persoa, home ou muller, que está presente cando se produce unha acción concreta, en tanto que *testemuño* é a declaración que fai unha testemuña do que viu.

Esténdese erroneamente a contracción de *todos* co artigo á forma do singular *todo* mailo artigo. Así de *tódolos, tódalas* faise un singular **tódolo, *tódala* por *todo o, toda a.* Por exemplo: a partir de "tódolos días" fan o singular "*tódolo día", de "tódalas mañás" un singular "*tódala mañá".

Por outra parte non sempre se realizan as contraccións de preposición e artigo. Así é posible escoitar sobre todo no caso dos topónimos *de A Coruña, en A Guarda* por *da Coruña, na Guarda.*

Nos pronomes persoais destaca a indistinción de *che* (complemento indirecto) e *te* (complemento directo): "¿que te dixeron?" por "¿que che dixeron?", "víronche" por "víronte".

Tamén se producen interferencias co castelán nos pronomes persoais. Así tamén se escoita ás veces o uso de *lle* por *o:* "saudámoslle desde aquí" por "saudámolo desde aquí".

E para rematar cos pronomes cómpre engadi-la utilización de *se* en construccións nas que en galego non aparece ese pronome: "bebéronse unhas copas" por "beberon unhas copas" ou "lévaste o premio do concurso" por "léva-lo premio do concurso". Este erro débese á traducción literal do castelán, co pronome incluído. E será mellor non falar da mala colocación dos pronomes, non tan abundante como hai varios anos, pero aínda relativamente frecuente.

Omítese esporadicamente o artigo ante o posesivo: "nosos oíntes" por "os nosos oíntes", "en súa casa" por "na súa casa".

Nos indefinidos atópase o emprego de *algún, algunha* e *alguén* cando aparece un elemento negativo na oración en lugar das formas *ningún, ningunha, ninguén* que corresponderían. Por exemplo: "Non hai indicio algún", "sen polémica algunha", "non houbo alguén que o negase" por "non hai indicio ningún", "sen polémica ningunha", "non houbo ninguén que o negase".

Nos numerais cardinais confúdese o xénero de *dous* e *dúas* na forma masculina por interferencia co castelán, lingua que non posúe distinción de xénero neste número. Tamén se vacila nos compostos con *vinte, trinta, corenta,* etc.

En canto ós verbos é frecuente o uso de *creer, leer* por *crer* e *ler.* Créanse infinitivos falsos a partir de formas como *segue, serve, sofre, acode,* de xeito que oímos dicir *seguer, server, sofrer* ou *sofrir* e *acoder* ou *acodir.* Conxúganse como irregulares os verbos rematados en *-ecer* e *-ucir* por influxo do castelán, cando se trata de verbos regulares en galego. Así escoitamos "non é que o merezcamos", "o accidente produxose".

Tamén é habitual a introducción do complemento directo coa preposición *a* por castelanismo: "vostedes lembrarán *ó* noso invitado de hoxe".

E unha perífrase que se oe adoito é *ir a + infinitivo:* "O presidente vai a inaugurar unha ponte". En galego tal perífrase non leva a preposición, por tanto habería que dicir "o presidente vai inaugurar unha ponte". Tamén aparece a perífrase do francés *vir de + infinitivo* por *acabar de + infinitivo.* Ex.: "O voceiro do goberno vén de facer unhas declaracións" por "O voceiro do goberno acaba de facer unhas declaracións" ou "Vimos de recibir unha nova de última hora na nosa redacción" por "Acabamos de recibir unha nova de última hora na nosa redacción".

c) Léxico

Os problemas máis abundantes neste aspecto son os castelanismos e os hiperenxebrismos.

Nos castelanismos as formas que máis aparecen son *plantexar, alonxar(se), averiguar, concellal, parexa, baraxa, inversión,* etc. polas galegas *expoñer, cuestionar*

ou *presentar, arredar(se)* ou *afastar(se), pescudar* ou *indagar, concelleiro, parella, baralla, investimento.*

Aínda son frecuentes tamén certos hiperenxebrismos como *humán* por *humano, semán* por *semana, primaveira* por *primavera, brilar* por *brillar, siñificar* por *significar, oficiña* por *oficina, gasoliña* por *gasolina, permañecer* por *permanecer, destiño* por *destino, zoa* por *zona, montana* por *montaña, ambente* por *ambiente, estrano* por *estraño, condea* por *condena,* etc.

Emprégase cada vez menos o arcaísmo *conquerir* por *conseguir.*

De tódolos xeitos apréciase un coidado cada vez maior nas palabras empregadas e xa non aparecen tantos hiperenxebrismos, castelanismos e moito menos arcaísmos, coma ó inicio da andaina da Radio Galega. É un signo máis do avance lingüístico acadado co tempo.

TOPONIMIA, HIDRONIMIA, ANTROPONIMIA

a) Toponimia

Os topónimos de Galicia sempre se utilizan en galego. Os do resto de España vacilan entre a forma propia do español, do catalán, do euskera ou mesmo do bable e a forma galeguizada. Dise así *Barajas* e *Baraxas, Guadalajara* e *Guadalaxara, Uvieu* e *Oviedo,* etc. Predomina nestes casos, de tódolos xeitos, a forma propia do castelán ou a das outras linguas.

Os topónimos doutros estados adáptanse ó galego.

b) Hidronimia

A hidronimia recibe o mesmo tratamento dado á toponimia. Aquí cabe salienta-lo que acontece cos ríos da Península Ibérica que atravesan Portugal tamén. Neste caso a forma empregada no galego é a coincidente co portugués. Por exemplo dise "o Douro", "o Texo" fronte a "Duero" e "Tajo" do castelán.

Os ríos pertencentes a outros estados tratan de adaptarse á fonética galega.

c) Antroponimia

En xeral os nomes de persoas galegas aparecen en galego sempre. Pola contra, os das persoas do resto do Estado manteñen a súa forma orixinaria. Esto mesmo é o que sucede cos de individuos doutros estados. Así escóitase dicir "Juan Guerra", "François Miterrand", "Narcis Serra", pero "Xerardo Fernández Albor", "Camilo Xosé Cela", etc.

Os apelidos galegos castelanizados unhas veces aparecen coa forma auténtica galega e outras non: "doutor Tojo" ou "doutor Toxo", "Sangiao" ou "Sanxiao", etc.

REPERCUSION DA LINGUA EMPREGADA NA RADIO GALEGA

A lingua utilizada ó pouco de empezar non tiña a calidade da empregada agora. Era lóxico por se-la primeira vez na historia que un medio de comunicación emitía integramente en galego as vintecatro horas do día. Co tempo as melloras fóronse evidenciando, de xeito que vai camiño de consegui-lo grao de perfección que debe te-lo idioma usado nun medio de comunicación, e que polo tanto vai servir de norma ós galegos.

Resulta interesante comprobar como no tempo que pasou desde que se creou esta radio aumentou o uso do galego na sociedade e mesmo noutras emisoras. Xa que logo, actuou como impulsora no proceso de normalización lingüística. Iso nótase en distintos aspectos: noutras emisoras e na mesma sociedade.

Despois de que a Radio Galega empezou a emiti-las vintecatro horas en galego, empezaron a face-lo mesmo outras emisoras. Así Radio Catro, a emisora de Radio Nacional de España en Galicia, tamén emprega o galego en tódolos seus programas. As emisoras privadas son máis reacias ó seu emprego. Con todo cómpre dicir que Radio Popular de Vigo sempre se destacou polo seu apoio ó uso do idioma deste país nas súas emisións, o que segue a facer hoxe en día, actuando como punteira das radios comerciais. Outras emisoras comerciais, que fan os programas totalmente ou case totalmente en castelán, empezan agora a emprega-lo galego na publicidade e tamén nas emisións e utilizan os topónimos do país co seu nome correcto, ou sexa, o galego. Curiosamente tamén a publicidade en galego experimentou un cambio significativo: se hai algúns anos só se anunciaban no idioma propio de Galicia estercos, obxectos de caza e pesca, productos agrícolas, etc. Agora, ademais da publicidade institucional da Xunta de Galicia, tamén hai anuncios en galego dirixidos á xente nova: moda, bares, discotecas, videoclubs, etc. véndense na lingua propia do país. Non é moita a que se fai, pero xa é algo que sexa en galego.

Tamén a Radio Galega ten pensado emitir publicidade. É de esperar que sexa toda en galego, polo ben da normalización do uso do idioma, e que non faga coma a Televisión de Galicia, que tamén emite anuncios en castelán.

Na sociedade nótase un cambio de actitude nestes últimos anos con respecto ó galego. Hai cinco anos había invitados que non aceptaban de boa gana falar en galego nun medio de comunicación; hoxe intentan empregalo e ademais séntense seguros ó facelo, sen medo de face-lo ridículo, xa que o grao de coñecemento é maior en xeral. O mesmo sucede co público que intervén nos programas. Demostra coñece-lo galego estándar, o que non sucedía en 1985. E isto débese ó papel desempeñado pola Radio e a Televisión galegas cada vez máis implantadas entre a xente.

CONCLUSIONS

Se os medios de comunicación galegos foron creados cunha clara función de normalización do idioma do país entre a sociedade, deben realizar esa tarefa

que lles é propia. Para iso debe existir un maior coidado coa lingua empregada en antena. Débese evitar por tanto que se escoiten acentos estraños e non galegos nos locutores, que son parte moi importante no proceso de estandarización e de asentamento do galego na sociedade.

É evidente que a radio, coma a televisión galega, teñen unha boa acollida na poboación e non lle poden fallar. Ámbolos medios teñen que caracterizarse por ser modelos do bo galego e para iso cómpre unha maior atención de todos: locutores, directores dos medios, políticos en xeral...

Quizá pareza que se avanza con lentitude no proceso de normalización lingüística nos medios de comunicación, pero se botámo-la mirada ó que acontecía hai cinco anos, decatámonos de que si está ocorrendo algo importante e, aínda que non sexa tan rápido como desexamos, vaise cara a adiante.

Que se está a desenvolver un papel fundamental xa se está a demostrar: a actitude da xente con respecto á súa propia lingua está cambiando para ben. Cada vez hai máis galegos orgullosos de teren unha lingua diferenciada da das outras comunidades veciñas e orgullosos tamén de falala. Cada vez hai menos xente reacia a empregala en calquera circunstancia. A realidade que vivimos, apoiada polos medios de comunicación, demostra que, se realmente queremos, o galego terá futuro e iso tan só depende da vontade do pobo galego, porque nela está o porvir da nosa lingua.

III

FILOLOXÍA E LITERATURA MEDIEVAIS

Traducciones y traductores. El libro de Valerio Máximo en romance

GEMMA AVENOZA

Esporádicamente aparece entre las referencias a la tradición latina de los *Morabilia libri novem* de Valerio Máximo un comentario a la difusión de versiones romances de la obra, mención que queda difuminada entre las prolijas referencias a la fortuna del texto latino (1).

Quienquiera que se interese por la difusión de Valerio Máximo habrá de distinguir, primeramente, entre la tradición del original latino y la de sus traducciones en lengua romance. Los trabajos que se ocupan de la transmisión del texto latino proponen una discriminación de los códices existentes y su división en dos familias (una de ellas dividida a su vez en dos ramas), pero no suelen ir más allá de esta división primaria (2).

Las referencias a las traducciones que pueden encontrarse se limitan a comentar algunas influencias y rastros de interferencias entre una versión y otra sucesiva, sin pasar, en la mayoría de los casos, de breves comentarios (3).

Las primeras versiones romances se dan fuera de la península: en Italia las de Accurso de Cremona entre 1321 y 1337 en dialecto mesinés y la de *ca.* 1350 en Florencia por Andrea Lancia, y en Francia la de Simon de Hesdin y Nicolas de Gonesse, 1375-1401 (4).

La presencia del texto de Valerio Máximo en la península Ibérica era tan considerable en su tiempo como poco conocida en la actualidad, quizás por las confusiones creadas por algunas referencias antiguas a las diversas traducciones romances. Mario Schiff (5) recogía la cita de Nicolás Antonio (6), y estas referencias pasarían posteriormente de texto en texto hasta llegar, matizadas, a la más re-

(1) Vid., *D'Homère a Erasme. La transmission des classiques grecs et latins* (Ed. L.D. Reynols y N.G. Wilson), Paris, 1986, p. 77.

(2) Vid., *Texts and Transmission. A survey of the Latin Classics*, (Ed. L.D. Reynolds), Oxford, 1983, pp. 428-430.

(3) Vid. entre otros G. Di Stefano, "Tradizione esegetica e traduzioni di Valerio Massimo nel primo Umanesimo Francese", *Studi Francesi*, VII, fasc. iii, settembro-dicembro, 1963, pp. 403-404, especialmente.

(4) *Ibidem.*

(5) *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, (Paris 1905) Amsterdam, 1970. Atribuye la versión castellana del Mss. de Madrid, Biblioteca Nacional, 10807, *olim* Kk-17, a Antonio Canals, traducción hecha a ruegos del rey Juan I de Castilla (p. 133).

(6) *Bibliotheca Hispana Vetus sive hispane scriptores qui ab octaviani augusti aevo ad annum Christi MD floruerunt*, Madrid, 1788, 2ª ed., II, p. 237, quien cita, además, una traducción en la que interviene Diego de Lombraña, según se lee en el colofón del Mss. de Madrid, Biblioteca Nacional, 2208.

ciente traducción de los *Morabilia* al español (7), a pesar de haber sido contrastadas hace tiempo por Martín de Riquer en un trabajo aparecido en 1936 (8).

No vamos a extendernos aquí en consideraciones sobre la fama de Valerio Máximo durante la Edad Media y el Renacimiento (9), ni sobre la difusión de su obra. Nuestro propósito es analizar cuál fue la fortuna de sus traducciones en los reinos peninsulares a través de los testimonios de manuscritos que nos han llegado.

Consideraremos en otra ocasión la versión que vio la luz a través de la imprenta, debida a Ugo de Urriés (10), y el *Valerio de las historias escolásticas* de Diego Rodríguez de Almela (11), para ocuparnos ahora del romanceamiento catalán debido a fray Antoni Canals (12) y de la o las traducciones castellanas que de él derivan (13), retomando así el análisis iniciado en un artículo anterior (14) en el cual nos planteábamos la posible existencia de más de una versión castellana.

Existía una cierta incertidumbre sobre la fecha del primer romanceamiento hispano, y también sobre la lengua a la que se hizo la primera traducción. El Mss. datado más antiguo que tenemos es el de la versión catalana, enviada junto con una carta en 1395 por el Cardenal de Santa Sabina al *Consell* de Barcelona. Todas las traducciones castellanas copian al principio esa carta del Cardenal de Santa

(7) Valero Máximo, *Los nueve libros de hechos y dichos memorables*, (Ed. F. Martín Acera), en cuyo prólogo se lee: "llegamos ahora a la primera traducción que hizo un español valenciano en lengua catalana. Tal vez, como veremos, fuera él mismo quien tradujo a Valerio por primera vez al castellano. Nos referimos a Fr. Antonio Canals..." (p. 43). El editor acude a las informaciones proporcionadas por Nicolás Antonio, *op. cit.*, II, p. 72 y habla de la dedicatoria de la traducción a Juan I de Castilla, presente en "otro códice escurialense lit. h. Plut. I, nº 10 y 11". Se trata en realidad de dos Mss. distintos h.I.10 y h.I.11, de la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, códices de factura muy similar, pero no aparece en ellos dedicatoria alguna a un rey castellano.

(8) "Versions castellanes del Valeri Màxim d'Antoni Canals", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XVII, julio-agosto, 1936, pp. 293-296.

(9) Fama que corrió paralela a la de Tito Livio. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, II, p. 448, comenta lo siguiente acerca de su difusión en tierras catalanas: "...No era un autor desconegut a Catalunya -ja hem vist que havia estat traduït anteriorment-, i per a constatar la seva fortuna en la nostra literatura basta fullejar les obres d'Eiximenis, on adesiara es troben frases com: 'Valeri reconta...', 'diu Valèrius...', 'Valèrius Màximus, lo gran historial e poeta raconta...'". Sobre la difusión de Valerio Máximo vid. los estudios citados por Dorothy M. Schullian en el capítulo dedicado a Valerio del *Catalogus Translationum et Commentariorum: Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides*, (Ed. F.E. Cranz y P.O. Kristeller), Washington 1984, vol. V, pp. 296-301.

(10) Zaragoza, 1467, Pablo Urus, cit. *Bibliography of Old Spanish Texts*, 3th. ed., (Ed. Ch. B. Faulhaber et alii), Madison 1984 (cit. BOOST), 2137.

(11) BOOST, 2117 (incunable) y 2699 (Mss. Sal. Univ. 353).

(12) Para una relación de los Mss. catalanes, vid. el prólogo a la edición de R. Miquel i Planas, pp. xxii-xxvii, *Llibre anomenat Valeri Máximo dels dits y fets memorables. Traducció catalana del XIV^en segle per Frare Antoni Calans, ara per primera volta estampada segons el codex del Consell de Cent Barceloní*, Barcelona, 1914 y *Bibliography of Old Catalan Texts* (Ed. B.G. Concheff), Madison, 1984, 1424-1431.

(13) En BOOST figuran los Mss. siguientes: Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 2208, 9132 y 10807; Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, Mss. h.I.10, h.I.11 y h.I.12; Sevilla, Biblioteca Colombina Mss. 5-5-3; Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Mss. 518 y Columbia University, Lodge, 13, a los que hay que añadir el códice de Madrid, Biblioteca de Palacio Mss. II-3086.

(14) Vid. G. Avenoza, "La traducción de Valerio Máximo del Mss. 518 de la Biblioteca de Catalunya", *Revista de Literatura Medieval*, II, 1990, (en prensa).

Sabina (15), vertiéndola al castellano y, por lo tanto, tienen que ser posteriores a esa fecha (16). Sabemos además por el propio Canals, de la existencia de una versión anterior a la suya, en "llengua catalana". Desafortunadamente no disponemos de ninguna otra precisión que aportar respecto a la fecha del texto catalán. Podemos afirmar, en cambio, que de la versión del dominico valenciano proviene la traducción castellana que hoy en día conservan nueve manuscritos, y que se trata de una única traducción en la cual, no obstante, pueden haber participado dos traductores [y no de dos o más versiones como suponíamos en el estudio citado a partir del análisis de las glosas].

La actividad de Antoni Canals como traductor es ampliamente conocida (17); debemos a su pluma numerosas versiones de obras clásicas, de las cuales no es la menor en importancia esta traducción de Valerio Máximo; notables son las versiones del *De arra de anima, Scipió e Anîbal* (18) y de la *Carta de san Bernat a sa germana* (19), y contamos con ediciones de todas ellas, lo que ha permitido que se realicen trabajos centrados en aspectos puntuales, como son análisis del vocabulario (20). Por el contrario, la versión castellana no ha sido editada hasta el momento y poco o nada se ha escrito sobre el responsable de la traducción.

A través de una cala (21) realizada en ocho de los nueve manuscritos (22) hemos podido comprobar que todos ellos transcriben una única versión castellana. Las diferencias que se encuentran son las propias de la transmisión textual: errores de copia, algún salto de igual a igual y la presencia de alguna palabra intercalada -debida casi siempre a una mala lectura o al intento del copista de devolver el sentido a un pasaje obscuro. No existen pasajes con redacción diferenciada que permita hablar de la existencia de traducciones distintas. Además, los Mss. castellanos se caracterizan por la presencia de glosas -algunas muy extensas- que no existen en el texto catalán (23), y que aparecen ocupando los márgenes de tres de los códices castellanos, mientras que en los demás se han incorporado al cuerpo del texto, sea a renglón seguido del capítulo glosado, sea siendo confundidas por el copista con un capítulo más del libro de Valerio Máximo.

Se trata hasta aquí de datos que no consideran el análisis del texto en su conjunto, pero los fragmentos escogidos ofrecen un gran interés. Se ha compro-

(15) Falta en el manuscrito acéfalo BNM 2208.

(16) Es imposible que hubiera una versión castellana dedicada a Juan I (rey desde 1370 a 1390), hecha por Canals, o a partir de la traducción de Canals.

(17) Vid. el apartado dedicado por Thomas Kaeppeli, O.P. a Antoni Canals en su *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, I, Roma, 1970, pp. 105-108 (aunque la bibliografía citada se detiene en 1956).

(18) Edición de M. de Riquer, Barcelona, 1935.

(19) Edición de P. Bofarull, en *Documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón*, XIII, 1857, pp. 416-417.

(20) Emili Casanovas, *El lèxic d'Antoni Canals*, València-Barcelona, 1988.

(21) Dada la extensión del texto de Valerio Máximo, hemos escogido los fragmentos siguientes: Libro I, título primero (completo); título cuarto, capítulo ocho (glosado); Libro sexto, título segundo, capítulo tercero (glosado) y Libro séptimo, título séptimo, capítulo doceavo (glosado).

(22) No hemos podido consultar aún el Mss. de la Columbia University, que creemos cercano al Mss. de la Biblioteca Colombina.

(23) No se explicaría la presencia, en traducciones distintas, de una misma interpolación -de una glosa- que no procede del texto que traducen.

bado la relación existente entre las glosas latinas copiadas en los márgenes del Mss. BNM 7540 y las de I.iv.8 y VII.vii.12 de la versión castellana (24). Asimismo, ningún otro de los Mss. latinos que hemos podido ver hasta el momento contiene comentarios, tratándose por lo general de Mss. sin glosas (25). Por otro lado, aún en el caso de que Canals hubiera usado para su traducción un Mss. sin glosas, tenía conocimientos de su existencia y popularidad, ya que justifica su postura de desechar las glosas como elemento espúreo al texto clásico que romancea.

Conviene que dediquemos un poco de atención a lo que conocemos acerca de los traductores de Valerio Máximo. El Mss. BNM 2208 presenta un colofón en el que se lee lo siguiente: "Este libro de Valerio Maximo escriuio Diego de Lombraña criado de Alfonso Gonçales de Leon contador del rrey por mandado del dicho Alfonso Gonçales en la muy noble cibdat de Seuilla ano del señor de mill cccc xxx iiii años" (26); y en el Mss. escurialense h.I.11 ha sido raspado un colofón del que hoy solamente se adivinan los restos, pero que parece muy semejante al anterior, citándose también la ciudad de Sevilla (27). Se pensó que el Diego de Lombraña que firmaba el colofón del Mss. BNM 2208 era el traductor, pero aquí el sentido del verbo *escribir* debe entenderse como función física: Diego de Lombraña sería el nombre del copista que ejecutó la copia y no el autor de la traducción.

Para conocer la identidad del traductor hay que acudir al prólogo de otros dos manuscritos: Biblioteca Colombina 5-5-3 y Columbia University, Lodge 13 (28). Juan Alfonso de Zamora se declara autor de la traducción (29) en el texto que encabeza el Mss. de la Biblioteca Capitular de Sevilla, en un prólogo que parece más bien una carta que el traductor haya enviado junto con el libro, que no una dedicatoria formalmente redactada (30).

El traductor, Juan Alfonso de Zamora, de profesión escribano en Zamora en tiempos de Juan II de Castilla, está ocioso en la corte de Alfonso V el Magnánimo en Barcelona (31). Tiene el encargo de resolver ciertos asuntos que conciernen al rey castellano y entretiene su ocio en la lectura del provechoso libro de Valerio Máximo. La misma utilidad para el buen gobierno que se menciona en el prólogo de Canals y en la carta del cardenal (32) es aducida por Juan Antonio de

(24) Agradecemos aquí las indicaciones que sobre el texto latino nos facilitó la Prof. Eva Castro Caridad.

(25) Vid. F. Lisardo Rubio, *Catálogo de los manuscritos latinos clásicos en bibliotecas españolas*, Madrid, 1984.

(26) Fol. 227v.

(27) De las cinco líneas del colofón del fol. 162vb se leen solamente las dos últimas "...por mandado de señor (...) noble cibdat de Se[uilla] (...)".

(28) BOOST 2343. Mss. que sólo conocemos a través de referencias, por lo que seguimos en todo el texto del manuscrito de la Colombina.

(29) Y responsable, por lo tanto, de los defectos de la misma.

(30) Dado el interés que el texto tiene, lo publicamos aquí en apéndice.

(31) Por lo tanto, la traducción se puede fechar entre 1416 (fecha en que sube al trono Alfonso V el Magnánimo) y 1434, año en el que Diego de Lombraña firmó una copia de la traducción, en ciudad de Sevilla (Mss. BNM 2208), en BOOST se fecha 1416-1423.

(32) "Cars amichs. Com nos, studiant algunes vegades en lo Valeri, veeiam que les notables istories e fort excellents auctoritats que alli son posades, si be son enteses e considerades son molt profitoses a la anima e al cos, e al regiment de la cosa publica e familiar, e axi en temps de guerra com de pau (...) hauem feyt lo dit libre transladar de lati en romanç, per ço quels lechs qui no entenen lati,

Zamora para emprender el traslado (33). No tiene noticia de que exista alguna otra versión castellana y sabe de cierto que entre los encargados del gobierno de villas y ciudades, pocos conocen otra lengua que la castellana. Emprende así el trabajo viéndose obligado en ocasiones a forzar la lengua castellana (34) por adaptarse a las sentencias del textos catalán (35). Acabado su trabajo, solicita que le sea revisado por alguien que conozca bien la lengua catalana y para ello lo envía a don Ferrando, arcediano de Niebla y Algeciras, quien va de viaje a Barcelona, para que lo contraste con el original del *Consell* y, al conocer bien la lengua (por la conversación frecuente con los reyes de Aragón), pueda corregir sus yerros (36).

Tras el prólogo, seis estrofas de ocho versos octosílabos (con alguno de nueve sílabas), rimando ababcddc (con faltas en la rima), en los que abundan los catalanismos léxicos, hacen alusión a la necesidad de esa labor de pulido final que el texto debe recibir de manos del arcediano de Niebla. Por lo demás, este prólogo sólo aparece en el manuscrito de la Colombina y en el de la Columbia University y falta en el resto de los códices (37). Siguen a la carta de Juan Alfonso de Zamora la del cardenal de Valencia, la respuesta del Consejo, el prólogo de Antoni Canals y el índice de los títulos del libro, según podemos encontrar en el resto de los manuscritos.

La traducción se ajusta palabra por palabra al texto catalán; el traductor se ha sujetado a la letra estrictamente, concediéndose muy pocas libertades de estilo.

Estamos, por lo tanto, ante un caso de excepcional interés por lo que respecta al estudio de las traducciones medievales, ya que disponemos de las tres

legint e estudiant lo dit libre ne retenguessen algunes coses profitoses e honorables..." (Carta del Cardenal, ed. cit. I, p. 3) "...del dit libre, qui conte actes e materies tocants fort altament administracio e regiment de cosa publica..." (Respuesta de los *Consellers* de Barcelona, *ib.* p. 5), siendo el ejemplo del amor al bien público el primero que menciona Canals, como digno de imitación "¿on es huy tan grana mor del ben poblich, per lo qual oferir si a mort, als dits Romans era estudi esuetlat, en tant que cascun se cuytaua, allegant que los seus moriren per lo dit ben poblich, per la qual raho a ell se pertanhia morir, per dret de successio?" (*ib.*, p. 12).

(33) "...deseando que obra tan virtuosa, de que pueden tomar mucha buena doctrina los que han de rregir ofiçios rreales et de çibdades *et* villas, a los que non ssaben letra nin otra lengua estraña diuulgado sea..." Mss. Colombina 5-5-3, (Fol. 1ra).

(34) "...allegandome a las palabras et entençion del dicho rromançe catalan, guardando ssu seençia et rretorica fabla tanto quanto pudo ssofrir la lengua castellana..." (Fol. 1ra).

(35) Al que se refiere indistintamente como catalán y como valenciano: "...en el libro llamado Valerio Maximo, el qual oue aqui en Barçelona en lengua catalana de leer me ocupase..." (Fol. 1ra), "...el cardenal de Sabina obispo de Valençia, de latin en lenguaje valençiano ouo con muy grand diligençia mandado romançar..." (Fol. 1rb). Ha sido muy discutida la afirmación de Canals de redactar su traducción en "...nostra vulgada lengua materna valenciana" (Ed. cit. I, p. 13). Fuster, Riquer, Colon y otros se han ocupado del tema; vid. también lo que apunta al respecto E. Casanova, *op. cit.*, pp. 286-288.

(36) Era frecuente la presencia de cortesanos castellanos en la corte del Magnánimo; sus súbditos protestaron porque el rey nombraba a castellanos para ciertos cargos, "S'afirmava incessantment que el rei estava abusant del patrimoni a través de donatius a castellans cobdiciosos" señala T.N. Bisson, *Història de la Corona d'Aragó*, Barcelona, 1988 [1986], p. 153.

(37) Pudo aparecer en el Mss. 2208 BNM, que nos ha llegado acéfalo, pero sólo falta un folio y sería difícil incluir en él el texto completo; más probable sería que se copiara en el Mss. 518 de la Biblioteca de Catalunya, incompleto en el primer cuaderno. La reconstrucción de este primer pliego permitiría la presencia de un texto de la extensión del prólogo en los primeros folios hoy perdidos (vid. G. Avenoza, art. cit.).

piezas básicas de la cadena de la trasmisión de un texto: el códice latino, el manuscrito del romanceamiento catalán y el de su traducción castellana.

Juan Alfonso de Zamora confiesa en el prólogo haber usado el libro del Consejo de Barcelona, que es la versión catalana de Antoni Canals. Forzosamente se trata de uno de los dos Mss. que hoy se guardan en el Arxiu d'Història de la Ciutat de Barcelona (38). Rastreando los posibles errores en la copia más moderna y su presencia o ausencia en la traducción castellana podríamos llegar a establecer cuál de los dos fue el empleado por el traductor (39). No tenemos una certeza tan absoluta respecto al códice latino que usó Antoni Canals, pero nos inclinamos a pensar que se trataba del Mss. BNM 7540, que lleva las armas del cardenal y que podría ser el "Valeri que singularment teniu per mans" del que Canals habla en su prólogo.

Con toda probabilidad las glosas incorporadas a la traducción castellana fueron extraídas del comentario de Frate Lucas a los *Morabilia* (40) que aparece lujosamente distribuido en los márgenes del Mss. BNM 7540.

Si analizamos el prólogo del traductor castellano, en ningún momento hace mención al rigor o al respeto del texto latino original de Valerio Máximo; sólo se habla de su utilidad: en primer lugar personal -ya que al combatir la ociosidad trabaja por la salvación de su alma- (41) y en segundo colectiva -destinada a mejorar el regimiento de la cosa pública.

El texto catalán del Arxiu no contiene glosas y sí las hallamos en los textos castellanos. Se impone aquí la consulta de más de un manuscrito; Juan Alfonso de Zamora dice haber usado el texto de Barcelona y, en cambio, el Mss. de la Colombina lleva glosas incorporadas al cuerpo del texto. ¿Debemos achacar la responsabilidad de la introducción de glosas al arcediano de Niebla? (42) De ser así, la carta-prólogo en la que Juan Alfonso de Zamora solicita su colaboración en la

(38) Mss. L-35 y L-36, el primero de 1395 y el segundo de 1408. Dada la fecha de la traducción (*d.* 1416), es probablemente el segundo manuscrito, la copia que mandó hacer el *Consell* (vid. ed. cit. I, p. xxiv), para suplir al viejo códice, ya deteriorado, la que usaría Juan Alfonso de Zamora.

(39) El editor catalán no encontró en su momento diferencias fundamentales entre los manuscritos.

(40) En el catálogo de la Biblioteca Nacional aparece este comentario como anónimo y en los ficheros se atribuye a G. Burgo de Santo Sepulcro. Los extractos de los comentarios a Valerio Máximo publicados M. Schullian (*op. cit.*, pp. 331-334) permiten identificar el comentario con el atribuido a Frate Lucas; en la p. 333 se hace mención a una carta enviada por M. Sánchez Mariana a los editores, y se menciona específicamente el Mss. 7540 de la Biblioteca Nacional.

(41) Tópico del exordio que aparece con gran frecuencia; a él acudirá también Diego Rodríguez de Almela en el prólogo al *Valerio de las estorias escolásticas:* "...por no estar ocioso, que de la ociosidad no se sigue virtud alguna: segun flaqueza de mi ingenio y poquedad de mi saber, dime a leer en las historias de la sacra Escriptura principalmente en la Biblia, y en el libro de las historias Escolasticas, y en las cronicas de los reyes de España, desde su poblacion hasta el tiempo presente..." (hemos manejado un ejemplar impreso en Salamanca, en 1587, por Benito Boyer, que reproduce la edición que hizo en 1527 Fernán Pérez de Guzmán, a partir de la segunda edición -Murcia, 1487, reimpresa en Toledo en 1511-, y en el que no figura el nombre del autor, sino solamente el de Pérez de Guzmán).

(42) Esto implicaría que la revisión del arcediano no se limitó a la consulta del Mss. de Barcelona, sino que acudió también a un códice glosado. Una nota que se puede leer en los márgenes de los Mss. Esc. h.I.11 y BdC 518 demuestra que quien añadió las notas cotejó también la traducción con el original latino, porque advierte que Canals, por error, ha incluído una glosa ajena a Valerio Máximo: "esta glosa asi esta en la trasladacion catalana donde esto ffue sacado" (cito por el Mss. escurialense, h.I.11, Fol. 98ra).

tarea del pulido deberíamos leerla no sólo como la ofrenda a un señor del trabajo terminado, sino como la petición de ayuda a un amigo, para que revise el texto.

Otra cuestión relacionada con la anterior es la afirmación del prólogo: "en el presente uolume por mi mano propia escreui", que haría pensar en un autógrafo. Algunos de los errores del texto ponen en evidencia que se trata de una copia (43), que puede ser más o menos cercana al original.

Los distintos testimonios que nos han llegado hacen pensar que existió primeramente el texto que Juan Alfonso de Zamora envió junto con la carta-prólogo a don Fernando, arcediano de Niebla, fruto de su trabajo sobre uno de los manuscritos del *Consell* barcelonés, sin que se conserve ejemplar alguno de esas características. Don Fernando, o alguien cercano a él, añadiría las glosas al margen del volumen (44), que luego pasarían al cuerpo del texto, y en ese estadio es cuando se hizo la copia del Mss. de la Biblioteca Colombina (45).

Transcribimos, para terminar, la carta-prólogo que acompaña el Mss. 5-5-3 de la Biblioteca Colombina.

Sevilla, Biblioteca Colombina 5-5-3
Valerio Máximo, *Dichos y hechos memorables*
[Fol. 1ra-2ra]

> La oçiosidad engendra pecado, *et* porq*ue* de la grand morada et prolixa tarda*n*ça en la corte del muy exçelente p*rin*çipe el señor rrey don Alfonso de Aragon, al qual, por el muy exçelentysimo et muy rreductable p*rin*çipe et sseñor mi sseñor el rey don Jua*n* de Castilla por algunas cosas q*ue* era*n* ssu seruiçio enbiado, oçioso *et* enojado, *et* estouiese desseando algund poco a la occiosydad et enojo et [*sic.*] fuyr; en el libro llamado Valerio Maximo, el qual oue aq*ui* en Ba*r*çelona en lengua catalana de leer me ocupase, del qual por el su v*ir*tuoso tractar muy animado, atreuie*n*dome ta*n*to quanto en lo q*ue* por la dicha grand morada de la dicha lengua catalana entendia de lo tresladar torna*n*dolo en n*uestr*a lengua castellana por las razone*s* syguie*n*tes propuso [*sic.*]: La primera, q*ue* yo no*n* sse q*ue* este libro en rromançe castellano en Castilla sea. La segunda, desea*n*do q*ue* obra ta*n* v*ir*tuosa, de q*ue* puede*n* tomar mucha buena doctrina los q*ue* han de rregir ofiçios rreales et de çibdades *et* villas, a los q*ue* no*n* ssabe*n* letra ni*n* otra lengua estraña diuulgado sea. La terçera, porq*ue* la mi foyda a la occiosidad *et* enojo *et* en alguna parte rremediada fuese. A la qual trasladaçion, maguer p*ar*a ella indigno, pe*r*o efforçandome en la graçia del esp*iri*tu santo la q*ua*l a los q*ue* en algunas obras v*ir*tuossas se exerçita*n*, alabrar me [*sic.*] o poniendo allegandome a las palabras et entençio*n* del dicho rroma*n*çe catala*n*, guardando ssu seençia et rretorica fabla tanto q*ua*nto pudo ssofrir la lengua castellana, et por [1rb] mi sser entendido syn añadir ni*n* me*n*guar en la obra glosa, en el presente volume por mi mano propia escreu[i]. Iten con el libro oreginal que aqui en Barçe-

(43) El copista yerra y da un salto hacia adelante, advierte la equivocación, tacha lo copiado y reemprende su tarea en el punto preciso. Eso sólo se explica en una copia y no en una redacción de autor. Claro que podría argumentarse que este tipo de error podríamos encontrarlo también en una copia en limpio.

(44) Responden a esa tipología los Mss. Esc. h.I.12, Esc. h.I.11, BNM 2208. Las dos glosas a las que hacemos referencia mencionan hechos vinculados a la historia peninsular: en la primera (I,iv.8) se habla de la conducta de los numantinos y en la segunda (VII.vii.12) sobre numantinos y zamoranos. Quién introdujo estas glosas y pasó por alto todas las demás, estaba movido por el mismo interés que Diego Rodríguez de Almela al redactar su *Valerio de las historias*, inclinación que manifestó también Alonso de Cartagena, su protector: "...que asi su merced [se refiere al obispo de Burgos] entendia hazer otra copilacio*n* de los hechos de la sancta Escriptura, y de los reyes de España de que cosa alguna Valerio no hablo. Lo qual el hiziera en Latin escripto en palabras scientificas y de grande eloquencia si viuiera. Yo porque mi sciencia es poca, propuse su desseo de escreuir en nuestra le*n*gua Castellana..." (ed. cit.).

(45) Unos con la carta, como el de Sevilla, y los más sin ella (BNM 10807, 9132, Esc. h.I.10, BdC 518 y Palacio II-3086).

lona, en la casa del consejo esta de la çibdad, el q*ual* segund por el paresçe por el muy reuere*n*te padre et señor de loable memoria, el cardenal de Sabina ob*is*po de Vale*n*çia, de latin en lenguaje valençiano ouo co*n* muy grand diligen*ç*ia ma*n*dado roma*n*çar, con muy grand solenidad a la dicha çibdad de Barçelona enbiar conçerte. Pero de todo lo suso dicho yo no*n* bie*n* contento, por la ynora*n*çia e ynsufiçençia mia, dubdando q*ue* non aueria en ello algund error de lo mostrar ante q*ue* fuese publicado a alguna persona notable et discrecta *et* mas introtdictada en la dicha lengua catalana q*ue* de la dicha dubda me pudiese sanar, p/o/puse [*sic.*] et pensando quien seria este, a aora al encue*n*tro de la mi memoria veno recordaçio*n* de la prudençia et sabiduria et grand discreçion de vos, el muy honrrado señor don Ferra*n*do arçediano de Niebla *et* de Algezira et capellan mayor de la capilla de los reyes en Toledo, en cuya graçia et merçed el espeçialisimo et amigo e sseruidor v*uestr*o, Jua*n* Alfonso de Çamora, escriuano de Çamora del dicho señor rey de Castilla, me recomie*n*do; de la q*ual* recome*n*daçio*n* muy alegre fuy, porq*ue* so çierto q*ue* vista examinada la dicha obra por vos, la dubda *et* escuridad mya sera alabada et tyrada; asy por la prudençia et discreçion v*uestr*a como por la mayor et [1va] mas continua conversaçion q*ue* de la dicha lengua catalana donde ta*n* grand t*iem*po ha q*ue* co*n* los señores rreys de Aragon en sus regnos vsando *et* partiçipando auedes auido. Por ende, muy onorable señor et amigo, pues q*ue* atal conjentura n*uestr*o señor Dios a esta dicha çibdat de Barçelona vos t*rax*o, a la dicha et p*r*esente obra por mi con la mayor *et* mas esvelada q*ue* yo pude fecha vos ofresco, suplicando tanto q*uan*to puedo a v*uestr*a notable p*er*sona, *et* q*ue* lo vno por la grand amistad q*ue* a vos he /en e/ q*ual* yo he muy grant fiuzia, et lo otro por la nobleza, v*uestr*a, la q*ual* syenpre en obras v*ir*tuosas sse exerçito, q*ue* por la presente obra, con diligen*t*e estudio et por el dicho libro oreginal de Barçelona, pasar vos ploga, ca sy errores aq*ui* ess [*sic.*] fallardes, corregir dignedes en lo q*ual* merçed et gra*cia* espeçial a mi faredes et a n*uestr*o señor Dios, q*ue* por ende vos dara bue*n* gualardon, grant seruiçio al q*ual* et en el qual es honor *et* gloria in secula seculor*um*. Amen.

La let[r]a no*n* es acabada
q*uan*do no*n* ha cab *et* cola,
ni ha sçiençia profunda
el q*ui* no*n* va a la escola.
Et pu*es* q*ue* cola aq*ui* [fallesçe,]
plega vos de la inponer
con v*uestr*o noble saber
segunt la obra meresçe. [1vb]

E sy no*n* va bie*n* texida
esta tela deste paño,
con v*uestr*a sabia medida
ssea corregido el dapñó;
ca los nueuos menistrales
mu*n*cho yerra*n* a menudo,
por no*n* saber ta*n* profundo
arte de obras manuales.

Señor, de aq*ue*ste trabajo,
plegauos de encargar,
et sy y algund retajo
trauo por la foradar,
q*ue* con la sotil aguja
sea mucho bie*n* zorzido,
ca muy bie*n* sera seruido
co*n* seruiçio *et* media puja.

V*uestr*a tela es bie*n* obrada,
et muy gloriosa escola
mas val q*ue* seda labrada,
pues q*ue* ella por sy sola
como plata resplandesçe,
lengua clara de ente*n*der
no*n* y ha q*ue* rep*r*ehender
mas muy grand loor meresçe.

Tella rezia ta*n* polida
no*n* se puede texer ogaño,
ser ygual asy seguida
yo lo he por muy estraño.
Nobles son sus materiales
a vestir ome desnudo,
porq*ue* tyene muncho nudo
esquiuo todos sus males. [2ra]

Tengo q*ue* aquende de tajo
ome no*n* podria fallar
por camino ni*n* atajo
cosa en ella de enme*n*dar,
pues a tanta sobre puja
su filo p*ri*mo torçido
no*n* soy ata*n* atreuido
q*ue* en ello ponga aguja.

La tençon entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha a la luz del *De amore* de Andreas Cappellanus

CARMEN F. BLANCO VALDES

Con el presente trabajo pretendemos ofrecer un punto de vista nuevo para el estudio de la tan conocida y tantas veces comentada tençon entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha (1) sobre un no menos discutido problema de casuística amorosa: entre dos hombres, un plebeyo que desea servir a una dama noble y un noble que pretende en amores a una mujer plebeya, ¿cuál de los dos actúa peor?. Es Joan Baveca quien plantea el problema:

> -Pedr'Amigo, quer' ora uã rem
> saber de vós, se o saber poder:
> do rafeç'ome que vai ben querer
> mui boa dona, de que nunca ben
> atende já, e o boõ, que quer
> outrosi ben mui rafece molher,
> pero que lh'esta queira fazer bem:
> qual d'estes ambos é de peior sén?"
> (vv.1-8)

En primer lugar nos parece percibir que la pregunta, tal y como está planteada, remite inmediatamente a una estructura superior, a una "auctoritas" catalizadora de posturas y comportamientos; es decir, se pretende saber cuál de estos hombres tiene peor sentido, pero también conforme a qué normas o según qué perspectiva habrían de ser juzgados. Por otro lado, el término utilizado *sen*, que delimita el mejor o peor comportamiento de uno u otro, remite igualmente a todo un conjunto de cualidades como 'juicio', 'sentido', 'razón' que en el contexto moralista y ético de la Edad Media eran consideradas como condiciones necesarias para todo hombre y, mayormente, para aquel que se declaraba "enamorado" (2). Y ya, por último, el hecho conocido de que en la Romania de los siglos XII y XIII todo aquel que quisiera componer "rimas de amor" debía responder a un código ético, conjunto de normas de comportamiento y actuación y de reglas codificadas y estructuradas, reglas y normas que a la postre hicieron de la *cortezia* una verdadera expresión artística y que articularon el código de conducta del amante y del amor cortés.

Es evidente -y por ello no vamos a entrar aquí en discusión- que la distancia, tanto geográfica como temporal y social, que separa la lírica provenzal de la gallego-portuguesa es tan amplia que es necesario tenerla en cuenta. En efecto, la lírica provenzal ve su nacimiento en un ducado de la zona sur de Francia, en las

últimas décadas del siglo XI y en una corte extremadamente diversificada, con la posibilidad de movimiento que esto suponía para los trovadores, mientras que la lírica gallego-portuguesa nace en la zona noroeste de la Península Ibérica, muy tardíamente (3) y bajo la corte unificada de Alfonso X. Pero no podemos olvidar que, aún así, nos encontramos en el Medioevo con el globalismo cultural que tal contexto supone y que también los trovadores gallego-portugueses rimaban amorosamente siguiendo, si bien lejanamente, el modelo de sus predecesores los poetas provenzales. Giuseppe Tavani confirma el primer hecho cuando comenta: "Le origini della poesia d'arte galego-portoghese si confondono con le origini della poesia romanza in genere, sono cioè quasi integralmente riconducibili alla comune matrice trobadorica, che presiede allo sviluppo della poesia lirica in tutto l'occidente europeo" (4). Tavani opina que en su propagación la poesía provenzal se difunde a imitación de las ondas sonoras, partiendo de su punto central e irradiando su fuerza paulatinamente. Por ello, con respecto a la influencia ya concreta de los modos de la poesía provenzal sobre la nuestra, el estudioso nos advierte sobre la necesidad de contemplar que en una zona como la gallega-portuguesa la poesía provenzalizante debía sufrir algún tipo de transformación. "Qui, in altri termini, la nuova concezione della poesia subisce l'azione modificatrice di due forze a un tempo: essa deve cioè non solo piegarsi alle strutture di una lingua diversa, ma deve adattarsi anche ad una diversa organizzazione della società e della cultura" (5). Rodrigues Lapa, otro gran estudioso de nuestra lírica, es también partidario de las mismas teorías provenzalizantes y así dice que: "A influência francesa, melhor provenzal, foi reconhecida entre nós publicamente desde meados do século XIII" (6).

Cabría preguntarse ahora si tal influencia se muestra más en un plano formal, retórico, compositivo o en uno conceptual, cognoscitivo. En cualquier caso, dejamos este problema para otros estudiosos, ya que nuestra intención en este trabajo no es tratar de formalismo o de conceptualismo amoroso, sino de códigos de conducta. Efectivamente, en la tençon que ahora nos ocupa no se discute sobre conceptos acerca de la esencia del amor o de la pasión amorosa, sino que se habla de modos de comportamiento de frente, eso sí, a un hecho amoroso. Ante dos posturas totalmente contrapuestas y en aparente contradicción formulística se hace una pregunta sobre cuál de ellas debe ser la válida. Aquí no valen medias palabras, pues sólo una de ellas puede, aparentemente, optar como única y verdadera. El problema finalmente queda sin solución, ya que no se da una respuesta definitiva con lo cual continúa manteniéndose la misma ambivalencia que en el planteamiento: tanto Joan Baveca como Pedr'Amigo tienen razón o ninguno de los dos la tiene. Y es precisamente aquí donde quisiéramos centrarnos, en intentar dar la respuesta -si la hubiere- que no se ha dado, y para ello dirigirnos precisamente a ese conjunto de normas de conducta y reglas del amante y del amor cortés perfectamente bien argumentadas y codificadas en el tratado *De Amore* que Andreas Cappellanus compuso en la corte real de Francia a finales del siglo XII (7).

Ante este estado de hechos, deberíamos preguntarnos si Joan Baveca y Pedr'Amigo, al entablar esta tençon, tenían presentes las enseñanzas dadas por el

clérigo galo. Evidentemente, se necesita una revisión más amplia de este aspecto. Por un lado, está ampliamente documentada la difusión de esta obra; actúa a su favor el contenido de la misma, sobre todo por lo que supuso en la época de su composición, cuando todavía el amor cortés estaba en pleno desarrollo. Son muchos los poetas italianos que la nombran. Chiaro Davanzati o Guittone d'Arezzo en sus sonetos, e igualmente los stilnovistas Cino da Pistoia y Cavalcanti, hacen referencia a ella en diversas ocasiones, (en algunos casos como obra modelo a seguir) (8). Y asimismo también está documentada la referencia a este tratado en dos obras compuestas por Albertano de Brescia (9). Por ello, no sería demasiado arriesgado augurar que también nuestros poetas pudieron haberla conocido, si no directamente, al menos sí por referencias, y fundamentalmente teniendo en cuenta que la corte en la que nos encontramos es la de Alfonso X llamado "el sabio".

Si este punto no resultara satisfactorio, podríamos todavía calcular la influencia de la obra, no directamente sino a través de un camino intermedio relacionado específicamente con el contenido del tratado. Muchos son los críticos que apuntan a una interpretación de la obra de Andreas Cappellanus como un reflejo de la sociedad y de los modos y costumbres de la época. Así, por ejemplo, Ruiz Domenec cree que el tratado es una representación de la clase dominante de aquel entonces, y relaciona su nacimiento con la nueva dimensión social (10); Vinay la considera como un prisma por el cual nosotros podemos observar esa sociedad (11). La obra del clérigo capellán trata del amor, y sobre este sentimiento inspira sus argumentaciones. Pero no es un amor desencajado de su contexto, sino que se trata precisamente del amor que en aquella época y en aquella sociedad se cantaba. Y los que en aquella época y sociedad cantaban al amor eran fundamentalmente los poetas provenzales. La obra se compone cuando ya este mundo poético estaba formado y cuando llevaba ya casi un siglo de desarrollo. Son elocuentes e este respecto las palabras de Salvatore Battaglia: "A fondamento della sua meditazione il trattatista si vale del mondo poetico contemporaneo e dell'ambito umano che in esso si rispecchiava ed educava. E perció la concezione amorosa del "chierico" è filtrata al vaglio della poesia d'allora -quella provenzale e francese- e riflette la condotta pratica e ideale che vi era implicita" (12). Si la obra de Andreas Cappellanus es en cierta medida reflejo de los contenidos de la poesía provenzal y de la sociedad en que ésta germina y si, por otro lado, como hemos visto, los poetas gallego-portugueses beben de esta fuente, podría deducirse de tales hechos que tanto Joan Baveca como Pedr'Amigo de Sevilha podrían haberse servido de temas ya discutidos o tratados en la lírica provenzal (13).

1. LA TENÇON

Como ya hemos indicado, esta tençon mantiene del comienzo al final la postura ambivalente de ambos poetas, defensores cada uno de un tipo de comportamiento por parte de un hipotético amante ante un hecho amoroso.

Joan Baveca, iniciador de la disputa, se inclina a pensar que de los dos hombres, del plebeyo "rafeç'ome" o del noble "bon ome", el que tiene peor sentido

es el noble, puesto que, precisamente por su condición, debería distinguir entre el bien y el mal y, pese a ello, no lo tiene en cuenta:

"e o mui bon home, pois ten cabo si
molher rafeç'e se non paga d'al,
e, pois el entende o ben e o mal,
e, por esto, nõna quita de si,
quant'é melhor, tant'erra mais i".
(vv. 36-40)

Por el contrario, el hombre plebeyo que quiere amar a una gran dama, si Dios le ha dado entendimiento, puede hacerlo y, por lo tanto, no sólo no actúa mal, sino que procura su ennoblecimiento:

"O rafeç'ome, a que Deus quer dar
entendiment', en alguã sazon,
de querer ben a mui boa senhor,
este non cuida fazer o peor".
(vv. 19-22)

Pedr'Amigo defiende la actitud del noble y, por ello, opina que quien verdaderamente actúa mal es el plebeyo que, pudiendo amar a una dama de su misma condición, no lo hace:

"(...), mais creede per mi,
do rafeç'ome que sa comunal
non quer servir e serve senhor tal,
por que o tenhan por leve, por mi,
quant'ela é melhor, tant'erra mas i".
(vv. 44-48)

Apoya su argumento para la defensa del "bon ome" en que el noble, por su condición de tal, nunca se equivoca:

"ca mui bon ome nunca pod'errar
de fazer ben, assi Deus me perdon;"
(vv. 27-28)

"Joan Baveca, des quand'eu naci,
esto vi sempr' e oí departir
do mui bon home: de lh'a ben sair
sempr'o que faz;"
(vv. 41-44)

Tanto uno como otro poeta basan, bien sus argumentaciones bien sus diatribas, en el aspecto social de cada uno de los amantes: el plebeyo, por su baja condición, debería amar a una igual y no esperar el amor de una dama que, por su nobleza, nunca aceptaría el amor de un plebeyo; el noble, que, precisamente por ser noble, nunca puede equivocarse, puede amar a cualquier dama sea ésta de alta o de baja condición. Pero a ese aspecto social -cuestión puramente formal- se añade la condición del *entendimiento dado por Dios* para el "rafeç'ome" y de la distinción entre *el bien y el mal* para el "bon ome".

Es decir, a ese aspecto social connatural desde el nacimiento a cada hombre se suma algo que queda fuera de las esferas de la realidad social, que trasciende lo material del individuo, que llega a los límites del alma humana; estamos ante un fenómeno que en la Edad Media constituía uno de los puntos centrales

del individuo: la integridad moral o *Morum Probitas*, pureza de costumbres, conjunto de virtudes morales que repercutían en una equiparación humana de los hombres.

2. EL TRATADO *DE AMORE*

Veamos ahora las argumentaciones que Andreas Cappellanus aporta para nuestra investigación en el tratado *De Amore* (14). La obra, en su primera parte, se compone igualmente a base de diálogos en los que un hombre que desea en amores a una dama expone sus requerimientos y las razones que aduce para ello, con la salvedad de que, en esta obra, también se cede la palabra a la mujer, que se defiende y que normalmente refuta las opiniones del caballero. Hemos recogido la conversación mantenida entre un plebleyo que declara su amor a una dama noble (15) y la mantenida entre un noble que pretende en amores a una plebeya (16) ajustándonos de esta manera, a nuestro entender, a las mismas posturas que se mantienen en la tençon.

En el primer caso, el plebeyo -conocedor de su condición- apoya su defensa para poder amar a una dama noble en la propia naturaleza del amor, hecha a imitación de la naturaleza humana. Precisamente por esa condición de plebeyo Andreas le recomienda en sus palabras de introducción que ante una gran dama debe elogiar su posición y hablar moderadamente. El amor -dentro de este código poético- no se fija en el nacimiento, origen y linaje, sino que sólo tiene en cuenta si una persona es apta para llevar las armas del amor. Y, de hecho, el amor en el tratado nos viene definido como "pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y en estos abrazos cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor" (p. 55). Según esta definición, todos los hombres -sean de baja, media o alta condición- pueden sentir el amor y hacerlo por cualquier dama, responda o no a su mismo estatus social. Sólo es necesario que ambos hayan sido heridos por las flechas del amor, es decir, que ambos se amen mutuamente (pues el amor es libre tanto para la mujer como para el hombre). Estos argumentos son precisamente los que aduce el plebeyo a su pretendida dama: "En efecto, el amor es algo a imitación de la misma naturaleza; así, pues, ni los mismos amantes deben establecer diferencias entre los linajes humanos de modo distinto a cómo lo hace el amor según su criterio. Así como el amor impulsa a los hombres, sean del rango que sean, a encenderse de pasión, así los amantes no deben establecer diferencias de clase, sino sólo ésto: si quien pretende ser amado ha sido herido por el amor. Luego, apoyándome en este argumento puedo elegir el amor de una mujer cualquiera si ningún hábito vicioso me mancha" (p. 91). Una vez aclarado el hecho de que la naturaleza del amor, hecha -no los olvidemos- a imitación de la naturaleza humana, permite que cualquier hombre pueda amar a cualquier dama, la siguiente condición es la necesidad (lindante con la obligatoriedad) de que ese hombre o dama (pues vale para ambos) no se vea manchado de ningún vicio. Así lo dice este hombre a la dama que tiene

ante sus ojos:"Sin embargo, el que dijéseis que mi aspecto y mi linaje os son conocidos me asombra mucho y veo que en ésto vuestra prudencia ha errado, ya que parecéis estar de acuerdo con los errores de quienes rechazan la integridad moral si no va acompañada de un buen origen y de belleza y aceptan la belleza y la nobleza de sangre aunque carezcan de integridad." (p. 97). Y más adelante se reitera en su idea: "Así pues, si sólo la integridad moral es digna de realzar a los hombres con las virtudes propias de la nobleza y atribuírles el título de *nobles*, procurad evitar totalmente el error anteriormente mencionado y que sólo la integridad moral os lleve a amarme" (p. 99). Nos encontramos con lo que antes, al hablar de la tençon, hemos llamado la *morum probitas* o pureza de costumbres. En efecto, en este código amoroso, valedero para toda la poesía trovadoresca y la práctica totalidad de la poesia amorosa medieval, lo fundamental en el amante es la pureza moral, que el caballero deseoso de amores se comporte tal y como debe hacerlo, que ningún vicio manche su honra y su honor.

El resultado definitivo y principal para este hombre que antes nos hablaba es que, si un caballero noble, por su rango social, puede amar a una dama de su misma condición en base a su origen o su nobleza de sangre (pues es esto lo que la dama le responde), igualmente un plebeyo puede gozar de tal suerte, ya que, gracias a su integridad moral, a su pureza de costumbres, se eleva a la condición de noble y como tal puede disfrutar de sus mismos derechos. Y todo ello porque la naturaleza del amor así lo permite y así lo hace saber, naturaleza del amor que ha sido hecha a imitación de la naturaleza humana, y naturaleza humana que, en última instancia, ha sido creada por Dios.

El segundo caso al que anteriormente nos hemos referido es el del hombre noble que declara su amor a una mujer plebeya. El esquema formulístico es el mismo: se trata también de un diálogo en el que el hombre pide y argumenta debidamente sus peticiones y la mujer dialoga manteniendo generalmente un tono de disputa.

Es el propio Andreas quien introduce nuevamente la situación que a continuación se discutirá, pero, mientras en el primer caso solicitaba sólo del plebeyo que, ante una dama de mayor condición que él, elogiara su gran nobleza y actuara con moderación, en este caso el noble, por su alto estatus con repecto a la plebeya, no necesita hacerlo si no por cortesía, e incluso: "puede, si quiere, tomar asiento a su lado, sin pedir permiso, gracias a las prerrogativas de su clase superior" (p. 123). Las razones aducidas por el noble para conquistar el amor de una mujer plebeya son exactamente las mismas que hemos visto en el caso anterior. Por un lado, la naturaleza del amor que, como hemos visto, no distingue rangos sociales sino únicamente que quien desee amar haya sido tocado por el deseo amoroso. Y por otro, la integridad moral, que, si podía hacer que un plebeyo mediante ella llegara a ennoblecerse, igualmente ejecuta sus mandamientos respecto a una mujer. Los argumentos son los mismos, pero, evidentemente, la perspectiva es muy distinta, pues en este caso el noble no necesita dar explicaciones sobre su condición social y, por lo tanto, tampoco necesita justificarse en solicitar el amor. Por su alta posición una mujer plebeya tendría la obligación de aceptar sus servicios. Sin embargo, el tratado en su definición del amor dice que éste es libre y que

cualquier dama, noble o plebeya, puede amar a no amar a quien la solicita en virtud de su albedrío. Por ello, el noble del tratado no plantea el problema sobre la base de a quién se desea amar sino a qué mujer es mejor alabar por su integridad moral: a una mujer de sangre noble o o a la que se sabe que carece de nobleza de origen. Es ahora el hombre noble el que acepta las consideraciones aducidas anteriormente por el plebeyo en relación a él para aplicarlas, en este caso, a la dama y quien, de esta manera hace digna a la mujer plebeya, pudiendo así salvar la distancia social y justificar su amor. Para este caballero, la integridad moral en una plebeya procede de las virtudes innatas de su alma que en ella ha dotado la propia naturaleza y, por ello, la considera más laudable: "Pero, en una plebeya, la integridad moral procede sólo de las virtudes innatas de su alma unida a la mejor disposición de la mente y, de este modo, se la considera como algo natural. Así, pues, tus ejemplos no pueden ser relevantes, por lo que creo que forzosamente hay que decir que la integridad moral es más laudable en una plebeya que en una dama noble" (p. 125). Después de este primer debate, el hombre pasa a hablar del amor diciendo que, en igualdad de condiciones, vale más buscar el amor de una plebeya con estas características que el de una noble que también gozase de ellas. Se basa para ello en la naturaleza del propio amor, que es el único que impulsa a los corazones a amar, incluso cuando no se guarda ninguna igualdad de clase o de físico. Asimismo es también el propio amor quien vuelve noble y bella a los ojos del amante a una dama fea o de bajo nacimiento, haciendo de ella la mujer más bella y virtuosa para el amante: "Pues a todos los legañosos y barberos les parece obvio que ni la excelencia de sangre ni una gran belleza física tiene que ver con la flecha que lanza Amor; sino que el Amor es el único que impulsa los corazones de los hombres a amar y muy a menudo obliga con vehemencia a los amantes a exigir el amor de una mujer de distinto rango, es decir, que no guarde igualdad alguna de clase o de físico. En efecto, el Amor a menudo vuelve noble y hermosa a los ojos del amante a una persona de bajo nacimiento y fea, y hace que se la considere más noble y bella que todas las demás" (p. 127). Por lo tanto, nuevamente la naturaleza del amor puede hacer que un noble pueda amar a una mujer de distinto rango social y también una mujer plebeya en base a su integridad moral podría ser amada por un noble.

Hemos visto hasta el momento las opiniones dadas por un plebeyo y por un noble sobre temas como la naturaleza del amor, entre quienes puede nacer el amor o sobre lo que es necesario decir para conquistar el amor de una dama. Cabría preguntarse ahora si tales afirmaciones responden realmente a la visión del amor y de la sociedad que tenía Andreas Cappellanus o, si por el contrario, son producto de una determinada intencionalidad. Muchas y muy variadas son las interpretaciones que se han dado del tratado *De Amore*. Dependen fundamentalmente del punto de vista y enfoque del estudioso que haya analizado la obra. Sin embargo, toda la crítica en su mayoría opta por una lectura del tratado en su perfecta contradicción; de un lado, como reflejo de la lírica provenzal, sería la representación del amor cortés en toda su complejidad y, de otro, como espejo de una sociedad determinada, -la de aquella época-, representaría los intereses de la clase social dominante y del poder eclesiástico. Veamos algunas de estas opinio-

nes. Vinay ve en el tratado la representación de un estado de cosas en perfecta contradicción. De un lado el deseo y la pasión amorosa del hombre hacia la dama y de ésta como persona que es libre de elección, y, de otro, el modelo de amor perfecto justificándolo a la luz de la moral y la razón (17). Ruiz Domenec no dista mucho de la opinón anterior. Para éste, Andreas, aceptando un estado de cosas como correctas, las niega mediante la técnica del contraste. El amor que los trovadores cantaban era un amor libre de convencionalismos sociales, que llevaba a la defensa del amor adúltero como el único y verdadero, e igualmente era interpretado como una manera de ascenso social. Por ello, Andreas, al negar el matrimonio y al defender la movilidad social, creaba una falsa conciencia sobre el amor y sobre esa sociedad y por ello también, en consecuencia, hacía que se negara un amor y una sociedad así entendidos. Sin embargo, para el crítico catalán, la genialidad de Andreas Cappellanus consiste precisamente en que no es él quien niega directamente tales hechos sino que hace e intenta que sean los lectores del tratado y gentes de la época quienes rechacen un amor y una sociedad así descrita (18). Para Lazar el tratado recoge todos los temas, motivos e ideas de la *fin'amors* que aparecen en la lírica provenzal y reúne los diversos temas que aparecen en los trovadores. Pero para este estudioso también Andreas presenta el tema mediante planteamientos en contradicción. Si, por un lado, en las dos primeras partes no se refiere jamás al amor divino, por otro, en el tercer libro, lo que hace es atacar al amor humano. Y si nos dice que el amor nace de la contemplación de un bello cuerpo, también nos comenta que además de la belleza física tiene que haber nobleza de carácter (19). La interpretación dada por Salvatore Battaglia no deja de ser menos interesante. Este estudioso analiza el tratado deduciendo cierta coherencia dentro de la ambigüedad que lo caracteriza. Battaglia opina que en Andreas Cappellanus cohabitan el clérigo y el laico. Por un lado tenemos la postura ético-religiosa dirigida a garantizar los valores sociales y tradicionales y, de otro, un aspecto literario tendente hacia pasajes más líricos y novelados. Sin embargo, la importancia y éxito del tratado reside precisamente en que estas dos posiciones están yuxtapuestas y la primera se desarrolla ignorando completamente la segunda y ésta, a su vez, como absoluta negación de la otra, "c'è solamente una palinodia, secondo il più consueto itinerario dello spirito medievale" (20). Por todo ello, para Salvatore, el tratado, más que sorprendernos, nos confirma un momento que vivía la cultura medieval, cuando se habían difundido corrientes de pensamiento y de arte nuevos e inquietantes.

Así pues, la intencionalidad de Andreas en su resultado final es clara y evidente. Enfrenta dos mundos que, en apariencia, vivían armoniosamente: el mundo cultural creado por los trovadores en torno al Amor y el mundo real de los poderes dominantes. El amor para los trovadores provenzales entendido como fuente emanadora de todo bien, para quienes la vida no tenía sentido si no era en compañía de Amor, defendía, en su teoría, una manera de ascenso social pues todo hombre, por el mero hecho de sentir amor, se veía ennoblecido y, en su expresión poética, reivindicaba el amor fuera del matrimonio como el único y verdadero. En una sociedad donde tanto los estamentos sociales como eclesiásticos se veían peligrosamente amenazados era necesario poner orden. Por ello, una de las interpre-

taciones del tratado (quizá la más extendida) sería la defensa de una sociedad perfectamente estratificada y piramidal con la figura del rey y señor como cabeza y de un amor interpretado conforme a las leyes cristianas y aceptado en última instancia por Dios.

Todo lo estudiado hasta el momento, tanto lo referido a la tençon como al tratado, conduce al establecimiento de una serie de reflexiones. De un lado, hemos podido constatar el hecho de que la poesía gallego-portuguesa se ha visto influída por la poesía de corte provenzal. De otro, y basándonos en esto, se han planteado dos hipótesis: la primera, si Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha han retomado las enseñanzas dadas por Andreas Cappellanus bien directamente o bien por referencias y, la segunda, si, en caso contrario, pudieron haberse servido para la realización de la tençon de composiciones paralelas de la lírica provenzal, teniendo en cuenta el hecho, también constatado, de que el tratado *De Amore* representa, en cierta medida, una recopilación de los argumentos, temas y planteamientos de este tipo de poesía.

Para intentar dar solución a esta segunda hipótesis, hemos dirigido nuestra atención a aquellas composiciones provenzales en las que, también mediante la técnica del debate, se hayan planteado problemas de casuística amorosa. Son muchas las composiciones y muy variados los puntos de vista mantenidos en los temas llevados a debate. Ahora bien, desde un óptica general, éstos parecen enfocados al tratamiento de temas más específicamente relacionados con la naturaleza y fenomenología del amor. Marcabrú y Uc Catola (21) mantienen una tensó en la que se debate sobre la maldad del amor, que, cuanto más cerca está, más alejado se siente. O aquella mantenida por Peire d'Alvernha y Bernart de Ventadorn (22), en la que aquel defiende el amor a las damas, puesto que mediante él se adquiere mérito y valor, y éste lo condena por haber sido despechado por una dama traidora.

Otro argumento frecuente en estos debates es el que se refiere a un tema crucial de la lírica provenzal y que se relaciona directamente con el matrimonio y el amor adúltero. Siginificativo a este respecto es el sirventés que Huguet de Mataplana (23) envía a Raimon de Miraval (24), en el que le recrimina por haber cometido una acción contra la galantería, pues ha apartado de sí a su esposa únicamente por sus bellas cualidades y por el bello trovar de la dama. Raimon de Miraval se defiende en otro sirventés de los ataques del trovador afirmando que no obró neciamente ni guiado de consejos de gente inferior y que, muy al contrario, de los dos, el menos cortés sería Huguet, pues pretende ser un marido perfecto, fiel amante de su esposa.

Sin embargo, no hemos encontrado ningún debate en el que se plantee un problema de casuística amorosa en los mismos términos mantenidos en la tençon gallego-portuguesa. Podría extrañarnos someramente tal hecho, si bien nuestra sorpresa menguaría al encontrarnos ante un debate como la tensó dirigida por el rey Alfonso a Giraut de Bornelh (25), en la que es el propio rey quien pide justificación para acceder al amor de una dama. Giraut de Bornelh, mediante el supuesto ideológico de si deben las damas conceder su amor a los hombres poderosos por el mero hecho de serlos, plantea la pregunta de si es lícito comprar y ven-

der el amor. Este cree que los poderosos no son verdaderos enamorados, pues buscan más el placer que el verdadero amor, y, en consecuencia, ninguna dama debería aceptar los servicios de un hombre poderoso (en este caso del propio rey) pues todos son unos *engañadores*. Ante tales acusaciones, el rey se defiende diciendo que él ama fielmente y que, en cuestiones de amor, todos somos iguales.

Nuestra reflexión nos lleva a pensar que, si no encontramos ningún ejemplo en la lírica provenzal en el que los hombres de baja condición deben defender sus intereses para amar a una dama de posición superior, se debe precisamente a que tales prerrogativas no eran en absoluto necesarias pues, en el contexto cultural del amor trovadoresco, el ennoblecimiento de los hombres a través del amor era aceptado como una "máxima" y asumido como una verdad *de factu*.

Si Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha no se sirvieron de los debates provenzales, hemos de comprobar ahora la relación entre la tençon y el tratado.

Hemos visto que una de las interpretaciones del *De Amore* reflejaría los presupuestos ideológicos del amor cantado por los poetas provenzales y, en segundo lugar, la otra podría representar los intereses de los poderes sociales y eclesiásticos

La tençon, mediante una discusión de casuística amorosa, plantea, amparándose en el Amor, una problema de carácter social. De un lado, también los supuestos protagonistas pertenecen a dos clases sociales totalmente distanciadas, al igual que las damas que pretenden. Y de otro, cualquiera de ellos se ve movido por el mismo sentimiento, por el amor. En este punto confluyen; las distancias menguan hasta su práctica desaparición. Tratándose de amor, ambos solicitan lo mismo y a ambos se les exigen las mismas condiciones: conducirse conforme a unas determinadas leyes morales, al plebeyo Dios tiene que haberle dado *entendimiento* y el noble debe saber distinguir entre *el bien y el mal*.

Creemos que la defensa de una postura o de la otra es lo que verdaderamente se discute en la tençon. Por ello, una de las posibles respuestas sería que también un plebeyo puede acceder a una gran dama, pues por el amor -al igual que en la lírica provenzal- puede equipararse a un noble. Pero la otra posible respuesta sería que sólo el noble puede tener derecho a hacerse acompañar tanto de una gran dama, pues su condición social se lo permite, como de una plebeya, en base a las prerrogativas de su clase, que afirman que un noble *nunca se equivoca*.

Estos hechos, evidentemente, no nos guían a dar una respuesta afirmativa a la primera hipóteisis aquí planteada de si Joan Baveca y Pedr'Amigo conocieron la obra y enseñanzas del clérigo galo. Pero lo que sí podemos afirmar es que el camino que Andreas Cappellanus había abierto no estaba todavía concluído cuando los trovadores gallegos plantearon este problema (26). Y esta reflexión es, en última instancia, el porqué de este trabajo y su conclusión definitiva.

Es muy probable que la intención perseguida en el tratado difiera someramente de la que pudiera tener la tençon, pero creemos que tanto uno como otra encuentran su justificación en presupuestos ideológicos semjantes. ¿Hacia que postura debemos optar en el tratado: hacia la representación del amor trovadoresco defendida en los libros I y II, o hacia la posible defensa de los poderes estamentales? Y en la tençon ¿quién tiene razón: el que defiende la postura del ple-

beyo -presupuestos del amor trovadoresco- o el que defiende la postura del noble -prerrogativas de los poderes dominantes-? Y, en definitiva, ¿se podría dar una respuesta o sería mejor mantener en nuestras conclusiones la misma ambivalencia que tanto el tratado como la tençon reflejan, aceptando la tesis de que tanto una postura como la otra pueden ser lícitas y buscar esa respuesta en los presupuestos medievales de la *doble verdad*? (27).

(1) Sigo la edición de M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'Escarnho e Maldizer*, Cantiga 196 (pp. 299-301), Galaxia, Vigo, 1970, (2ª ed.). Véase también C. Zilli, *Joan Baveca. Poesie*, Adriatica Editrice, Roma, 1977 y G. Marroni, "Le poesie de Pedr'Amigo de Sevilha" en *A.I.O.N.*, Sezione Romanza, X, (1968), pp. 1-339.

(2) Vid. M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, 1964.

(3) Sobre la cronología de la poesía gallego-portuguesa véase G. Tavani, "La poesia lirica galego-portoghese en *G.R.L.M.*, T.I, Fasc.6, (1980), fundamentalemente pp. 6-9.

(4) Cfr. G. Tavani, *op. cit.*, p. 15.

(5) Cfr. G. Tavani, *op. cit.*, p. 12.

(6) Cfr. M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa (época medieval)*, Coimbra Editora Limitada, Coimbra, 1981, (10ª ed.), p. 122.

(7) Son variadas las fechas que sa manejan para la composición de la obra. La teoría más difundida parece ser la que la coloca en torno al año 1186, momento en el cual se encuentra el autor como capellán de la corte de Maria, condesa de Champagne. Para mayor información sobre la fecha de composición y otros aspectos técnicos, véase: Andreas Cappellanus, *De Amore*, *Tratado sobre el amor*, (a c. de I. Creixel Vidal-Quadras), El Festín de Esopo, Barcelona, 1985; S. Battaglia, *Introduzzione ad Andrea Cappellano. Trattato d'amore*, Roma, 1947, A. Viscardi, "Il "De Amore" di Andrea Cappellano e l'amore cortese", en *Ricerche e interpretazioni mediolatine e romanze*, Milano, 1970, pp. 783-797.

(8) Vid. P. Rajna, "Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano" en *Studi di filologia romanza* (ed. E. Monaci), fasc. 13, 1890, pp. 193-285, fundamentalmente II, "Il libro di Andrea Cappellano in Italia nei secoli XIII e XIV", pp. 205-224.

(9) Las obras en las que Albertano de Brescia cita el tratado de Andreas son *Liber de amore et dilectione Dei et proximi* compuesto en el año 1238 y *Liber de doctrina loquendi et tacendi* del 1245.

(10) Vid. J.E. Ruiz Domenec, *El juego del amor como representación del mundo en Andrés el Capellán*, Bellaterra, Univ. Autónoma de Barcelona, 1980.

(11) Vid. G. Vinay, "Il De Amore di Andrea Cappellano nel quadro della letteratura amorosa e della rinascita del secolo XII" en *Studi Medievali*, XVII, 1951, pp. 203-276.

(12) Cfr. S. Battaglia, *op. cit.*, p. XI (introducción).

(13) Martín de Riquer en el volumen I de *Los Trovadores* (*Los trovadores. Historia literaria y textos*, Planeta, Barcelona, 1975, 3 vols.) señala que, por lo general, los trovadores que ejercen en la misma época, aunque procedan de regiones alejadas, de cortes diferentes o sean de distinta clase social, están relacionados entre sí. Este hecho se reflejaba muy frecuentemente en la literatura. Los géneros literarios destinados al diálogo entre los trovadores son la tensó, el partiment o joc partit, el tornejamen, la cobla o la cobla tensonada. De todos ellos son la tensó -debate entre dos trovadores en el que cada uno defiende lo que ve más justo, conveniente o está de acuerdo con sus preferencias- y el partiment -en el que el trovador que toma la palabra plantea a su adversario un problema que puede tener dos soluciones comprometiéndose a defender la alternativa contraria a la que escoja su interlocutor-, los géneros en que con más frecuencia se plantean problemas de casuística amorosa o cortés.

(14) El tratado está dividido en tres libros; en el primero "*Accessus ad amoris tractatum*" se habla de la definición del amor, de su origen y sus efectos, las personas entre quienes puede darse el amor (parte en la que se integran los diálogos que en este trabajo se presentan) y del modo de conseguir el amor. En el segundo libro "*Qualiter amor retineatur*" se estudian los cambios que pueden darse en una amor ya adquirido y sobre cómo mantenerlo. Se añade un comentario sobre el amor mutuo y el amor infiel. En el tercero y último titulado "*De reprobationem amore*" Andreas intenta disuadir de todo lo que ha dicho con anterioridad reprobando un amor así entendido.

(15) Sigo la edición del tratado a cargo de Ines Creixel Vidal-Quadrás, "Habla un plebeyo a una dama noble", pp. 91-107.

(16) Idem., "Habla un noble a una plebeya", pp. 123-133.

(17) Vid, G. Vinay, *op. cit.*

(18) Vid. J. E. Ruiz Domenec, *op. cit.*

(19) Vid. M. Lazar, *op. cit.*

(20) Cfr. S. Battaglia, *op. cit.*, p. 27

(21) Martín de Riquer, *op. cit.*, Tomo I, 17, p. 192.

(22) Martín de Riquer, *op. cit.*, Tomo I, 48, p. 329.

(23) Martín de Riquer, *op. cit.*, Tomo II, 217, p. 1090.

(24) Martín de Riquer, *op. cit.*, Tomo II, 198, p. 1000.

(25) Martín de Riquer, *op. cit.*, Tomo I, 105, p. 571

(26) En Italia el camino abierto por Andreas encontraría suficiente campo de abono con la llegada del *Dolce Stil Novo.* La máxima de que todos los hombres derivan de un único nacimiento y que lo importante no es la belleza del cuerpo o la riqueza, sino la integridad o *Morum Probitas*, aparecerá en la canción guinizzelliana de *Al cor gentile...*, retomada o continuada por muchos otros como Pier delle Vigne o Dante.

(27) Partidario de esta idea es Salvatore Battaglia. Para este crítico, "Andrea Cappellano, come la maggior parte dei letterati medievali, è lo scrittore della duplice verità". Cfr. S. Battaglia, *op. cit.*, p. 27.

La Danza General de la Muerte. Dans le contexte de l'Europe medievale

ANNICK BOILÈVE-GUERLET

Expression d'une angoisse qui semble inciter la fin du Moyen Age à rechercher avec la même intensité la jouissance des biens matériels ou le renoncement total à ceux-ci, les «Danses macabres» apparaissent à peu près simultanément dans toute l'Europe avec des caractères assez voisins.

Pour comprendre cette épidémie de littérature, et, d'une façon générale, d'art macabres, qui se produit aux XIVe et XVe siècles, il faut la situer dans son contexte historique et social. Bien que d'une façon moins frénétique que la France et l'Allemagne, si l'on considère la moindre quantité de textes qui nous sont parvenus sur la mort représentée sous forme de danse, l'Espagne participe elle aussi à ce courant qui traverse la fin du Moyen Age et le ferme sur un panorama assez sombre. La *Danza General de la Muerte* est l'une des rares «Danses macabres» qui aient été écrites en espagnol, mais selon l'avis pratiquement unanime des critiques, c'est sans doute la plus parfaite. Il est donc intéressant de rechercher ses sources et les relations qu'elle a pu avoir avec les Danses européennes, d'analyser sa structure interne et aussi d'observer le tableau qu'elle peint de la société espagnole médiévale.

LES «DANSES MACABRES» DANS LEUR CONTEXTE RELIGIEUX ET SOCIAL

Si l'on considère la longue période du Moyen Age, les XIIe et XIIIe siècles ont représenté en Europe une époque de stabilité, de croissance économique et sociale, ainsi que de progrès intense dans les domaines culturel et artistique. Le XIVe siècle voit se rompre brusquement l'équilibre qui s'était établi entre un relatif bien-être matériel et une grande plénitude religieuse. Dans l'Eglise, les dissensions finissent par provoquer le Grand Schisme d'Occident, qui assombrit le fin de ce siècle et une partie du XVe. L'immixtion croissante du pouvoir pontifical dans les affaires temporelles commence à dresser les laïcs contre les ecclésiastiques. Dans toute l'Europe, la naissance de nationalismes et de monarchies autoritaires provoque des tensions entre les différents groupes de pouvoir: papauté et royauté, royauté et nobles, nobles et paysans ou bourgeois. Quant à ces derniers, ils se révèlent déjà comme une future puissance économique et sociale.

Ce siècle se caractérise aussi par une baisse extraordinaire de la démographie, due en partie à d'interminables guerres, mais surtout aux terribles épidémies qui ravagent l'Europe. Selon le chroniqueur Froissart, la peste noire aurait détruit, entre 1349 et 1351, «la tierce partie du monde»; suivant les estimations actuelles, vingt-cinq millions de personnes seraient mortes en deux ans au cours de cette épidémie. Ceux qui ne sont pas anéantis par la maladie et la guerre le sont par la misère ou la peur (on sait que le *Décaméron* fut conçu par Boccace dans le contexte de la peste qui sévissait à Florence en 1348). Les pauvres meurent par manque de récoltes; les artisans abandonnent leurs villes infectées ou ruinées; une énorme population errante se met alors à piller les campagnes pour survivre, semant la terreur sur son passage.

Dans un tel climat d'insécurité, il est évident que l'image de la mort, qui est présente à toutes les périodes de l'humanité, doit se fixer dans les mentalités d'une façon spécialement vive. Elle se reflète surtout dans l'évolution du sentiment religieux et dans les manifestations sociales et artistiques de cette époque. Joël Saugnieux décrit bien le caractère contradictoire et incohérent des activités du XVe siècle, époque du déséquilibre social et religieux par excellence:

> Tous les auteurs s'accordent à le reconnaître: d'une part la richesse de la grande bourgeoisie favorise le relâchement des moeurs, la vie fastueuse et superficielle; partout s'étale le luxe et la débauche, l'amour du plaisir, l'attachement au monde, si contraire aux exigences de l'ascétisme chrétien. Mais ce n'est là qu'un aspect des choses. L'homme est en fait partagé entre ses appétits de jouissance et la crainte de l'Au-delà. Chez certains se développe un mysticisme trouble, chez d'autres la piété prend des formes franchement masochistes. On éprouve d'autant plus fortement la nécessité d'expier que l'on cède plus fortement à la tentation. En ce siècle contradictoire, la piété va de pair avec la licence; l'amour immodéré du plaisir s'accompagne d'un besoin impérieux de pénitence. (1)

Jusqu'au XIVe siècle, la mort était conçue par les théologiens et les auteurs chrétiens comme une libération, et surtout comme le début de la vraie vie. Au XIIIe, c'est l'image qu'en donne Berceo dans de nombreux vers des *Milagros de Nuestra Señora*:

> Quando ovo la Gloriosa el sermon acabado
> desamparó la alma al cuerpo venturado,
> prisieron la de angeles un convento onrrado,
> levaronla al cielo, Dios sea end laudado. (2)

Dans sa description de la mort, Berceo exprime ce qui est pour lui le seul bonheur véritable: l'homme se sépare de l'enveloppe terrestre qui l'éloigne du Paradis et son âme arrive en présence de Dieu, qui est le seul objectif du croyant. Cette conception de la mort répond à une confiance absolue en la bonté divine; mais elle indique aussi ce mépris total de la vie que l'on reprochait déjà aux premiers Chrétiens de l'Empire romain, parce qu'on y voyait une dangereuse tendance anti-sociale.

Au XIVe siècle, la foi du croyant est en même temps plus émotive et moins sereine. Dans le «Planto por la muerte de Trotaconventos» du *Libro de Buen*

(1) Saugnieux, Joël, *Les Danses Macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 98.

(2) Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1979, p. 36, 138.

Amor, ce n'est plus le corps heureux du défunt que présente Juan Ruiz -bien qu'il y ait dans tout le livre une conscience très claire de l'au-delà- mais la putréfaction de la chair et l'horreur d'une mort qui est aussi incompréhensible qu'inévitable:

> non puede foir omne de ti nin se asconder,
> nunca fue quien contigo podies' bien contender;
> la tu venida triste non se puede entender,
> desque vienes non quieres a omne atender.
> Dexas el cuerpo yermo a gusano e fuesa,
> Al alma que lo puebla liévastela de priesa;
> Non es el omne çierto de tu carrera aviesa:
> De fablar en ti, muerte, espanto ma atraviesa. (3)

Ce qui est maintenant différent dans la littérature -et dans l'art en général-, ce n'est pas le thème de la mort, mais l'impressionnant réalisme avec lequel est présenté son pouvoir destructeur. Le passage de la vie au trépas est un acte furtif, honteux, anéantissant; la mort dérobe l'âme, «liévastela de priesa» et abandonne un corps pourrissant: «Dexas el cuerpo yermo a gusano e fuesa». Il n'y a plus rien là de la triomphante cérémonie de Berceo, célébrée par les anges en présence de la Vierge. Si les protestations du narrateur ne révèlent pas forcément les sentiments de Juan Ruiz, elles montrent en tout cas ceux de son époque et le besoin que l'on pouvait avoir de combattre le sens profane de la mort.

Imitation burlesque du «planctus» latin selon certains critiques, cette élégie sur la mort d'une entremetteuse indique bien l'angoisse qui s'empare de la fin du Moyen Age. La mort est alors en partie conçue comme une frustration de la jouissance terrestre; comme une injustice aussi, dans la mesure où elle s'attaque davantage aux pauvres et aux faibles qu'aux riches ou aux puissants. Il est évident que la foi subsiste, mais empreinte de la hantise de la mort -ou plutôt l'obsession d'une condamnation éternelle, selon Jacques Le Goff (4)- ressentie par une société qui accorde de plus en plus d'importance à la vie matérielle. L'ascétisme même, dit Saugnieux (5), est parfois dû à cette peur plutôt qu'à une véritable foi. Si l'on renonce aux plaisirs de la vie, c'est moins par amour pour Dieu que par crainte de la vie même, ou de ses conséquences.

Plus émotive qu'intellectuelle, la dévotion populaire se plaît aux spectacles organisés dans les églises et les sanctuaires; mais ceux-ci se transforment parfois en manifestations artistiques profanes, ou en hystéries collectives quand les temps sont spécialement difficiles. Aux XIVe et XVe siècles, dans l'ambiance de peur et de mécontentement née des grands fléaux et de l'inégalité socio-économique, ces deux phénomènes semblent précisément se conjuguer. L'art religieux, qui se charge d'éléments sensoriels et réalistes, perd beaucoup de son mysticisme serein;

(3) Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1974, p. 138, 1523-1524.

(4) Cité par Philippe Ariès dans *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Le Seuil, col. Points Histoire, p. 116. Ariès insiste lui aussi sur cette idée de crainte des conséquences de la vie terrestre plutôt que d'horreur de la mort: «En pleine époque macabre, on n'avait ni plus ni moins peur de la mort qu'auparavant, mais on considérait l'heure de la mort comme une condensation de la vie entière, avec sa masse de richesses tant temporelles que spirituelles. Et c'est là, dans le regard que chaque homme jetait sur sa vie, au seuil de la mort, qu'il a pris conscience de la particularité de sa biographie et par conséquent de sa personnalité.» (*Ibid.*, p. 103).

(5) Saugnieux, *Op. cit.* p. 112.

privée de son caractère dogmatique pur, la littérature mêle fréquemment le profane et le sacré. Tels sont bien les traits que présentent les «Danses macabres»: le texte, qui devait être récité ou mimé, souvent accompagné aussi d'une représentation graphique, allie la satire sociale aux éléments religieux. Cet ensemble devait causer une profonde impression sur ceux qui assistaient au spectacle de la danse ou regardaient les peintures ou les sculptures sur les murs des cimetières.

ANTECEDENTS ET GENESE DES «DANSES MACABRES»

Ces manifestations collectives que sont les «Danses macabres» ont une origine très discutée, populaire et folklorique pour les uns, savante et religieuse pour d'autres.

Selon Léo Spitzer (6), il y a eu assimilation, dans la mentalité populaire, des deux concepts de la «danse des morts» et de la «Chasse sauvage». Le motif des morts qui dansent la nuit dans les cimetières dérive, pour lui, de l'idée de légèreté des esprits, libérés de leur corps par la mort; quant à la «Chasse sauvage», c'est celle que conduit le dieu germanique Wodan, dieu de la mort et chasseur suprême, qui attire les vivants dans sa chevauchée fantastique. Au Moyen Age, dans la région française de Blois, l'on parlait, dit Spitzer, d'une «Chasse Macchabée» menée par les âmes en peine qui poursuivaient les vivants. Chasse et danse, morts et chevauchée se seraient confondus dans l'imagination du peuple, donnant lieu aux «Danses macabres». Spitzer pense que la «Chasse macabré» a précédé la «Danse macabré». Cette dernière aurait pris le nom de Judas Macchabée, fanatique guerrier juif de l'Ancien Testament, que son caractère de lutteur infatigable aurait fait assimiler au dieu Wodan. Le peuple chrétien haïssait Judas Macchabée au même titre que le diable parce qu'il était juif. Le nom de Macchabée, transformé en France en celui de "Macabré" «révèle tout un passé préhistorique et folklorique de la Danse macabre qu'aucun de nos documents ne nous permettait d'entrevoir», écrit Spitzer (7); ce qui démontre chez les croyants du Moyen Age une coexistence étroite de la culture des clercs et de la culture populaire ainsi qu'une grande emprise des croyances païennes sur la pensée chrétienne.

L'explication donnée par Spitzer -l'assimilation de Macchabée au dieu Wodan due à la haine populaire contre les Juifs- ne convainc guère Saugnieux, qui souligne l'influence de Judas Macchabée sur la conception chrétienne du Purgatoire ainsi que sa renommée de chef spirituel, capable de guider tout un peuple dans les moments de danger. Mais d'une façon ou d'une autre, son nom est

(6) Spitzer, Léo, "La danse macabre", in: *Mélanges de linguistique offerts à Albert Dauzat*, Paris, Editions d'Artrey, 1951, pp. 307-321.

(7) *Ibid.*, p. 320.

associé à la mort et donne aux oeuvres françaises, disent certains critiques, leur nom de «Danses macabres» (8).

Ce qui est évident, c'est que ces opinions présupposent que les «Danses macabres» ont une origine française ou germanique qui reste à démontrer. J.M. Solá-Solé (9) pense au contraire que le mot "macabre" doit avoir une origine arabe (conservée par exemple dans le mot espagnol "almacabra", qui désigne un cimetière mauresque). Ce terme, attesté pour la première fois dans le *Respit de la Mort*, de Jehan Le Fèvre (1376), serait passé depuis les communautés maures de l'est de l'Espagne jusqu'en France, où il aurait été assimilé au thème de la mort à cause des coutumes funéraires très spéciales des Arabes (goût des lamentations publiques accompagnées de mouvements rythmiques et, d'une façon générale, dramatisation intense de la mort). Telle serait, pour Solá-Solé, l'origine du mot et aussi de la mentalité qui fit naître le genre des «Danses macabres».

Alan Deyermond (10) a suivi une autre voie, essayant de situer les «Danses macabres» dans le contexte social et conceptuel du Moyen Age. Il pense que la manie des danses et des flagellations est due à des phénomènes d'hystérie collective ou épidémique, phénomènes qui existent à toutes les époques -mais qui ont été plus intenses durant cette période- et dont l'origine serait pour lui psychologique et sociale plutôt que pathologique. Il cite le cas de danses épidémiques célèbres qui eurent lieu à Aix-la-Chapelle, en 1374: elles sont attribuées par les uns à des maladies telles que l'ergotisme convulsif, la peste noire ou le tarentulisme; mais pour d'autres, il peut s'agir d'une sorte de défoulement émotionnel collectif, d'une réaction populaire à des situations sociales trop tendues. Et comme les danses épidémiques inspiraient la peur et l'horreur, elles auraient été utilisées comme métaphores par la littérature didactique pour montrer les conséquences irréfrénables du péché (dans une chronique et des poèmes moraux du XIIIe siècle, signale Deyermond, on conserve le souvenir légendaire de l'une d'elles, qui se produisit en 1021).

Deyermond explique aussi la conception des «Danses macabres», si particulières et si voisines par leur structure, comme le reflet d'une vision du monde inhérente à l'homme médiéval, pour lequel l'univers, dit-il, était organisé sous le double aspect d'une hiérarchie et d'une danse: hiérarchie de valeur des éléments de «la grande chaîne de l'existence» (objets inanimés, plantes, animaux, hommes, anges et Dieu); danse, c'est-à-dire mouvement harmonieux et continu des sphères des planètes, des étoiles et des quatre éléments. Hiérarchie et danse apparaissent clairement dans les «Danses macabres», qui montrent l'humanité soumise au pouvoir de la mort par l'introduction du péché.

(8) Cependant, à la fin du XIXe siècle, Gaston Paris se basait sur quelques vers du *Respit de la mort* de Jehan Le Fèvre (1376), «Je fis de Macabre la danse / Qui toutes gens maisne a sa tresche / et a la fosse les adresche, / Qui est leur derraine maison», pour considérer ce Macabré comme le traducteur ou le sculpteur de la première «Danse macabre».

(9) Solá-Solé, J. M., "En torno a la *Dança General de la Muerte*", *Hispanic Review*, Vol.XXXVI, oct. 1968, Nº 4, pp. 303-327.

(10) Deyermond, Alan, D., "El ambiente social e intelectual de la Danza de la muerte", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, 1970, pp. 267-276.

Spitzer, Solá-Solé et Deyermond, par des chemins différents, arrivent tous trois à cette même conclusion, que les traditions populaires et le concept religieux du monde sont intimement liés dans le procès de genèse des «Danses macabres».

Ces «Danses» étaient sans doute conçues à l'origine comme des spectacles représentés en dehors des églises. Saugnieux cite l'une d'elles, organisée à Bruges en 1449, par le duc de Bourgogne (11). Emile Mâle pensait -on le croit toujours- que les représentations dramatiques avaient précédé les peintures et les textes des «Danses», et qu'elles dérivaient sans doute des sermons mimés par les moines des ordres mendiants à partir du XIIIe siècle. Les prédications franciscaines et dominicaines soulignaient l'égalité de tous devant la mort; elles donnaient une vision plus émotive et plus concrète de la religion, qui devait influer profondément sur la sensibilité populaire, surtout quand il s'agissait du thème de la mort. Ursprung (12) signale qu'au XIVe siècle, on dansait et chantait au monastère de Montserrat un poème latin sur la mort, *Ad Mortem Festinamus*, pour ranimer -si l'on peut dire- les pèlerins qui arrivaient épuisés de leur voyage. Ce poème ne présente ni la hiérarchie sociale ni le dialogue entre mort et moribond qui est caractéristique des «Danses macabres», mais il montre qu'il était alors courant de mimer l'idée de la mort. Ce que l'on ne sait pas, c'est à quel moment exact ces sermons et représentations, nés du besoin de donner un support sensible aux abstractions de la religion, se sont transformés en véritables «Danses».

Quant aux textes qui peuvent être considérés comme sources d'inspiration littéraire pour les «Danses macabres», ils sont très nombreux; mais tous montrent la préparation à la mort comme un passage difficile. La mort elle-même est conçue comme châtiment pour certains, et pour tous comme nivellement dans l'horrible vision de la décomposition du corps.

Saugnieux (13) souligne que chez Horace, on trouvait déjà cette idée d'égalisation de tous devant la mort, idée développée par Boèce au début du VIe siècle, dans *De Consolatione Philosophiae*. A la fin du XIIe, les *Vers de la mort* du moine cistercien Hélinand de Froidmont présentent déjà certains des personnages typiques des «Danses macabres»; son oeuvre semble avoir été assez diffusée en Europe pour pouvoir être l'une des sources communes des différentes «Danses». Au XIIIe, le *De Contemptu Mundi* du futur pape Innocent III, traduit et adapté dans toute la chrétienté, manifeste un sens désespéré de la vie assez rare dans le contexte de son époque. A ce même siècle, le genre du «Débat» est une sorte de représentation théâtrale rudimentaire, sous forme de discussion entre le corps (les impies) et l'âme (les repentis), qui annonce le dialogue des «Danses» (Le *Débat du Corps et de l'Ame*, de la fin du XIIe, est le modèle du texte espagnol *Disputa del Alma y el Cuerpo*). Au XIVe, les vers du *Vado Mori*, présents dans toutes les

(11) Saugnieux, *Op. cit.*, p. 31.

(12) Cité par Werner Mulertt, "Sur les Danses macabres en Castille et en Catalogne", *Revue hispanique*, LXXXI, (1933), Liechtenstein, Kraus Reprint, 1974, p. 29.

(13) Saugnieux, *Op. cit.*, pp. 27-29.

grandes bibliothèques, font déjà défiler toute la condition humaine vers la mort, par ordre hiérarchique (14).

Ainsi se façonne peu à peu, à travers une littérature qui circule dans toute l'Europe, la structure des futures «Danses macabres». Toutes les oeuvres citées préfigurent, d'une manière ou d'une autre, les caractéristiques qu'auront les «Danses» à la fin du XIVe et au XVe siècle.

Si l'on considère d'une part les sources folkloriques possibles et d'autre part tous les antécédents littéraires des «Danses macabres», l'on se rend compte de la difficulté de se décider pour une origine seulement populaire et profane ou, au contraire, savante et chrétienne. Spitzer a certainement raison quand il dit que les deux phénomènes se sont peut-être conjugués pour donner lieu à ces «Danses», qui sont en même temps -on le verra plus loin en étudiant la *Danza General de la Muerte*- savantes par leur forme et les références littéraires qu'elles contiennent et populaires par l'esprit et l'ambiance sociale qu'elles révèlent. Ce double caractère n'a rien d'étonnant à une époque où il n'y a pas de barrières très nettes entre la tradition orale et l'écriture savante. Créées pour ou par le peuple suivant ses traditions, les «Danses macabres» ont pu être adaptées par l'Eglise à ses desseins moralisateurs et conçues comme genre à partir de sources littéraires chrétiennes.

LA GENESE DE LA *DANZA GENERAL DE LA MUERTE*

Toutes les «Danses macabres» ont des traits similaires (hiérarchie de la société et dialogues des moribonds avec la mort, ou avec le mort) qui font supposer des points de contact assez étroits entre elles; on n'a cependant découvert aucune oeuvre qui puisse être leur origine commune.

Werner Mulertt (15) signale qu'il y a eu deux types différents de «Danses macabres»: une version primitive, composée de quatrains, et une autre plus récente et plus parfaite, écrite en huitains. On ne connaît pas de forme primitive en Espagne, mais elle a existé en France, en Suisse et en Allemagne; quant à la version postérieure des «Danses» (qui est celle de la *Danza General de la Muerte*), elle présente une hiérarchisation beaucoup plus systématique de la société que la version primitive -similaire à celle des «Danses» de Paris (1424) et de Lubeck (1463).

Les critiques proposent quatre types d'explications au problème de l'origine de la *Danza General* castillane, poème qui n'a ni date ni auteur. Le seul trait qui permettrait de parler d'une source étrangère est le titre qui apparaît au début du manuscrit de l'Escorial: «Prólogo en la trasladaçión». "Trasladaçión", du latin "translatio", peut être interprété, soit comme "traduction", soit comme "changement", c'est-à-dire passage de la vie à la mort. Alors que Mulertt opte pour

(14) Fehse signale qu'une «danse» latine d'un manuscrit de Heidelberg présente de nombreuses analogies avec les distiques du *Vado Mori*: dans les deux textes, les vivants seuls prennent la parole (cité par Spitzer, *Op. cit.*, p. 307).

(15) Mulertt, *Op. cit.*, p. 446.

le sens littéral de "traduction", Ursprung penche pour celui de "changement"; il se base sur l'apparition du poème de Montserrat *Ad Mortem Festinamus* au XIVe siècle pour penser que toutes les «Danses macabres» européennes dérivent de ce poème catalan (16). Mais son argument ne paraît pas très convaincant, car le poème ne contient pas les éléments caractéristiques des «Danses macabres».

Wolfgang Stammler (17) choisit comme Mulertt le sens de "traduction" et suppose qu'il a dû exister un poème latin d'où dériveraient les trois versions en langues vulgaires, le poème castillan étant le meilleur de tous. Trouvant souvent la métaphore de la danse dans la littérature religieuse allemande du XIIIe siècle, bien que dans un contexte différent (danse de la Vierge ou du Christ avec l'âme), Stammler pense qu'il est naturel que soit apparue plus tard en Allemagne celle de la mort et de l'âme, puis la véritable «Danse macabre». Cependant, Mulertt fait observer qu'à cette époque, les courants mystiques traversaient facilement les frontières, utilisant un langage très similaire, ce qui empêche de démontrer la paternité germanique des «Danses macabres».

La troisième hypothèse, soutenue avec des arguments différents par Seelmann et par Fehse, fait dériver la *Danza General* d'une «Danse» française, la première qui ait été datée avec certitude (1424). Cette «Danse» était écrite et peinte -ou sculptée- sur les murs du cimetière des Saints Innocents, à Paris. Elle disparut avec la démolition du cimetière au XVIIe siècle, mais son texte avait heureusement été publié en 1485 par Guyot Marchant. Elle contient vingt-deux des trente-trois personnages de la «Danse» castillane. Cependant, il n'est pas évident que cette dernière soit postérieure à la française. Solá-Solé (18) se base sur certaines données concrètes du texte castillan pour établir la date probable de sa composition aux environs de 1400: le "rabi Aça" (st.73) serait selon lui un célèbre professeur du collège talmudique de Saragosse, qui s'enfuit d'Espagne vers 1391 et mourut réellement à Alger en 1408. Il faudrait donc situer vers ces dates la *Danza General*, qui serait alors bien antérieure à la «Danse» de Paris.

La plus récente hypothèse est précisément celle de Solá-Solé, qui refuse de voir dans l'oeuvre castillane des influences françaises ou germaniques. Il pense que le genre des «Danses» vient de la région de Catalogne-Aragon. Elles seraient nées au XIVe siècle dans les communautés mauresques de cette région. Comme Ursprung, Solá-Solé (19) cite *Ad Mortem Festinamus* pour démontrer que le culte de la mort était traditionnel en Catalogne-Aragon. Il continue d'ailleurs à l'être puisque, durant la Semaine Sainte, on organise tous les ans à Vergés (province de Gérone) une «danse macabre» mimée par des jeunes gens déguisés en squelettes.

Dans la *Danza General*, la présence de la mort, entité plus abstraite que les morts de la «Danse» française, s'explique selon lui par l'implantation, au nord-est de l'Espagne, de peuples de civilisation orientale. Ceux-ci laissèrent de nombreuses traces de leur culture, entre autres la personnification de la mort, très

(16) Voir Mulertt, *Op. cit.* p. 445 et p. 449.

(17) Cité par Mulertt, *Op. cit.*, pp. 450-452 et par Saugnieux, *Op. cit.*, pp. 49-50.

(18) Solá-Solé, "El rabí y el alfaquí en la *Dança general de la Muerte*", *Romance Philology*, vol. XVIII, Nº 3, fév. 1965, pp. 272-283, et "En torno a la *Dança general de la Muerte*", *Op. cit.*, pp. 310-312.

(19) Solá-Solé, "En torno a la *Danza general de la Muerte*", *Op. cit.*, pp. 313-314.

fréquente dans la littérature arabe, et l'absence d'images, interdites par la religion musulmane. Il est curieux de rappeler que les «Danses» espagnoles sont précisément les seules qui n'aient donné lieu à aucune représentation picturale. Ces traits, ainsi que l'étymologie -pour lui arabe- de "macabré" et certains mots d'origine catalane, aragonaise ou arabe, permettent à Solá-Solé de dire que la *Danza General* doit être l'adaptation d'un texte qui, né au nord-est de l'Espagne, se propagea ensuite dans le reste de l'Europe.

Il faut, en résumé, distinguer deux opinions opposées suivant lesquelles la *Danza General* est soit la traduction ou l'adaptation d'une oeuvre étrangère, soit une oeuvre autochtone, apparue en Espagne à la fin du XIVe siècle. Les «Danses macabres» n'ont pas connu dans ce pays le même succès que dans le reste de l'Europe, ce qui pourrait faire penser qu'il s'agit plutôt d'une traduction ou adaptation qui n'aurait pas coïncidé avec le génie espagnol. Cependant l'abondance de textes religieux sur la mort aux XIVe et XVe siècles fait plutôt croire que la tendance satirique et hétérodoxe des «Danses» a dû être combattue par le clergé, qui cherchait sans doute plus à développer la foi et le respect de l'ordre social qu'à propager une rébellion latente. L'hypothèse de Solá-Solé est la plus séduisante parce qu'elle offre une explication cohérente du mot "macabré", de la société dans laquelle serait né le genre des «Danses macabres» et de l'hostilité qu'il a pu provoquer en pays chrétien à cause de ses connotations arabes.

LE TEXTE DE LA *DANZA GENERAL DE LA MUERTE*

La *Danza General* (20) figure dans un manuscrit de la bibliothèque de l'Escorial -le MS.b.IV.21- qui contient également un autre texte sur la mort, *La Revelaçion de un Ermitaño* et la *Doctrina cristiana*, écrits -croit-on- par le «rabbi don Sem Tob»; ce qui faisait penser à Amador de los Ríos (21), contre l'opinion de Ticknor, que la *Danza General* était peut-être aussi l'oeuvre du «Juif de Carrión», rabbin sans doute converti au christianisme, dit-il.

Sans doute antérieure à la «Danse» française, on l'a vu, elle fut peut-être écrite dans les dernières années du XIVe par un moine bénédictin de l'abbaye de San Juan de la Peña (Aragon), lieu où le culte de saint Félix était très vif -et l'est encore actuellement-, dit Solá-Solé (22), qui se base pour cela sur la strophe 76 de la *Danza General*: «A Dios me encomiendo y a sennor san Helizes». Autrefois, certains critiques, considérant le caractère archaïque du texte, la situaient plus tôt dans le XIVe siècle. Par contre, Margherita Morreale (23) pense qu'elle fut écrite entre 1430 et 1440.

(20) Le texte suivi pour les citations est celui de l'édition de Victor Infantes, Madrid, Visor, col. Visor de Poesía, 1982.

(21) Ríos, Amador de los, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1969 (facsímil de la ed. de 1863), tomo IV, pp. 485-515.

(22) *Ibid.*, pp. 307-308. et pp. 312-113.

(23) Citée par Solá-Solé, *Op. cit.*, p. 309.

En 1520 fut publiée à Séville une autre *Danza de la Muerte*, la plus longue de toutes les «Danses» connues. Elle contient cinquante-huit personnages (vingt-cinq de plus que dans la *Danza General*), dont certains sont des types sociaux moins généraux: de petits artisans, des commerçants, le peuple de la rue et trois femmes (vendeuses de pain, de gâteaux et de poisson). Ces dernières sont une nouveauté par rapport à la *Danza General*, qui n'introduit que «estas dos donzellas que vedes fermosas» (st.9) pour ouvrir le bal. La *Danza* de 1520 suit de très près la *Danza General*: elle éclaircit ou modifie seulement certains vers; mais, incorporant des personnages plus particuliers, la hiérarchisation cesse d'être systématique; la répartition rigoureuse des laïcs et des ecclésiastiques n'existe plus dans les strophes ajoutées, qui ne présentent que des types populaires. La *Danza General* est donc structurellement mieux équilibrée, mais la *Danza* de 1520 gagne en richesse humaine ce qui lui manque en symétrie de composition. Les personnages du peuple constituent une véritable mine pour l'étude des coutumes et des activités sociales à la fin du Moyen Age (24).

La *Danza General de la Muerte* contient soixante-dix-neuf strophes régulières, strophes d'«arte mayor» dont les vers sont presque toujours dodécasyllabes, avec une césure intense et une prédominance du rythme dactylique ou mixte. Leur rime est consonante, de type ABAB-BCCB. L'emploi de ce type de strophe -forme utilisée dans la poésie didactique et allégorique de la fin du Moyen Age- montre bien l'écriture savante du poème.

La *Danza General* commence par un «Prólogo en la trasladaçión» qui, à la manière des églogues de Juan de la Encina, résume ce qu'on pourrait considérer comme l'argument du texte. Ensuite vient un monologue de quatre strophes, dans lequel la mort se présente comme protagoniste -«Yo so la muerte çierta a todas criaturas» (st.1)- d'une sorte de drame qui va avoir lieu devant un public de fidèles, sans doute groupés autour d'un prédicateur dont la parole est résumée en trois strophes de bons conseils:

> Sennores honrrados, la Santa Escriptura
> demuestra e dize que todo omne nasçido
> gostará la muerte, maguer sea dura. (st.5)
> Sennores, punad en fazer buenas obras (st.6)
> Fazed lo que digo, non vos detardedes (st.7)

L'«action» introduit d'abord les personnages susceptibles d'impressionner le plus les spectateurs en ce qu'ils présentent le plus grand contraste avec la mort et avec le péché: deux belles jeunes filles et le pape. Celui-ci mène la danse comme, dans le monde, il a guidé les cônsciences. Cruauté suprême de la mort, les deux eules femmes de la *Danza General* représentent la matière dans sa perfection absolue (25), alors que le pape est la plus haute expression de la spiritualité sur

(24) Dans son article "The *Dança de la muerte* of 1520 and Social Unrest in Seville" (*Journal of Hispanic Philology*, spring 1979, vol. III, Nº 3, pp. 239-259), Geraldine Mc Kendrick souligne la sécularisation du poème, qui met en scène un paysage urbain révélant une profonde crise économique et le mécontentement du peuple de Séville entre 1460 et 1474, puis en 1520-1521.

(25) La version de 1520 insiste davantage encore sur la beauté de ces femmes, leurs artifices et leur vanité, ajoutant cinq strophes (st.10-14) qui présentent un constraste impressionnant avec la description de la décomposition de leur corps (st.15).

terre. Dans toutes les strophes suivantes s'établit un dialogue entre chaque moribond et la mort, qui appelle l'un après l'autre religieux et laïcs, les classant en une hiérarchie rigoureuse pour les réduire ensuite au même pas gesticulant et à la même misère corporelle: «desnude su capa, comiençe a sotar» (st.11).

Le texte donne l'idée d'une chaîne qui enlace tous les hommes; il a un caractère de mouvement continu, accentué par la structure très particulière des strophes. A l'heure de la mort, chaque âme essaye d'éluder son destin: elle s'accroche à ses prérogatives, ses charges, ses obligations; elle justifie ses erreurs passées, tente de récupérer le temps perdu, implore une dernière miette de vie pour s'amender. Dans la première partie de la strophe, on perçoit la panique du moribond et son geste de fuite; puis l'irrémédiable résignation et l'abandon des forces ferme celle-ci. A la strophe suivante, dans les sept premiers vers, la mort dénonce l'appelé, se moque, compare le temps passé du pécheur à celui qui l'attend, répond aux tentatives de défense de chaque homme par une accusation implacable; au huitième vers, elle invite la victime suivante à entrer dans la danse par une multitude de formules dynamiques: «dançad», «venga», «sígase con vos», «pase», «venit a mi dança», «venid al tanner», «llegad acá», «tomad buen estrena», «venit a sennuello», «venid al tenor», «venid a lecçión», etc.

Si l'on conçoit la *Danse* comme un spectacle, la voix de la mort unissant la condamnation de l'un à l'appel de l'autre dans la même strophe donne une grande vivacité au dialogue qui s'établit avec chaque âme, parce qu'elle permet réellement le mouvement et la mimique dans ce bal macabre. En tant que texte littéraire, elle souligne bien l'idée d'un absurde contraste entre la vie qui court, apparente éternité pour les hommes qui croient pouvoir s'y installer, et la véritable éternité de la mort, en même temps passage et point final, mouvement perpétuel selon l'ordre de l'univers et arrivée définitive pour chacun. Il y a dans le texte une ironie et un accord très subtils entre l'idée de la danse et celle de la mort, comme le souligne Pedro Salinas (26).

Cette union des moribonds par la danse est un trait particulier de la *Danza General*. Dans celle de 1520, cette caractéristique disparaît partiellement dans la partie ajoutée, entre les strophes 85 et 111; elle n'existe pas non plus dans la *Danza catalana de Miguel Carbonell* ni dans la *Danse* de Guyot Marchant (27).

La mort est évidemment la véritable protagoniste de la *Danza General*. On la voit guetter le vivant, munie de tous les attributs du chasseur: l'arc, la flèche (st.1) et le leurre (st.55); elle s'adonne à la plus cruelle des chasses: «de matar a todos aquésta es mi caça« (st.66). Elle est aussi pêcheur d'âmes, avec ses filets (st.7) et son hameçon (st.34), ou bûcheron qui abat les vies humaines: «¡O muerte, tu sierra a mí es gran plaga!» (st.38). Elle est surtout maîtresse absolue de tous: «Venit para mí, que yo so monarca» (st.19), «a ser mi vasallo» (st.27). Elle inspire

(26) "Muerte y danza se ligan por una especie de sarcasmo conceptual en patética pareja", écrit Salinas dans *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 47.

(27) Dans cette dernière, chaque strophe se ferme d'une façon rigide; il n'y a pas de dialogue proprement dit, mais plutôt une critique du mort et un soliloque du vivant, écho de ses ultimes réflexions. On n'assiste pas à cette lutte effrénée entre la mort et l'âme, ni au chantage du moribond comme dans la *Danza General*. Le texte semble être plus un commentaire des peintures ou sculptures qui ont disparu qu'un véritable spectacle.

une horreur profonde, visuelle, avec ses dents dures (st.20), son visage hideux (st.26) et son aspect sauvage (st.58). La mort est la musicienne qui fait entendre «de su charambela un triste cantar» (st.7), «un canto negro» (st.54). Elle invite tous les pécheurs à une danse qui est dure (st.79) et basse (st.18); une «dança esquiva» (st.7), «dança negra, de llanto poblada» (st.30), «dança de dolores» (st.34), «dança...non leda» (st.54). Tous essayent en vain de fuir quand elle arrive:

Venid, camarero, dezid a mi paje
que traiga el cavallo, que quiero fuir,
que ésta es la dança que dizen morir; (st.26)
Vete agora, muerte, non quiero ir contigo (st.44)

Certains cherchent à invoquer un prétexte vain:

Asaz he que faga en recabdar
lo que por el rey me fue encomendado
por ende, non puedo nin devo dançar
en esta tu dança, que non he acostumbrado. (st.66)

D'autres feignent de vouloir se préparer mieux à recevoir la mort:

Muerte, yo te ruego que ayas piedad
de mí que so moço de pocos días;
non conosçi a Dios con mi moçedad,
nin quise tomar nin syguir sus vías.
Fia de mí, amiga, como de otros fías,
porque satisfaga del mal que he fecho. (st.70)

La mort propose la terrible vision du corps en pleine décomposition, rongé à l'intérieur de son angoissante demeure:

e por palaçios daré, por medida,
sepulcros escuros de dentro fedientes,
e por manjares, gusanos royentes
que coman de dentro su carne podrida. (st.10)

Cette transposition que fait le poète par des couples d'éléments sémantiquement opposés (palacios/sepulcros escuros; manjares/gusanos royentes; le vivant mangeant des plats succulents/le mort mangé de l'intérieur par les vers) est interprétée par Deyermond (28) comme l'expression du concept médiéval du monde à l'envers: celui-ci est régi par la mort au lieu de l'être par Dieu à cause du péché originel, idée qui était familière à tous les hommes du Moyen Age et qu'ils percevaient d'une façon intuitive, souligne-t-il. La mort est également pour eux porteuse de «buvas y landres» (st.39), horribles symptômes de la peste noire qui dévaste le XIVe siècle. Mais surtout, elle est le revers dérisoire de toutes les illusions humaines. Elle fait sur ses créatures des plaisanteries d'un goût douteux:

Obispo sagrado, que fuestes pastor (...)
mas yo sorziré la vuestra pelleja (st.29)
Yo vos vestiré almática fina,
labrada de pino, en que ministredes (st.65)

Elle ridiculise en deux ou trois traits tous les défauts humains:

(28) Deyermond, *Op. cit.* pp. 274-275.

non iredes más en las proçisiones
do dávades bozes muy altas, en grito,
como por enero fazía el cabrito. (st.69)
En Meca nin en la ida y non estaredes
comiendo bunnuelos en alegría. (st.75)
Fezistes alcuza de vuestro guarguero. (st.77)

Le poète joue sur le double sens des mots, par exemple quand la mort promet au percepteur des impôts du roi: «Dar vos he un poyo en que estéis asentado» (st.67). Il supprime la valeur du titre de «don» en l'opposant à ce qui suit: «don rico avariento» (st.37), «don falso abogado» (st.43), «don sacristanejo de mala picaña» (st.71), «don taleguero» (st.77). La mort enferme tous les êtres dans le même amour destructeur, hermaphrodite qui s'unit aussi bien aux deux jeunes filles -«son mis esposas» (st.9)- qu'à l'abbé luxurieux: «abraçadme agora: seredes mi esposo, / pues que deseastes plazeres e vicios» (st.33) (29).

Dans chaque type humain, l'auteur cherche le point faible pour lui asséner un coup très direct. Le texte mêle l'humour, le sarcasme et le réalisme, montrant que le poète a de grands dons d'observation, une connaissance profonde des défauts humains et un esprit critique tournant souvent à l'irrévérence envers les ministres de l'Eglise ou les rites de la religion qui n'ont pas de véritable sens chrétien.

La satire embrasse tous les niveaux de la société; mais plus la condition des moribonds est élevée, plus la critique est dure. Les ecclésiastiques se répartissent bénéfices, honneurs et pouvoir:

Benefiçios e honrras e grand sennoría
tove en el mundo pensando vevir (st.12)
Siempre trabajé noctar y escrevir
por dar benefiçios a los mis criados (st.16)
ya me han privado, segunt que barrunto,
de benefiçios e de dignidad. (st.20)

Chez les puissants, richesses, luxe et vie de plaisir:

Yo era abastado de plata y de oro,
de nobles palaçios e mucha folgura (st.28)

Chez les humbles, gourmandise et appétit du gain:

en mi çelda avía manjares sabrosos (st.32)
Grand renta tenía e buen deanazgo
e mucho trigo en la mi panera (st.36)
con mis perrochanos quiero ir folgar;
ellos me dan pollos e lechones
e muchas obladas con el pie de altar. (st.48)

Chez tous, un manque absolu d'esprit religieux et de compassion envers les pauvres:

Siempre anduvistes de gentes cargado,
en corte de rey e fuera de igleja (st.29)
que poco curastes de vestir çeliçio (st.33)
a pobres e a biudas çerrastes la mano (st.37)

(29) Cette ambivalence sexuelle de la mort, citée par Solá-Solé (*Op. cit.* pp. 326-327) est selon lui un écho du problème du sexe des anges, qui préoccupait les théologiens de l'Islam.

Le texte donne de sombres références sur une Eglise où l'esprit domine très peu, refermée sur elle-même, ne considérant que son bien-être matériel et sa promotion sociale; une Eglise qui est une lourde charge pour les fidèles qu'elle néglige, dupe et opprime sous le poids d'impôts de toutes sortes: dîmes, oblations ou offrandes forcées. Du côté des laïcs règnent aussi la tyrannie, l'agressivité et le goût des richesses:

> Aquí perderedes el vuestro cabdal
> que athesoraste con gran tiranía
> faziendo batallas de noche e de día. (st.15)

Les nobles se livrent à une vie d'oisiveté qui est faite de chasse, de tournois et d'amour:

> Ya más non poderdes çebar los alcones,
> hordenar las justas nin fazer torneos (st.23)
> Escudero polido, de amor sirviente
> dexad los amores de toda persona (st.35)

Tous méprisent et trompent leur prochain; tous ne pensent qu'à l'argent:

> Çerrades la puerta demás quando yela
> al omne mesquino que vien a librar (st.59)
> Don falso abogado prevalicador,
> que de amas las partes levastes salario,
> venga se vos miente cómo sin temor
> bolvistes la foja por otro contrario. (st.43)

Les classes défavorisées de la société s'accrochent elles-mêmes, comme le clergé, aux biens les plus prosaïques:

> ca yo como toçino e a vezes oveja (st.50)
> Tengo buena vida, aunque ando a pedir
> e como a las vezes pollos e perdizes. (st.76)

Chaque état abuse de celui qui est au-dessous de lui et recherche la protection de ses supérieurs. Chez tous, laïcs et religieux, dominent les mêmes traits d'égoïsme, de vice, d'intérêt, bien que proportionnés à l'importance de chacun dans un panorama social soigneusement hiérarchisé par l'auteur. Les personnages sont dépeints avec beaucoup de vigueur: on les voit agir, calculer, se vanter, espérer, désirer encore. Pour le XXe siècle, ces types ont aussi l'avantage de donner un inventaire assez détaillé des états et offices à la fin du Moyen Age, sorte de «comédie humaine du Cuatrocientos», selon l'expression de Salinas. Il n'y manque ni le Juif ni le Musulman, qui sont encore présents dans dans la société chrétienne mais ne sont pas incorporés à la danse, simplement ajoutés à la fin du texte. Ils sont différents par les coutumes et le langage religieux -«e diredes por canto vuestra berahá» (st.73), «Venit vos, amigo, dexat el rallar» (st.75) (30)- mais sont semblables aux autres par leur hypocrisie et leur lasciveté:

(30) Suivant les éditions, ce dernier mot est transcrit comme «zalá» (Icaza), «zallá» (B.A.E.), «rallán» (Solá-Solé) ou «rallar» comme ici. Dans son article "El rabí y el alfaquí en la *Dança general de la Muerte*" (*Op. cit.*, pp. 279-280), Solá-Solé rend compte de ces différences et souligne que la *Danza* de 1520 donne la forme «ballar».

Don Rabí burbudo, que siempre estudiastes
en el Talmud e en los sus doctores,
e de la verdad jamás non curastes (st.73)
yo tengo muger discreta, graçiosa,
de que he gazajado e assás plazer. (st.74)

Ces deux derniers types du «rabí» et de l'«alfaquí» (rabbin et uléma) sont spécifiques des «Danses» espagnoles. Solá-Solé voit dans leur incorporation à la danse une manifestation de l'antisémitisme et de l'anti-islamisme de l'époque, répétée par un Chrétien qui décrit ironiquement leur Dieu, leurs coutumes, leurs prières et leurs textes sacrés, ainsi que leurs fêtes et lieux saints (st.72-75). Ces traits prouvent, selon lui, que l'auteur de la *Danza General* connaissait bien les colonies juives et mauresques avec lesquelles il devait être en contact; par contre, les corrections et déformations de 1520 montrent, dit-il, que certaines allusions à leurs traditions n'étaient plus comprises au XVIe siècle.

La *Danza General*, présente, on l'a dit, des caractères savants et populaires. En ce qui concerne les traits savants, le texte se réfère de façon précise au monde juridique médiéval: Cino da Pistoia et Bartolo sont des juristes italiens (st.43); le *Digeste* est le recueil de droit de Justinien (st.41); il cite aussi les noms les plus prestigieux de la médecine grecque antique, Galien et Hippocrate (st.47), ainsi que de la médecine arabe, Avicenne (st.46); il nomme l'érudit Béda (st.54) pour l'amplitude de ses connaissances. Toutes ces références, (de même que la forme des strophes, que l'on a déjà signalée) montrent que la *Danza General* est l'oeuvre d'un auteur savant, même si, à cette époque, certains des noms cités sont peut-être déjà des topiques.

Mais le poème a aussi beaucoup de traits typiques de la tradition orale. On y trouve de nombreux couples de synonymes ou semi-synonymes: «flores e rosas» (st.9), «alegre, muy ledo» (st.27), «merçedes e tierras» (st.30), «loor e alabança» (st.52), «sotil e capaz» (st.57), «dolor e quebranto» (st.63), «çurrón nin talegua» (st.77), etc; certains vers répètent la même idée dans les deux hémistiches: «Gemid vuestras culpas, dezid los pecados» (st.6), «Grand renta tenía e buen deanazgo» (st.36), «donde avré alegría sin otra tristura» (st.52), etc. La fonction de ces couples de synonymes est, soit de fixer l'attention de l'auditeur, soit seulement de remplir le vers, de même que l'emploi conjoint du déictique et du possessif: «el tu vil cuerpo» (st.2), «en esta mi dança» (st.17), «los mis cavalleros» (st.18), la vuestra pelleja» (st.29), etc. Certains clichés propres aux hémistiches médiévaux apparaissent également: «muy toste priado» (st.8), «faziendo batallas» (st.15), «de fazer batalla» (st.22), «ardit e vallente» (st.23), «ardit e ligero» (st.31). On observe enfin quelques formules inclusives -«de noche e de día» (st.15)- et des hémistiches qui expriment l'abstrait à travers le concret: «de mis ojos lloro» (st.28), «non vale una fava» (st.58). Tous ces traits sont caractéristiques d'une poésie qui tend à la régularité syllabique et à une forte césure. Partout dans le texte, on peut remarquer cette structure binaire -à l'intérieur de l'hémistiche hexasyllabe ou dans les deux hémistiches du vers- qui devait aider à la compréhension orale et à la mémorisation de ce genre de textes, récités en public à des fins didactiques.

La *Danza General de la Muerte* mêle donc ces éléments savants et populaires dans un panorama critique montrant le profond déséquilibre qui règne à tous les niveaux de la société: les valeurs religieuses et civiles qui soutenaient le monde médiéval semblent peu à peu s'être détériorées. Le texte met en relief la méfiance qui s'empare de l'homme à la fin du XIVe siècle et la grande inégalité sociale mentionnée par Saugnieux. Cependant, à travers l'ordre d'apparition imposé par la mort aux moribonds, on peut constater que la stricte hiérarchie des pouvoirs laïcs et ecclésiastiques continue à prévaloir dans les schémas mentaux.

La *Danza General* est une satire qui souligne les abus régnant à cette époque: en ce sens on peut la considérer comme l'oeuvre profane d'un auteur qui semble trouver une certaine satisfaction à décrire le nivellement égalitaire dans la mort, et surtout à se rebeller contre l'autorité abusive de l'Eglise et de l'Etat; sans doute peut-on déjà y percevoir en creux une revendication de justice, une tentative de renouvellement social, en un mot une porte ouverte sur la Renaissance. Mais la *Danza General* est également un rappel, sous la forme visuelle et émotive qui caractérise le bas Moyen Age, de l'idée que la vie n'est que misère, vanité et illusion d'un instant, qu'elle détruit toutes les ambitions personnelles et qu'elle s'achève pour tous de la même manière: elle suit donc bien aussi la ligne chrétienne traditionnelle qui méprise la terre («Demando y digo: o omne, ¿por qué curas / de vida tan breve en punto pasante?;» st.1) et porte seulement ses regards sur la vie éternelle. Aucune lueur d'espoir, aucune référence à un monde meilleur hors de la sphère de l'Eglise et de Dieu: «Ca Él es prinçipe, fin e el medio / por do si le plaze avremos folgura» (st.79), telle est la conclusion du poème. Pour le XXe siècle, il est un témoignage précieux de la mentalité médiévale sur la peur de l'au-delà, ainsi qu'un tableau de moeurs doué d'une vigueur et d'une saveur particulièrement captivantes.

Notas sobre la *Annominatio*. Sus valores en la poesía amorosa de Jorge Manrique

JUAN CASAS RIGALL

1. PRELIMINAR

El objetivo primitivo de este breve trabajo fue el estudio de la *annominatio* en la poesía amorosa de Jorge Manrique (apdo. 4). Sin embargo, antes de entrar a fondo en el asunto resultó inexcusable la formulación de una serie de precisiones sobre este recurso en la tradición retórica (apdo. 2) y como modo especial de de *coupling* (apdo. 3). Sin estos pasos previos, que suponen la entrada en el terreno de lo teórico, cualquier análisis concreto resultaría más dificultoso.

2. LA *ANNOMINATIO* Y SUS TIPOS EN LA TRADICION RETORICA

Hay una serie de figuras retóricas cuyo denominador común puede ser cifrado en la repetición de un cuerpo léxico con variaciones. No resulta complicado detectar este sencillo procedimiento en la base de paronomasia, *polyptoton*, *derivatio*, *figura etymologica* y ciertos casos de *traductio*, para los clásicos, o de recursos como el *macho e fembra*, ya en el período medieval. No obstante, la caracterización independiente de cada una de estas técnicas presenta no pocas dificultades; así, por ejemplo, la definición de políptoton que da Lausberg en *Elementos* (1963: 280; p. 138) engloba parte de lo que en el *Manual* (1960: 641 y 648; pp. 119 y 123) considera como *derivatio*. Lejos de tratarse de una incoherencia del eminente filólogo, la cuestión va más allá: los tratadistas de retórica clásicos y medievales no coinciden en sus definiciones, circunstancia que lleva al, en ocasiones, caos terminológico moderno.

Lo que sigue en este apartado primero es un intento de reorganizar este entramado. Dado que finalmente aplicaremos los resultados obtenidos a un conjunto de textos castellanos del siglo XV, nuestro punto de referencia básico será la *Rhetorica ad Herennium*, obra de gran difusión en toda Europa durante este período. En lo referido a nuestra pobre producción teórica autóctona de este tiempo, tendremos presente el capítulo IV, 7 de la *Gramática* de Nebrija, dedicado a las figuras retóricas.

Existe un término capaz de englobar la gama de "colores" de que venimos hablando: la ***annominatio*** (*adnominatio* o *agnominatio*), tal y como es entendida en la *Rhetorica ad Herennium* (1) (*RadH* desde ahora):

> Adnominatio est cum ad idem verbum et nomen acceditur commutatione vocum aut litterarum, ut ad res dissimiles similia verba adcommodentur (IV, XXI, 29; pp. 300-302).

Este procedimiento tiene en *RadH* tres proyecciones ligeramente distintas. Su manifestación más habitual se apoya en alteraciones como la supresión o adición de una o varias *litterae*, en la sustitución de un fonema por otro de timbre o cantidad distinta o en sus cambios de orden en la palabra (IV, XXI, 29; pp. 302-4). Un tipo de *annominatio* menos rentable pasa por la proximidad semántica de las voces, más alejadas desde el punto de vista fonético aunque etimológicamente emparentadas, tal como ocurre en la flexión de *qui-quae-quod* (IV, XXII, 30; p. 304). La tercera y última variante está constituida por un caso muy concreto: la flexión del nombre (IV, XXII, 30-31; pp. 306-8).

Pese a que *RadH* se valga únicamente del marbete *annominatio*, aun admitiendo tres realizaciones distintas del recurso, la tradición retórica clásica y medieval utiliza distintas denominaciones para hacer referencia a procedimientos que, siendo levemente diferentes, encajan no obstante en la definición desarrollada más arriba, al encontrar fundamento en la repetición de un cuerpo léxico con variaciones. Dado que, como se ha indicado, las definiciones de estas figuras no siempre serán coincidentes en los distintos autores, en principio operaremos confiriendo a cada etiqueta su acepción más restringida, si no lo aconseja otra circunstancia.

Paronomasia.- Aunque para Cicerón paronomasia y *annominatio* sean sinónimos (*De oratore*, LXIII, 256), si partimos de la definición tan amplia de *RadH*, en otros autores la paronomasia coincidiría únicamente con la primera clase de *annominatio*, es decir, con la alteración no esencialmente morfológica de la base léxica repetida. La distinción teórica entre *variatio* no gramatical y gramatical, que desarrollaremos en lo que sigue, está implícita en *RadH*, cuyo autor considera la flexión nominal como un subtipo de *annominatio* distinto del cambio no morfológico.

En la *Gramática de la lengua castellana* (2) de Antonio de Nebrija figura la siguiente definición:

> Paronomasia es cuando un nombre se haze de otro en diversa significación, como diziendo *no es orador, sino arador.* & llama se paronomasia, que quiere dezir denominación (IV, 7; p. 220).

Según esto, la paronomasia constituye en una *annominatio* no morfológica. La mudanza de caso entra para Nebrija en la noción de *polyptoton*.

(1) Cito por la edición de Harry Caplan: *Rhetorica ad Herennium*, London-Cambridge, Massachussets, William Heinemann Ltd.-Harvard University Press, 1954 (reimpresión de 1964).

(2) Manejo la edición de Antonio Quilis: Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Editora Nacional, 1980.

Polyptoton.- El políptoton es un tipo de *annominatio* gramatical; en concreto, una alteración flexiva del cuerpo léxico. Puede afectar, según los diversos tratadistas, bien al nombre -y pronombre- en exclusiva, bien tanto al nombre como al verbo, y ésta es la razón de que Lausberg en el *Manual* (1960: 641; p. 119) se incline por lo primero y siga la otra propuesta en *Elementos* (1963: 280; p. 138). Un análisis etimológico del vocablo *poly-ptoton* inclina aparentemente la balanza hacia la visión que restringe su ámbito al nombre, dado que *ptosis* "caída", como tecnicismo gramatical, corresponde al latín *casus*, y el caso afecta al nombre, no al verbo. Sin embargo, hablar de políptoton verbal no constituye una *contradictio in rebus*, porque el el término *ptosis* fue empleado en un principio para hacer referencia no sólo a la flexión casual, sino a todo tipo de alteración gramatical de la parte final de la palabra, nombre o verbo. Como destaca Robins (1980: 38-40), serán los Estoicos quienes restrinjan la acepción de *ptosis*, circunscribiéndola a "caso".

La concepción amplia de políptoton resulta más cómoda, pues implica identificar en todo momento este recurso con el fenómeno gramatical de la flexión, independientemente que ésta sea nominal o verbal. Esta distición ulterior no se pierde con, simplemente, hablar de políptoton nominal frente a políptoton verbal. Además, la acepción restringida de esta figura, llevada a sus extremos, no parece susceptible de ser aplicada a lenguas como el español, sin sistema casual, salvo si, al igual que Nebrija, recurrimos al forzado artificio de considerar como su equivalente ciertas fórmulas analíticas:

> Polyptoton es cuando muchos casos distinctos por diversidad se aiuntan, como diziendo *ombre de ombres, amigo de amigos, pariente de parientes.* & llama se polytoton, que quiere dezir muchedumbre de casos (IV, 7; p. 221).

Por estas razones, la interpretación de políptoton en sentido amplio, gramaticalmente correspondiente a cualquier tipo de flexión, resulta más operativa.

Derivatio.- Tal y como es entendida por Iulius Rufinianus, la *derivatio* abarca la repetición de una palabra con alteración flexiva -p. ej.: "*oppetere* ingentem *atque* ingenti *vulnere concidit*"- y derivativa -así, "*ultro ipse* gravis graviter*que ad terram pondere vasto concidit*" (*apud* Lausberg, 1960: 648, p. 123)-. Como hemos empleado *polyptoton* para todo lo que se refiere a la flexión, reservaremos *derivatio* para, únicamente, la modificación morfológica derivativa. A este respecto conviene recordar que la distinción entre flexión y derivación no es desconocida en el mundo clásico -así, está en Varrón (Robins, 1980: 59-60)-, por lo que no incurrimos en ningún tipo de anacronismo.

Figura etymologica.- Lo que Lausberg (1960: 648; p. 123) llama "repetición etimologizadora de la raíz" es un tipo de *derivatio* muy concreto, denominada *figura etymologica* en la época moderna (Lausberg, 1963: 281; p. 138). En castellano y otros romances, la figura etimilógica se manifiesta de manera especial en construcciones transitivas formadas sobre verbos intransitivos, del tipo *Morir una muerte gloriosa* o *Vivir una vida llena de penalidades*, en donde los gramáticos tra-

dicionales hablan del desdoblamiento de un objeto directo interno al verbo (Gili Gaya, 1961: 54; p. 71).

Traductio.- Según el autor de *RadH*, la *traductio* propicia que una misma palabra pueda ser repetida frecuentemente en el discurso sin que tal reiteración resulte inelegante, antes al contrario:

> Traductio est quae facit uti, cum idem verbum crebrius ponatur, non modo non offendat animum, sed etiam concinniorem orationem reddat, hoc pacto: "Qui nihil habet in vita iucundius vita, is cum virtute vitam non potest colere" (IV, XIV, 20; pp. 278-280).

Ahora bien, la repetición de una palabra no implica que ésta deba reaparecer tal cual: lo habitual es que, por contra, se haya operado alguna variación, normalmente morfológica, tal y como se desprende de algunos de los ejemplos que ilustran la definición anterior, como el que acabamos de ver o este otro:

> "Divitias sine divitis esse. Tu vero virtutem praefer divitiis; nam si voles divitias cum virtute conparare, vix satis idoneae tibi videbuntur divitiae quae virtutis pedisequae sint" (IV, XIV, 20; p. 280).

En este sentido, pese a constituir un procedimiento independiente, la *traductio* comparte con la *annominatio* una amplia zona de intersección, hasta tal punto que, en su manifestación más corriente, la *traductio* no es otra cosa que una *annominatio* gramatical marcadamente iterativa.

Macho e fembra.- Técnicas medievales como las *rims derivatius*, el *mordobre* (*vid. infra* apdo. 4) y el *macho e femea* (o *fembra*) son herederas de la *annominatio* clásica. De estos tres procedimientos, es el *macho e fembra* el recurso más nítidamente delimitado y rentable en el marco de las repeticones de palabras con variaciones.

El *macho e fembra* es un tipo de *annominatio* privativo, por una parte, de la poesía fundamentada en la rima, y, por otra, de las lenguas cuyo vocalismo en posición final conserva un sistema fonológico rico, como el gallego y el castellano. Consiste tal color en variar la vocal final de los vértices de verso, de manera que, en este contexto, alternen *-o* (*macho*) y *-a* (*fembra*) pero no varíe el lexema, como en *amigo/amiga/castigo/castiga*. La clase de *annominatio* que, de entre los que hemos visto hasta aquí, está en la raíz del *macho e fembra* es generalmente el políptoton nominal, ya que las desinencias de género se prestan fácilmente a este procedimiento (p. ej.: *amigo/amiga*); sin embargo, no siempre es esto así, pues la flexión verbal también lo propicia (*yo castigo/él castiga*), al igual que, en menor grado, la paronomasia (*yo cometo/cometa* "astro luminoso"); además, en ocasiones también tiene cabida en su interior la *derivatio*, pues, aunque ejemplos como *hago/deshaga* no sean del todo ortodoxos, la realidad demuestra que el poeta no siempre puede mantener puro el procedimiento a lo largo de muchos versos.

Annominatio mixta.- Por último, a estas subespecies de *annominatio* debemos añadir la posibilidad de que dos o más de estas técnicas se entrecrucen; hablaremos en estos casos de *annominatio* mixta.

Esta caracterización tan exhaustiva, fundamentada especialmente en nociones de tipo gramatical, constituye una prueba más de que los límites entre Retórica y Gramática nunca fueron nítidos. Por una parte, los vínculos entre el *ars bene dicendi* y el *ars recte loquendi* son evidentes; de hecho, ambas disciplinas corrieron parejas en el sistema de educación clásico hasta llegar a integrar, junto con la Dialéctica, el *trivium* medieval (Marrou, 1948). Pero es que, además, una de las misiones encomendadas a la Gramática es la *enarratio poetarum* y, así, según Nebrija, tras una fase metódica o doctrinal, la Gramática "expone & declara los poetas & otros autores por cuia semejança avemos de hablar" (*Gramática*, I, 1, p. 105); por esta razón, no es extraño que estudie los pies métricos, la sinalefa, los tipos de verso y estrofa, etc. ni que, junto a la caracterización de las figuras de metaplasmo -de interés especialmente gramatical-, sean tratados tropos y figuras que entran plenamente en el terreno de la Retórica. Desde la perspectiva opuesta, también es explicable que Ximénez Patón (1604: VIII; pp. 285-7), tras definir políptoton, pase a comentar el comportamiento del castellano respecto a género, número y caso.

3. AMBITO FONETICO-SEMANTICO DE LA ANNOMINATIO

No siempre ha sido tenido en cuenta el hecho incontrovertible de que todo procedimiento literario posee, en el discurso, un ámbito de incidencia fuera del cual carece de valor expresivo.

¿Cuál es el radio de acción de la *annominatio*? Las respuestas a esta pregunta han sido normalmente imprecisas. Así, Lázaro Carreter (1968: 314) en el *Diccionario de términos filológicos* define *paronomasia* como la "figura que consiste en colocar próximos en la frase vocablos parónimos (...)". Repárese en la vaguedad que deriva de la puntualización "próximos en la frase". En realidad, la *annominatio*, como recurrencia fónico-semántica, es una clase de *coupling* o recurrencia (Levin, 1962), y, el propio Lázaro, parafraseando a Levin en la presención de la edición española de *Linguistic Structures in Poetry*, subraya que

> el *coupling*, para ser considerado como estructura poética, necesita realizarse en posiciones también equivalentes, dentro de la secuencia (*que puede ser de dimensiones superiores a las de la oración*) (Lázaro, 1974: 15; cursiva mía).

De este modo, el ámbito de la *annominatio* no puede estar circunscrito a ninguna unidad sintáctica.

Pero a la hora de delimitar cuál es, entonces, el radio de acción de este procedimiento, la *annominatio* representa dificultades adicionales con respecto a otros *couplings*. Efectivamente, la *annominatio* tiene dos caras, que suponen al tiempo un acoplamiento tanto fonético como semántico. Este hecho provoca una notable discordancia en el seno de esta figura: el componente semántico puede ser fácilmente nutrido en un poema por repeticiones, sinónimos, antónimos, etc., mientras que un segmento fónico tan sólo se emparejará con un secuencia de sonidos idéntica o muy similar.

Veamos un caso concreto en un poema de Jorge Manrique (3):

> Aunque mucho t'*agraviase*,
> no sería dios constante
> si mi *sentencia* mudase.
> Por eso, *cumple* que pase
> como va, y vaya delante.
> Y pues más no puede ser,
> mira qué quieres en *pago*,
> que cuanto pueda hacer
> haré por *satisfacer*
> ell *agravio* que te fago
>
> (XXXV, vv. 91-100; p. 170).

El significado de *agraviasse* entra en *coupling* con otros vocablos de connotaciones legales -*sentencia*, *cumple*, *pago*, *satisfacer*- hasta llegar a *agravio*. Sin embargo, no está tan claro que se produzca también acoplamiento fónico entre ambas formas de *agraviar*; aunque normalmente tienda a aceptarse que es así, ello se debe fundamentalmente a una constatación de tipo visual, no fonético, como ayuda a demostrar una lectura en voz alta del fragmento. A pesar de que hemos visto cómo en *RadH* se consideraba un subtipo especial de *annominatio* el políptoton pronominal porque la flexión del pronombre supone muchas veces variaciones que desdibujan la similitud de los significantes -lo mismo puede decirse de algunas formas verbales irregulares-, en un ejemplo como el anterior quizá no convenga hablar de *annominatio* y reservar en cambio el término para los casos en que efectivamente haya *coupling* semántico y fónico al tiempo.

Partiendo de esta definición, para delimitar el ámbito de la *annominatio* debemos determinar en primer lugar su alcance fónico, menor que el semántico según lo visto. A este respecto, resulta destacable que, en su análisis de "Les chats", Jakobson y Lévi-Strauss (1962: 147) hablen de rima interna entre *également* y *vaguement*, adverbios situados respectivamente en los versos segundo y decimocuarto del soneto de Baudelaire. Cuando más tarde Rifaterre (1971: 170) reproche a Jakobson y Lévi-Strauss que en ocasiones estén describiendo estructuras gramaticales, no poéticas, llama la atención la circunstancia de que en ningún momento niegue la existencia de rima entre ambos adverbios: Rifaterre sólo matiza que no siempre es lícito convertir una correspondencia fónica en significativa. Es más, ninguno de los autores que tomarían parte en la polémica (Vidal-Beneyto, 1981) parece discutir este presunto *coupling*, cuya existencia es más que dudosa.

Para determinar el radio de acción de los acoplamientos fónicos, conviene reparar en un aspecto que puede resultar muy revelador: la rima. Que lenguas como el castellano permitan, salvo posibles casos excepcionales, construcciones estróficas con rimas alejadas entre sí no más de tres versos -del tipo *abba*-, no supone que no hayan sido explotadas al máximo las posibilidades de nuestro idioma, sino que, simplemente, el sistema métrico no da más de sí en este sentido: tres versos, y unas treinta y cinco sílabas, ése es el marco de la rima.

(3) Cito siempre por la edición de A. Serrano de Haro: Jorge Manrique, *Obras*, Madrid, Alhambra, 1986[1].

Podemos aplicar estos datos a la *annominatio*, incluso prescindiendo de la circunstancia de que el vértice de verso sea un contexto especialmente marcado, lo cual propicia quizá una mayor separación entre las recurrencias. Pero el hecho de que esta figura suponga también la aparición del significado plantea, claro está, nuevos problemas, pues un contenido acaso pueda ampliar el ámbito de emparejamiento de su continente. En efecto, los términos de una *annominatio* están engastados en cláusulas, y

> una oración tiene estructura y significado, lo cual hace que sea más fácil de recordar que el mismo conjunto de palabras ordenadas al azar (Johnson-Laird, 1970: 280).

De todos modos, incluso la retención de oraciones en la memoria es breve; así, recordamos su sentido pero no la sintaxis, pues

> ésta sólo se retiene con absoluta precisión durante un lapso de tiempo muy breve, en el cual la memoria parece funcionar como una "caja de resonancia" *(ibidem)*.

Pese a los innegables vínculos existentes entre lenguaje y pensamiento, es cuestionable que la retención del sentido implique la conservación mental de la "imagen acústica" saussureana, si es que ésta tiene entidad:

> (...) los elementos que componen el significado -los llamados "indicadores semánticos"- se utilizan en otros procesos cognoscitivos aparte del lenguaje (v. gr. la formación de conceptos), por lo que su organización no sería específicamente lingüística; si el significado está representado por una amalgama de los indicadores semánticos que corresponden a las piezas léxicas, entonces serían estos indicadores, y no constituyentes gramaticales o palabras, los que intervendrían en el mecanismo del olvido (...) (*ibidem*, pp. 282-3).

Es éste un terreno tremendamente resbaladizo en el que los lingüistas no han dicho la última palabra. Admitiendo la aproximación anterior, si no se recuerda la "imagen acústica" de las palabras y sí en cambio algo más difuso -los "indicadores semánticos"-, el radio de acoplamiento a que da lugar la *annominatio* no debe de ser muy distinto del que origina la rima. Quizá el hecho de que los componentes fónico y semántico sean simultáneos en este procedimiento pueda ampliar, sí, su ámbito de emparejamiento, pero no de manera importante. Una vez traspasada la frontera de los tres versos, habrá que analizar cada caso concreto, pues el número de sílabas o ciertos contextos como el vértice versal pueden contribuir a la formación de un auténtico *coupling*. Esta actitud prudente evitará, al menos, que describamos lo que no existe.

4. USO Y VALORES DE LA *ANNOMINATIO* EN LA POESIA AMOROSA DE JORGE MANRIQUE

La aparición de la *annominatio* en la poesía amorosa de Jorge Manrique tiene una frecuencia elevadísima (*vid.* apéndice final). Mucho menor es el grado de uso de este mismo recurso en las "Coplas por la muerte del maestre don Rodrigo" y -aunque su presencia en el género amatorio cancioneril sea en general sobresaliente- en la producción amorosa del Marqués de Santillana, por ejemplo. Efectivamente, entre los distintos subgéneros poéticos cultivados por Manrique,

sólo hay una composición amorosa en la que no es utilizado este recurso: una esparza, la número IX; en contraste, véase el comienzo de la canción XXVII:

> No tardes, *Muerte*, que *muero*.
> *Ven*, porque viva *contigo*.
> *Quiéreme*, pues que te *quiero*.
> Que con tu *venida* espero
> no tener guerra *conmigo*
>
> (XXVII, vv. 1-5; pp. 131-132).

E. R. Curtius ha esbozado el curso histórico de la *annominatio* desde la Antigüedad clásica hasta el Siglo de Oro de las letras españolas. En la Edad Media, "la *annominatio* penetra muy pronto en la poesía en lengua vulgar; se encuentra, entre otros, en Chrétien de Troyes, en Rutebeuf, en los trovadores tardíos" (Curtius, 1948: 393). Y, así, en la tradición teórica que deriva de la poesía provenzal están tipificados procedimientos como las *rims derivatius*, que no son otra cosa que *annominationes* en los vértices de verso (*vid. Leys d'amors*, II, fol. 103 r-v), o la *cobla refrancha*, estrofa caracterizada por la aplicación de *annominatio* y *traductio* (*vid. Leys d'amors*, II, fol. 109 r). Igualmente, los poetas galaico-portugueses emplean técnicas como el *mordobre*, consistente en la utilización de annominaciones en los mismos contextos de estrofas distintas (*vid. Arte de trovar*, IV, 6), o el *macho e femea*, conceptos conocidos teóricamente por Juan Alfonso de Baena, el Marqués de Santillana o Hernando del Castillo.

El propio Curtius (1948: 392-4 y 421) apunta que, como producto específicamente intelectual, la *annominatio* ha de ser incluida en la teoría del conceptismo. Pero los vínculos de esta figura con la esfera de la agudeza ya habían sido puestos de relieve por diversos tratadistas tanto clásicos -Cicerón (*De oratore*, LXIII, 256) y, sin emplear un rótulo específico, Aristóteles (*Retórica*, III, 11, 1412b 4-6) y Quintiliano (*Institutio*, VI, 3, 53-56)- como medievales -Trapezuntius (*Rhetoricorum libri quinque*, V, epígrafe "De acuta eloquentia"), siguiendo a Hermógenes-. Todo esto antes de que Baltasar Gracián dedicase el discurso XXXII de *Agudeza y arte de ingenio* a la "agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo".

Annominatio y conceptismo, agudeza o sutileza, por tanto, son desde siempre nociones íntimamente ligadas, de ahí que este procedimiento resulte especialmente grato a los poetas de los cancioneros: como se ha subrayado en múltiples ocasiones, desde a Gracián a Keith Whinnom (1981), la poesía que gira en torno al sentimiento amoroso al modo cortesano es conceptista por excelencia. El llamado amor cortés da lugar a un mundo poético denso, llenos de contrastes y paradojas, de fuerzas contradictorias: la dama es el bien y la enemiga, el amador es osado y temeroso, el Amor causa la dicha y la desdicha, etc. La aproximación lírica a estas realidades tan difusas ha de apoyarse en recursos como el equívoco, la antítesis o la paradoja en un intento de *expresar* lo *inexpresable*: obsérvese cómo la *annominatio* también se presta a este juego (4).

(4) Sería muy interesante hacer un estudio conjunto de la *annominatio* en la poesía provenzal y sus derivaciones, directas o indirectas, en Europa.
Obsérvese el uso de esta figura en Bernart de Ventadorn:

Esta es, pues, la función básica de la *annominatio* en la poesía amorosa de Jorge Manrique. Y aunque, naturalmente, una interpretación rigurosa del comportamiento de esta figura requiere el análisis de cada caso concreto, todavía es posible seguir esbozando sus valores generales.

De esta manera, en ocasiones la *annominantio* sirve para potenciar la comprensibilidad del discurso: determinado concepto clave puede ser resaltado mediante, sobre todo, la figura etimológica y la *traductio*. Obsérvese, por ejemplo,

---

Ara no vei luzir *solelh*,
tan me son escurzit li *rai*;
a ges per aisso no.m *esmai*,
c'una clardatz me *solelha*
d'amor, qu'ins el cor me *raya*;
e, can autra gens s'*esmaya*,
en melhur enans que *sordei*,
per que mos chans no *sordeya*

(Ed. Riquer: *Los trovadores*, vol. I, Barcelona, Ariel, 1983, p. 400).

Muy habitual es su utilización por parte de Don Dinís:

Amor fez a min *amar*,
gran temp'á, ûa molher
que meu mal *quis* sempr'e *quer*
e me *quis* e *quer* matar;
e ben o *pod*'acabar
pois end'o *poder* ouver.
Mais Deus, que sab'a sobeja
coita que m'ela dá, veja
como vivo tan *coitado*;
El mi poña i recado

(Ed. Pinheiro Torres: *Antologia*, Porto, Lello & Irmao, 1977, p. 230).

Presente, aunque en menor grado, está la *annominatio* en la poesía de Petrarca. Recuérdese la paronomasia en el verso inicial del soneto 246: "*L'aura*, che'l verde *lauro* e *l'aureo* crine".

Con relativa frecuencia aparece en Ausías March:

Sí com hun rey, senyor de tres ciutats
qui tot son temps l'ha plagut guerrejar
ab l'enemich, qui d'ell no.s pot vantar
may lo *vencés*, menys d'ésser-ne sobrats,
ans *si.l* matí l'enemich lo *vencia*,
ans del *sol* post pel rey era *vençut*,
fins qu.en les hosts contra.l rey fon *vengut*
un soldader qui lo rey desconfia

(Ed. R. Ferreres, Madrid, Castalia, 1979, vol I, p.166).

También aparece en la obra de Garcilaso, tanto en la poesía en verso castellano:

Nadi puede ser *dichoso*,
señora ni *desdichado*,
sino que os haya mirado;

como en su producción italianizante:

Escrito'stá en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo *escribir* de vos deseo:
vos *sola* lo *escribistes*; yo lo leo
tan *solo* que aun de vos me guardo en esto.

(Ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1983[3], pp. 36 y 41).

En un trabajo de este tipo, Jorge Manrique y los poetas castellanos de los cancioneros ocuparían un lugar preeminente.

cómo es subrayado el poder imparable del amor por Manrique en esta composición:

Es amor *fuerça* tan *fuerte*
que *fuerça* toda razón,
una *fuerça* de tal suerte
que todo seso convierte,
con su *fuerça*, en afición.
Una porfía *forçosa*
que no se puede vencer,
cuya *fuerça* porfiosa
facemos más poderosa
queriéndonos defender

(XXX, vv. 1-10; p. 136).

Sin embargo, debido a la propia esencia del amor cortés, también es frecuente el procedimiento contrario: la creación de la *obscuritas* retórica por medio de la *annominatio*. Véase cómo *macho e fembra* y políptoton verbal, en este caso debido a las variaciones de modo y persona gramatical, provocan ciertas dificultades de comprensión en el siguiente fragmento:

Entiendo y sé lo que *quiero*,
mas no entiendo lo que *quiera*
quien *quiere* siempre que *muera*
sin *querer* creer que *muero*

(XVI, vv. 14-17; p. 117).

Vinculada a otros procedimientos, la *annominatio* se presta a juegos verbales que propician ingeniosas y oscuras agudezas: annominación y retruécano se conjugan en el arranque de la esparza VII:

Yo *callé*, males *sufriendo*,
y *sufrí*, penas *callando*,
padescí, no *meresciendo*,
y *merescí*, *padesciendo*,
los bienes que no demando

(VII, vv. 1-5; p. 109).

Igualmente, *annominatio* y paradoja se unen en esa búsqueda de dificultad estilística y sutileza en la expresión del sufrimiento amoroso en la canción XXIII:

Con *dolorido* cuidado,
desgrado, pena y *dolor*,
parto yo, triste *amador*,
d'*amores* desamparado,
d'*amores*, que no d'*amor*.

(XXIII, vv. 1-5; p. 126).

A partir de aquí, determinar más valores generales de la *annominatio* sin incurrir en el casuismo es ya más complicado. No obstante, esto no significa que la disección de esta técnica en siete especies carezca de rentabilidad: precisamente el análisis de casos más puntuales la justifica, pues las diferencias que hemos establecido, mínimas en ocasiones, se proyectan siempre sobre el discurso poético. De hecho, ciertos tipos de *annominatio* poseen características específicas que se ma-

nifiestan de manera recurrente en sus concreciones. Así, frente las restantes clases, la paronomasia pone de relieve no uno, sino dos lexemas distintos:

Así qu'estoy en temor,
bien cierto, de mala *suerte*,
pues no hallo ser mejor,
el remedio del dolor,
ni la vida que la *muerte*

(III, vv. 23-7; p. 103).

De manera paralela, el hecho de que sea más frecuente el polípototon verbal que el políptoton nominal es debido a que la mayor riqueza del paradigma flexional del verbo brinda un más amplio abanico de juegos conceptuales -oposiciones temporales, modales y de persona, sobre todo-:

Por fin de lo que dessea
mi servir, y mi *querer*,
y firme fe,
cosentid que vuestro *sea*,
pues que vuestro *quiero ser*
y lo *seré*.
Y perded toda la duda
que tomastes contra mí
d'ayer acá;
que mi servir no se *muda*,
aunque vos pensáis que sí,
ni *mudará*

(XXXVIII, vv. 85-96; p. 191).

La *derivatio*, en fin, permite fundir *annominatio* y antítesis, de modo que el contraste entre similitud fonética y disimilitud semántica alcanza aquí su grado máximo:

Que, aunque seas poderoso,
haslo de ser en lo *justo*;
pero no voluntarioso,
criminoso y achacoso,
haciendo lo qu'es *injusto*

(XXXV, vv. 111-5; p. 171).

El análisis de las subespecies de un recurso y casos concretos, por tanto, justifica lo que Barthes (1970) denominó un tanto despectivamente "la rage taxinomique" del *ars rhetorica*: toda técnica literaria aporta matices expresivos particulares al discurso.

En definitiva, la profusa utilización de diversos tipos de *annominatio* por parte de Jorge Manrique es una manifestación del componente agudo o conceptista de su poesía amorosa. Valores más puntuales de este procedimiento están constituidos por su función como refuerzo de la comprensibilidad del discurso, así como por el fenómeno contrario, la creación de la *obscuritas* elocutiva. Finalmente, el estudio de los subconjuntos del recurso y ejemplos concretos puede revelar distintos matices expresivos de las diferentes técnicas englobadas en la noción, más amplia, de *annominatio*.

Anónimo: *Rhetorica ad Herennium*, ed. de Harry Caplan, London-Cambridge, Massachussets, William Heinemann Ltd.-Harvard University Press, 1954 (reimpresión de 1964).

Barthes, Roland (1970): "L'ancienne rhétorique", *Communications*, 16 (1970), pp. 172-229. Hay traducción española de Beatriz Dorriots: *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

Curtius, Ernst Robert (1948): *Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1948[1]. Manejo la traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre: *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1955 (tercera reimpresión, 1981).

Gili Gaya, Samuel (1961): *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Bibliograf, 1981[13].

Jakobson, Roman y Claude Lévi-Strauss (1962): "'Les Chats' de Charles Baudelaire", *L'Homme*, II (1962, nº 1), pp. 5-21. Manejo la traducción de Celia Amorós, *vid.* Vidal-Beneyto (1981: 143-160).

Johnson-Laird, P. N. (1970): "The Perception and Memory of Sentences", en John Lyons: *New Horizons in Linguistics*, vol. I, Hardmondsworth, Penguin Books, 1970, pp. 261-270. Cito por la versión española de Conxita Lleó: "La percepción y la memoria de oraciones", en J. Lyons: *Nuevos horizontes de la Lingüística*, Madrid, Alianza, 1975, pp. 273-283.

Lausberg, Heinrich (1960): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber Verlag, 1960. Manejo la traducción española de José Pérez Riesco: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1966-1969.

——— (1963): *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1963. Manejo la traducción española de Mariano Marín Casero: *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.

Lázaro Carreter, Fernando (1968): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1968[3].

——— (1974): "Presentación y Apéndice" a S. R. Levin: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, *vid.* Levin (1962).

Levin, Samuel R. (1962): *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, Mouton & Co., 1962[1]. Hay traducción de J. Rodríguez-Puértolas y C. de Rodríguez-Puértolas: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, presentación y apéndice de F. Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1974.

Manrique, Jorge: *Obras*, ed. de A. Serrano de Haro, Madrid, Alhambra, 1986[1].

Marrou, Henri-Irénée (1948): *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Editions du Seuil, Paris, 1955[3]. Hay traducción de J. R. Mayo revisada por N. Spinelli de Mazzioti: *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1976[3].

Nebrija, Antonio de (1492): *Gramática de la lengua castellana*, ed. de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980.

Rifaterre, Michael (1971): "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats', *Yale French Studies*, 1966 (October), pp. 200-242. Manejo la traducción española de Celia Amorós, realizada a partir de la versión francesa: "La descripción de las estructuras poéticas: dos aproximaciones al poema de Baudelaire 'Les Chats'", *vid.* Vidal-Beneyto (1981: 163-201).

Robins, R. H. (1980): *A Short History of Linguistics*, London, Longman Group Ltd., 1980[2]. Manejo la traducción española de E. Alcaraz Varo: *Breve historia de la Lingüística*, Madrid, Paraninfo, 1987[5].

Vidal-Beneyto, José (1981): *Posibilidades y límites del análisis estructural. Una investigación concreta en torno a lenguaje y poesía* , Madrid, Editora Nacional, 1981.

Whinnom, Keith (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Titus Wilson and Son Ltd., 1981.

Ximénez Patón, Bartolomé (1604): *Elocuencia española en arte*, en Elena Casas, ed.: *La Retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 217-373.

APENDICE: CONTEXTOS DE LA *ANNOMINATIO* EN LA POESIA AMOROSA DE JORGE MANRIQUE

***ANNOMINATIO* MIXTA:** página 101 (poema III, versos 1-3), p.112 (XI, 1-6), p.123 (XXI, 3-11), p.126 (XXIII, 3-5), p.127 (XXIII, 12-4), p.133 (XXVIII, 5-9), p.136 (XXX, 1-8), p.145 (XXXII, 8-10; 20-3), p.146 (XXXII, 30-4), p.170 (XXXV, 98-100), p.179 (XXXVI, 103-14), p.184 (XXXVII, 46-9), pp.206-7 (XLI, 34-46), p.216 (XLIV, 19-26).

***DERIVATIO*:** pp.100-1 (II, 3-7; 4-8), p.101 (III, 3), p.103 (III, 28-30; 33-6), p.105 (V, 2-5; 6-9), p.107 (VI, 6-7), p.112 (X, 1-2), p.112 (XI, 1-6), p.116 (XVI, 2), p.117 (XVI, 5; 9), p.119 (XVIII, 6-7), pp.121-2 (XX, 8-11), p.125 (XXII, 9-12), p.126 (XXIII, 1-2), pp.127-8 (XXIV, 4-7), p.128 (XXV, 4-7), pp.128-9 (XXV, 8-11), p.131 (XXVII, 1), pp.131-2 (XXVII, 2-4), p.132 (XXVII, 7-10; 11-4), p.133 (XXVIII, 5; 7), p.134 (XXVIII, 15), p.136 (XXX, 6-8; 7-9), p.137 (XXX, 28-30), p.138 (XXX, 43), p.139 (XXX, 47-8), p.140 (XXXI, 3-5), p.141 (XXXI, 7-11), p.143 (XXXI, 38-40), p.146 (XXXII, 40-3), p.150 (XXXIII, 31-2), p.155 (XXXIII, 94), p.157 (XXXIII, 116-8), p.158 (XXXIV, 11), pp.159-60 (XXXIV, 25-8), p.161 (XXXIV, 59-61), pp.161-2 (XXXIV, 70-1), p.164 (XXXIV, 110-1), p.166 (XXXV, 4; 9-10; 18-9), p.167 (XXXV, 47-50), p.170 (XXXV, 98-9), p.171 (XXXV, 112-5), p.176 (XXXVI, 24-7; 25-6; 34-9), p.177 (XXXVI, 49-52; 55-6), pp.177-8 (XXXVI, 66-71), p.178 (XXXVI, 84-5), p.180 (XXXVI, 121-4; 125-6), p.182 (XXXVII, 16-8), p.183 (XXXVII, 35-7), p.184 (XXXVII, 46-7), pp.184-5 (XXXVII, 50-4), p.191 (XXXVIII, 86-9), pp.192-3 (XXXIX, 18-22), p.196 (XXXIX, 63-6), p.204 (XLI, 1-3), p.205 (XLI, 18-20), p.207 (XLI, 53-6; 54-5; 55-6), p.212 (XLII, 33-6; 41-4), p.214 (XLIII, 15-7), p.216 (XLIV, 15-6), p.218 (XLIV, 80-3), p.221 (XLV, 42-3), p.223 (XLVI, 1; 2; 5-6; 5-7; 10-2; 18-22), p.224 (XLVI, 37-8), p.225 (XLVI, 49-50).

***FIGURA ETYMOLOGICA*:** p.110 (VIII, 5-6; 9-10), p.114 (XIII, 4), p.117 (XVI, 10-1), p.118 (XVII, 8), p.120 (XIX, 9), p.123 (XXI, 5-6), p.136 (XXX, 1-2), p.143 (XXXI, 35; 43), p.145 (XXXII, 8-10; 21-2), p.160 (XXXIV, 37), p.179 (XXXVI, 97), p.184 (XXXVII, 48-9), pp.197-8 (XXXIX, 87-8), p.214 (XLIII, 2-3), p.215 (XLIV, 2-3).

***MACHO E FEMBRA*:** p.110 (VIII, 5-10), p.117 (XVI, 10-7).

PARONOMASIA: p.103 (III, 24-7), p.114 (XIII, 6), p.115 (XV, 1-4), p.117 (XVI, 3-4), p.136 (XXX, 1-3), p.137 (XXX, 18-9), p.141 (XXXI, 10-2), p.147 (XXXII, 51-4), p.153 (XXXIII, 80), p.154 (XXXIII, 82-5), p.157 (XXXIII, 118-9), p.162 (XXXIV, 81-4), p.168 (XXXV, 63-4; 65-7), p.175 (XXXVI, 15-8), p.180 (XXXVI, 122-5), p.182 (XXXVII, 22-5), p.188 (XXXVIII, 19-22; 32-5), p.189 (XXXVIII, 49-52), pp.189-90 (XXXVIII, 67-70), p.197 (XXXIX, 73-6), pp.202-3 (XL, 29-32), pp. 205-6 (XLI, 25-7), p.212 (XLII, 42-3), p.217 (XLIV, 44-7), p.218 (XLIV, 67-70).

***POLYPTOTON* NOMINAL:** pp.104-5 (IV, 3-5), p.124 (XXII, 2-4), p.125 (XXII, 9-10), p.126 (XXIII, 4-5), p.127 (XXIII, 13-4), p.127 (XXIV, 3-5), p.128 (XXIV, 11), pp.131-2 (XXVII, 2-5), p.135 (XXIX, 7-8), p.136 (XXX, 11-2), p.137 (XXX, 14 bis-15) (5), p.142 (XXXI, 30-1), p.150 (XXXIII, 26-7), p.162 (XXXIV, 74-5), p.163 (XXXIV, 95-6), p.175 (XXXVI, 11-4), p.176 (XXXVI, 30-1), p.189 (XXXVIII, 56-7), p.197 (XXXIX, 71), p.206 (XLI, 30-2), p.208 (XLII, 2-3), p.209 (XLII, 10-1), p.216-7 (XLIV, 35-7), p.222 (XLV, 56-7; 59-60), p.223 (XLVI,25-6).

***POLYPTOTON* VERBAL:** p.109 (VII, 1-2; 1-2; 3-4; 3-4; 9-10), p.112 (X, 1-2; 10-2), p.113 (XI, 8-10), p.113 (XII, 3-4; 5-7), p.114 (XIII, 2-5), p.117 (XVI, 14-7), p.118 (XVII, 1-4; 11-2), p.120 (XIX, 3; 7-9; 11), p.123 (XXI, 7-8), pp.124-5 (XXII, 6-8), p.125 (XXII, 10), p.128 (XXV, 6-8), p.129 (XXVI, 2-3), p.130 (XXVI, 10-1), p.131 (XVII, 3), p.132 (XXVII, 13), p.133 (XXVIII, 1), pp.133-4 (XXVIII, 12-3), p.134 (XXIX, 1-3), p.135 (XXIX, 9-12), p.143 (XXXI, 36-9), p.146 (XXXII, 47-9), p.149 (XXXIII, 13-5), pp.149-50 (XXXIII, 23-4), pp.152-3 (XXXIII, 56-60), p.153 (XXXIII, 59-60), p.154 (XXXIII, 86; 88-9), p.166 (XXXV, 6-7; 15-6), p.168 (XXXV, 55-8), p.169 (XXXV, 69-70), p.170 (XXXV, 82-6; 95; 98-100), p.171 (XXXV, 111-2), p.172 (XXXV, 127-30; 139-43), pp.172-3 (XXXV, 149-51), p.173 (XXXV, 160-2), p.187 (XXXVIII, 5), p.188 (XXXVIII, 19-21), p.189 (XXXVIII, 44-5), p.190 (XXXVIII, 73-4), p.191 (XXXVIII,

(5) Hay una errata por omisión en la edición de Serrano de Haro: en este poema falta el verso tercero de la segunda estrofa ("un esfuerço en c'ay temores").

94-6), p.193 (XXXIX, 24-5), p.199 (XXXIX, 100), p.201 (XL, 5-7), p.205 (XLI, 16), p.207 (XLI, 42-6), pp.210-1 (XLII, 25-7), p.216 (XLIV, 16-21; 25-9; 28-9), p.217 (XLIV, 50-2; 55-7; 58; 61-2), p.218 (XLIV, 77-8), p.219 (XLV, 11-3), p.220 (XLV, 26-32), p.221 (XLV, 36-7), p.222 (XLV, 47-9), p.223 (XLVI, 1-4; 13-4; 23-4), p.224 (XLVI, 30-3; 35-6).

TRADUCTIO: p.101 (III, 1-3), p.112 (X, 10-2), p.112 (XI, 1-6), p.117 (XVI, 14-7), p.118 (XVII, 1-4), p.120 (XIX, 7-9), pp.121-2 (XX, 8-11), p.123 (XXI, 3-11; 4-9; 9-10), p.126 (XXIII, 3-5), p.127 (XXIII, 12-4), p.129 (XXVI, 2-3), p.130 (XXVI, 10-1), p.133 (XXVIII, 5-9), p.136 (XXX, 1-8), p.145 (XXXII, 8-10; 20-2), p.157 (XXXIII, 116-8), p.167 (XXXV, 39-40), p.168 (XXXV, 55-8), p.170 (XXXV, 98-100), pp.177-8 (XXXVI, 66-71), p.179 (XXXVI, 103-14), p.184 (XXXVII, 46-9), p.191 (XXXVIII, 88-90), p.205 (XLI, 15-6; 18-20), pp.206-7 (XLI, 34-46), pp.210-1 (XLII, 25-7), p.216 (XLIV, 15-21; 19-26), p.223 (XLVI, 1-4).

A denominación *dona* nas cantigas de amigo

ESTHER CORRAL DÍAZ

Se examinamos detidamente as cantigas da lírica galego-portuguesa, observámo-la extraordinaria variedade de designacións que se refiren ó protagonista por excelencia desta composición: a muller. A lírica provenzal rexistra como denominacións femininas principalmente a *domna*, *midons* (ou a súa variante *sidons*) e *amia*, máis raramente *femna*, *profemna* e *seignor* (1). En cambio, a lírica galego-portuguesa caractérizase por unha maior variedade de formas (2): *senhor*, *amiga*, *dona* e *molher* son as máis frecuentes e coñecidas. Pero a estas podemos engadir outras numerosas designacións que agrupamos do seguinte xeito, segundo fagan alusión a (3):

a) a súa condición social: *ama*, *tecedor*, *tendeira*, *pastor*, *malada*, *abadessa*, *touquinegra*, *prioressa*, *monja*, *freira*, *burguesa*, *soldadeira*, *cruzada*, *coteifa*, *covilheira*, *moura*, *infançoa*, *varoa*, *reinha*, etc.

b) a súa idade ou estado civil: *meninha*, *manceba*, *moça*, *donçela*, *velha*, *solteira*, *esposa*, etc.

c) as súas relacións na familia: *madre*, *filha*, *irmaa*, *coirmaa*, *neta*.

d) termos despectivos: *cativa*, *cochoa*, *peideira*, *tia*, *peixota*, *mesela*, *fududuncua*, *puta*.

e) metáforas en grao positivo: *lume*, *cerva*; ou metáforas despreciativas como: *cadela*, *camela*, *madeira*, *mostea*, *sela*, etc.

(1) *Toza* nas pastorelas. Véxase a este respecto o estudio de todas estas formas realizado por E. Sánchez Trigo, *Imagen de la mujer en la poesía provenzal. Formas de tratamiento y retrato físico en los trovadores*, Tese de licenciatura inédita, Santiago de Compostela, 1986, pp. 6-19.

(2) A pesar de ser esta cuestión un mínimo rasgo caracterizador da nosa lírica, non podemos pasar por alto a afirmación de X.R. Pena, que a propósito do traballo poético dos nosos trobadores, sostén que posúe "moita menos variedade que o de seus colegas do Mediodía (...), os nosos poetas parecen estar moito menos inscritos nunha maneira de trovar que lonxe de primar a innovación, a mudanza, a novidade, prefire permanecer na fidelidade a modelos xa concebidos con anterioridade nunha vontade non evolutiva que se prolonga durante perto de cento e cincuenta anos" (*Literatura galega medieval.* I: *A historia*, Sotelo Blanco, Barcelona, 1986, p. 127).

(3) A maioría de formas que a continuación se citan, pertence ó xénero poético das cantigas de escarnio e maldizer, que, como sabemos, están menos suxeitas ás normas poéticas cás súas equivalentes líricas. Se ben hai que face-la salvedade de que existen casos aillados como *madre*, *filha* ou *cerva*, que se utilizan case sempre nas cantigas de amigo.

Ofrecemos estes datos a modo de exemplo, omitindo, por tanto, a referencia exacta de composicións nas que aparecen as devanditas formas.

1. No que respecta xa á forma que nos interesa, *dona*, céntrase a súa orixe etimolóxica no latín clásico DOMINAM (variante morfolóxica de DOMINUM, á súa vez derivado de DOMUS 'casa') que posúe dúas acepcións principais (4). En primeiro lugar, denominaba a 'materfamilias', é dicir, a 'dona da casa', a 'propietaria'(5), ou ben podía referirse á 'amada' no eido da poesía amorosa (6). DOMINA era además o título da muller que pertencía á familia imperial (7).

Pero, ¿de cal dos devanditos significados procede a *dona* galego-portuguesa? Aínda que pareza o máis verosímil tratar de derivar da acepción 'amada' a nosa palabra, o certo é que este valor deixa de sentirse xa no latín tardío. Hai que pensar, por tanto, nas outras dúas posibilidades. Segundo Grisay, será a partir de 'título honorífico' que "on voit se développer en latin tardif l'usage d'un DOMINA ou DOMINA MEA employé entre gens de classe égale en tant que terme de politesse" (p. 40). A medida que se produce pois este desgaste semántico de DOMINUS como 'señor feudal', outra palabra ocupará o seu baleiro. Será SENIOR (comparativo de SENEX), quen pase a designa-lo 'señor feudal', fronte á forma orixinaria que queda relegada a fórmula de saúdo (8).

O resultado desta evolución non é equiparable no panorama das diversas líricas medievais europeas. A lírica galego-portuguesa diferénciase neste punto claramente da súa homónima provenzal. Como apunta M. Brea no seu interesante estudio sobre o uso de *dona e senhor* nas cantigas de amor (9), non se pode establecer paralelismo entre a *dona* galego-portuguesa e a *domna* occitana. A traducción exacta desta forma provenzal corresponde, máis ben, á *senhor* galego-portuguesa. O trobador acepta os vencellos que ocasiona o seu amor pola dama, réndese como vasalo e por iso chámaa *senhor*; é, por conseguinte, a traslación evidente do concepto latino de DOMINUS.

---

(4) Seguimos neste apartado os estudios de A. Grisay-G. Lavis e M. Dubois-Stasse (*Les dénominations de la femme dans les anciens textes littéraires françaises*, Duculot, Glemboux, 1969, pp. 36-42,) e o de G. M. Cropp (*Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Droz, Geneve, 1975, pp. 24-29), onde se pode encontrar información máis extensa sobre esta cuestión.

(5) Non insistiremos na traslación das relacións feudais señor-vasalo ó campo amoroso, por ser xa un tema coñecido de todos. Si apuntamos dous interesantes traballos sobre isto: J. Mattoso, "La difusión de la mentalidad vasallática en el lenguaje cotidiano", *Studia Historica. Hª medieval*, IV, 2, 1986, pp. 171-183, e o de A. Pichel, *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica galego-portuguesa*, Deputación Provincial, A Coruña, 1987.

(6) PUELLA era a forma máis coñecida para designa-la amada. Neste caso, sen embargo, Grisay apunta unha diferencia de valor entre DOMINA e PUELLA, "La p*uella* est une *domina* dans la mesure où il faut obéir â ses moindres caprices, la servir fidelement, souvent endurer ses rigueurs (..) la *domina* est *dura, inmitis, iniqua, crudelis* (Grisay, *Les dénominations..*, p. 38).

Tamén podía ser nomeada a través de VIRGO, MULIER ou AMICA (vid. Cropp, *Le vocabulaire..*, p. 26).

(7) Para Cropp (*Le vocabulaire..*,p. 24) xa existía esta acepción no latín clásico; en cambio, Grisay (*Les dénominations..*, p. 38) sitúaa no marco do latín tardío, como desenvolvemento particular desta palabra.

(8) Esta evolución é apuntada para a zona galo-romana por W.M. Hackett, "Le problème de *midons*" en *Mélanges de Philologie romane dediés à la memoire de Jean Boutière* (1899-1967) edit. par I. Cluzel e F. Pirot, Soledi, Liège, 1971, vol. I, pp. 285-294.

(9) Cfr. M. Brea, "*Dona* e *senhor* nas cantigas de amor" en *Homenaje al Profesor Luis Rubio I*, Universidad de Murcia, Murcia, 1987-88-89, vol. IV, pp. 149-170; sobre esta cuestión, consúltese, sobre todo, p. 152 e pp. 169-170.

A lingua galega actual conserva o sentido etimolóxico de DOMINA como 'propietaria', así como o sentido desenvolvido de 'tratamento de cortesía'(en anteposición de nomes propios, por ex.: *dona María*). Posúe ademais outras dúas acepcións relacionadas co primitivo significado: 'dama ou muller principal' (10) e 'esposa' (contaminación clara coa palabra moderna *muller* de maior rendemento na lingua).

2. Vista a formación histórica, revisémo-la situación concreta de *dona* nas cantigas de amigo, onde a situación é un tanto diferente da que podemos atopar nas cantigas de amor, dado que aquí non é xa o trobador o que se dirixe á amada, senón que, na ficción, é a propia muller, a *amiga*, a que se refire ó seu namorado ou ás circunstancias polas que atravesa a súa relación, de tal maneira que, polo menos en principio, non cabe esperar que as referencias que se poidan atopar á *dona* correspondan á *senhor*, polo que a confrontación entre as ocurrencias nos dous xéneros poderían arroxar algunha luz sobre o significado preciso (se é que existe) de *dona*. Despois de analiza-la edición que realiza Nunes destas composicións (11), constatamos a primeira vista que, como era de supoñer, a nosa forma ofrece un escaso rendemento, fronte á importancia doutras voces como *amiga, molher* ou incluso *madre*. Tan só atopamos *dona* en 50 ocasións (número ampliable a 61, se contámo-las veces que se repite en refrán), e nas que se pode diferenciar a grandes rasgos tres grandes apartados:

- 17 veces en función de apóstrofe (en plural)
- 30 veces en funcións sintácticas diversas (Suxeito, C.D. ou C. Prep.) e co sentido principal de 'muller namorada'
- 4 veces en referencia á condición social da *femina*.

Examinemos entón estes grupos un por un.

2.1. O conxunto máis compacto de formas e que presenta unhas características máis particulares, está composto por *dona* desempeñando a función sintáctica de apóstrofe (12). Aparece 17 veces en 13 composicións diferentes (se computamos as repeticións en refran, rexistariamos 30) e pertencen á obra de 8 tro-

(10) Vid. VV.AA., *Diccionario Xerais da lingua*, Ed. Xerais, Vigo, 1986, p. 316, s.v. *dona*.
R. Lorenzo (*La traduccion gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Instituto de Estudios orensanos "Padre feijoo", Orense, 1977, II (Glosario), p. 499, s.v. *dona*) diferencia polo timbre dous tipos de vocal tónica segundo o seu significado no galego actual: /o/ 'muller señora', e /o/ para 'propietaria'. Rasgo que non se contempla noutros manuais, como ocorre no diccionario anteriormente citado.

(11) O corpus compóñeno exactamente 512 cantigas para J.J. Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1973. Tavani contabiliza, sen embargo, 508 ("la poesía lírica galego-portughese" en *Grundriss der Romanischen Literaturan des Mittelatters*, vol. II, fasc. 6, Carl Winter, Heidelberg, 1980, p. 90) e J.M. D'Heur conta tan só 504 (J.M. D'Heur, *Recherches internes sur la Lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV S.)*, s.e., s.l., 1975, pp. 346 e 512).
Para o noso estudio seguímo-la edición de Nunes (a partir de agora, abreviado *Amigo*).

(12) Cfr. J.M. D'Heur, *Recherches...*, pp. 341-415, onde realiza un estudio dos diversos apóstrofes ós que vai dirixida a cantiga de amigo, diferenciando dous grupos: as cantigas que apostrofan directamente ó amigo, e as que non designan directamente ó amigo. É neste último apartado onde se encadra o noso caso, chegando mesmo a analiza-la posición dentro da composición e dentro do verso das denominacións.

badores (13). Non acompaña á palabra ningún determinante, salvo o caso raro de *mias donas* (14), que non podemos tomar como característico, xa que só é empregado por un trobador, Joan de Guilhade, en dúas das súas composicións. De tódolos xeitos, o posesivo perde aquí o seu sentido de pertenza, para ser un mero intensificador do núcleo do sintagma, e a apelación adquire así máis forza.

En canto á posición relevante que ocupa na composición, salienta a utilización en seis exemplos (15) no primeiro verso, colocación que, como é sabido, funciona como exordio dentro da composición. Só na cantiga 245 de Joan Garcia *donas* vai en posición inicial absoluta. Por tanto, non se trata dunha posición que destaque pola súa frecuencia, dado que non se trata dun rasgo distintivo como ocorre coa voz *senhor* nas cantigas de amor ou *amigo* nas cantigas de amigo.

Outro dato importantísimo en *dona* é o morfema de número. Tódalas formas presentan marca de plural, excepto dúas composicións: unha de Estevan Coelho (*Amigo*, 155, vv. 7 e 10) e outra de Gonçalo Eanes do Vinhal (*Amigo,* 138, vv. 5, 13, 21 en refrán) (16). Isto traerá como consecuencia que, como veremos posteriormente, a identidade da muller a quen se dirixe a cantiga quede agachada nunha masa informe, non concreta.

Así pois, analizadas tódalas circunstancias que concorren en *dona* como apóstrofe, podemos identificar estas mulleres como un conxunto de féminas de natureza descoñecida, un público feminino que escoita as penas e alegrías da protagonista, sen participar directamente no desenvolvemento da acción. Trátase logo dunha mera fórmula que trata de capta-la atención dos oíntes (do receptor, nun proceso de comunicación), e que se relaciona claramente co apóstrofe *amigas*, moito máis frecuente nas cantigas de amigo (17), segundo se apunta na cantiga 181 de Joan de Guilhade, onde alternan *donas/amigas*:

> Vistes, *mias donas*, quando noutro dia
> o meu amigo comigo falou,
> ...
> E vistes (que nunca, nunca tal visse)
> por s'ir queixar, *mias donas*, tan sen guisa,
> fez mi tirar a corda da camisa
> ...
> Sempr'(a) verá don Joan de Guilhade
> mentr'el quiser, *amigas*, das mias doas,
> que ja m'end'el muitas deu e mui boas
> ...

(13) J.M. D'Heur (*Ibid*, p. 283) contabiliza só 7 trobadores. A diferencia podería estribar en que este parte dun número restrinxido de 504 cantigas para o seu corpus, ou ben podería deberse a que Nunes sinala a cantiga 234 de Afonso Eanes de Coton e a cantiga 74 de Pay Sorez como dúas diferentes, a pesar da súa factura idéntica. D'Heur seguramente rexeita a de Coton e atribúe unha soa composición a Pay Soarez.

(14) Para a referencia das composicións que se sinalan, citámo-lo número de composición e o verso no que se atopa a forma comentada, seguindo sempre a edicion de Nunes.

Mias donas aparece na cantiga 181, v. 1, 7 e na 188, v. 1.

(15) *Amigo*, 73, 76, 89, 146, 245, 339.

(16) Gonçalo Eanes podería utiliza-la forma en plural sen que cambiase en absoluto o sentido da cantiga. En cambio, Estevam Coelho merece unha especial análise, como se verá máis adiante.

(17) Temos recollido 52 exemplos de *amigas* e 9 de *mias amigas*. Outras variantes, tamén usadas en plural, máis raras son: *fremosas* (*Amigo*, 386, vv. 1, 8, 12 e 124, v. 1), *donzelas* (*Amigo*, 260, v. 17) e *irmaas* (*Amigo* 258, v. 7 e 342, v. 2, 7).

A evidente preponderancia de *amigas* sobre *donas* é explicada por D'Heur mediante dúas hipóteses: ben habería que pensar en "des raisons rythmiques, détaché comme il se doit lors de la diction, le mot compte inévitablement pour une syllabe fémenine, l'..." ou incluso en que "la préference pour la chanson d'ami adressée à l'amie ou à des amies n'ont pas laissé les auteurs libres de créer une variété supplémentaire qui avec ces deux-là faisant triple emploi" (18).

Con todo, é de destacar que só se rexistra *amigas* e a súa posible variante *donas* nas cantigas de amigo; é, pois, unha característica particular deste xénero que non se dá noutros xéneros líricos, e que incluso non sería descartable á súa relación co papel da amiga confidente, que escoita, intervén e, mesmo, pode mediar nos amores para alivia-la coita dos protagonistas. Estariamos a medio camiño entre o público receptor (*amigas,* como apóstrofe) e a confidente mediadora coa que se confesa a namorada.

Mención especial merece a utilización de *dona*, en singular, na cantiga 155 de Estevan Coelho (vv. 7 e 10). Neste caso non se refire a un público feminino ó que se dirixe á amiga, senón que se refire á protagonista da cantiga: a namorada. Un cabaleiro que pasa polo lugar é testemuña do cantar dolorido feminino e entabla un diálogo coa dama. O trobador sérvese de "la fremosa" para describi-la situación; ora ben, cando se trata de interpela-la muller directamente para coñece-la causa do seu mal, utiliza *dona*:

> Par Deus, *dona*, sei eu que avedes
> amor mui cuitado que tan ben dizedes
> cantigas d'amigo
> Par Deus de cruz, *dona*, sei
> ...
>
> (vv.7-11)

¿Podería aparecer outra fórmula? Certamente pensamos que a empregada é a máis axeitada, non podería ser *senhor*, porque non é a súa amada (pasaría a cantiga, ademais, a formar parte do xénero das cantigas de amor); tampouco podería usa-lo outro termo máis corrente, *molher*, dado que sería demasiado impersoal, case despreciativo, e non posuiría ningún tipo de carga afectiva positiva, matiz que si ten *dona (*que ven, pois, a actuar a modo de *captatio benevolentiae*). Só se nos ocorren termos como *donzela* ou *moça*, cun sentido marcado de idade, que poderían rempraza-la devandita palabra, anque o segundo perdería ese matiz que vimos de comentar.

2.2. Un grupo esta vez menos uniforme de formas rexístrase en 30 ocasións. Abandonámo-la apelación á participación do público no que se está a cantar, para introducirnos xa na intervención doutras persoas de sexo feminino na acción. Os dous protagonistas omnipresentes en tódalas composicións, a dona e o seu cabaleiro, engádeselles agora outros individuos, case sempre femininos, que os rodean e tratan ben de axudar (a amiga ou amigas), ben de entorpecer ou obstaculizar nas relacións amorosas (as *guardas,* a nai, as rivais)

(18) Vid. D'Heur, *Recherches...*, p. 386.

A función sintáctica que desenvolven estas denominacións nunca será a de apóstrofe, senón as de suxeito, C.D. ou diferentes tipos de C. Prep.

Vexamos, pois, a identidade da muller que aparece baixo a forma *dona*. Seguindo unha orde de indeterminación cara á concreción, clasificámolas do seguinte xeito:

a) Representación da totalidade de féminas, entre as que salienta a protagonista:

todalas donas (*Amigo*, 187, v. 19)
quantas donas (*Amigo*, 431, v. 5)

ou de mulleres sen individualizar:

companha de donas (*Amigo*, 368, v. 7)
romaria de donas (*Amigo*, 368, v. 11)
donas fazer romaria (*Amigo*, 368, v. 2)

b) 'Muller namorada' en xeral; neste caso sabemos que se trata dunha fémina que anda en amores: explicítase na composición, opoñéndose a termos como *amigo* (19) (ou máis raramente a *ome* nunha única ocasión (20)), ou ben percíbese por medio do contexto en:

dona (*Amigo*, 195, v. 16)
as donas (*Amigo*, 448, v. 3)
tal dona (*Amigo*, 313, v. 7)
outra dona (*Amigo*, 339, v. 2)
outras donas (*Amigo*, 313, v. 15)
muitas donas (Amigo, 313, v. 2)

c) A rival.- Presenta diferentes matices. Atopamos *ua dona* da que non se nos dan referencias explícitas, que trata de tomar para si os cantares que o amigo compón para a nosa protagonista (*Amigo*, 193, v. 4, 10, 16), pode *aquela dona* ou *outra dona* existir ficticiamente cara á sociedade como estratexia dos namorados para manter unhas relacións sen vixiancia (21), ou, aínda que exista, como foi un amor anterior, esa *outra dona* non enturbiará as presentes relacións (*Amigo*, 161, v. 7 e 13).

---

(19) mais *dona* que amig'ouver
des oje mais (crea per deus)
(*Amigo*, 177, vv. 15-16)
O maior torto que pode seer.
leixar dona seu amigo morrer
(*Amigo*, 93, vv. 20-21)
Ademais en *Amigo* 313, v. 2, 7 e 178, v. 15.

(20) *Amigo*, 339, v. 2.

(21) Amiga, sei ben que non pod'aver
meu amig'arte de migo falar
e ouv'eu art'e fifi-lhe fazer
por outra dona um nui bon cantar
epois por aquela dona trobou
cada que quis, sempre migo falou
(*Amigo* 338, vv. 10 e 11)
outra dona vólvese a repetir no v. 21 da mesma composición

Aparece tamén un grupo máis compacto de rivais que ocasionaron a perda do amado pola amiga, que se lamenta de *tal dona* (*Amigo,* 103, v. 7), ou de *outra dona* (22).

Por último, existe un conxunto inconcreto de mulleres que se fixan no amigo, pero que se lamentan de que non lles faga este caso, comprometido como está coa súa *senhor*:

outras donas (*Amigo*, 337, v. 25)
muitas donas (*Amigo*, 284, v. 9)
quantas donas (*Amigo*, 337, v. 8)

Con este mesmo valor, atopámo-lo termo *molher* frecuentemente (23); incluso nunha composición chega a alternar con *dona*:

O voss'amig', amiga, foi sazon
que desejava no seu coraçon
outra molher,...
...
El *outra dona* soia querer
gran ben, amiga, e foi-vos veer
...
El *outra dona* avia por senhor
e ora deus, por lhi fazer maior
coita sofrer....
(*Amigo*, 161, vv. 1-15)

e *amiga* máis raramente (24).

Son pois mulleres que presentan a marca dos amores, pero nunca se precisa a súa identidade concreta, que queda esvaída na discreción trobadoresca. Trátase ben de persoas alleas á amiga (nunca se refirirá a ela), ou ben desígnase a unha namorada nun plano xenérico, a voz feminina da cantiga dá, como se dixeramos, unha sentencia.

3. A condición social de *dona* (que xa podía posuír intrinsicamente (25)) descóbrese nunha cantiga de Joan Zorro e noutra de Pero Gonçalvez Porto Carreiro. Estas presentan a particularidade de que en ámbalas dúas *dona d'algo* alterna con *dona virgo*, coa pequena salvedade de que na primeira composición o noso sintagma realiza a función de suxeito (cun claro arcaísmo no determinante *la*) e na segunda en función de aposición (fala en primeira persoa a protagonista). Comparémo-lo paralelismo das dúas:

Pela ribeira do rio
cantando ia *la dona virgo*
d'amor:
"Venhan nas barcas polo rio
a sabor"

(22) *Amigo*, 246, v. 3, 274, v. 2 e 275, v. 4.

(23) *Amigo 201*, vv. 6, 12, 18, en refrán, 164, v. 3, 436, v. 5, 14, 21 (refrán), 108, v. 8, 339, v. 22, 149, v. 3.

(24) *Amigo 182*, v. 6, 12, 18, en refrán; 151, v. 6, 14, 22 e 7, 15, 23 en refrán.

(25) Vid. o comentario de M. Brea, *Dona...*, p. 167.

Pela ribeira do alto
cantando ia *la dona d'algo*
d'amor:
"Venhan nas barcas polo rio
a sabor"
(*Amigo*, 386)

...
Perdio do lo verde pinho;
por en chor'eu, *dona-virgo*,
e chor'eu, bela!
Perdio so lo verde ramo,
por en chor'eu, *dona d'algo*,
e chor'eu, bela!
(*Amigo*, 262. vv. 7-12)

Nun principio, vista esta alternacia, poderiamos pensar que os dous termos sexan sinónimos. Non obstante, parece evidente que *dona-virgo* fai referencia á súa idade e "estado" e *dona d'algo* á súa posición social. Ademais, constátase outra palabra que fai alusión a outra faceta feminina importante na cantiga de Porto Carreiro: a aposición *bela*. Por tanto, a muller que está a chorar desconsoladamente nesta composición posúe tres características: curta idade, boa posición social e, para remate, ademais é fermosa. De tódolos xeitos, cabería apunta-la relación destas dúas formas como cliché xa establecido e bastante coñecido na época, porque encontramos outra nova cantiga de Airas Nunes con semellante paralelismo, esta vez elidindo *dona,* como veremos máis adiante.

VIRGO designaba en latin clásico a unha 'muller que non coñecera aínda home' ou, incluso, podía pasar a significar simplemente 'moza, rapaza nova' (26). No noso caso, consérvase a forma latina VIRGO, que só será utilizada de novo no corpus lírico galego-portugués por Airas Nunes, baixo o sintagma *la virgo d'amor,* a propósito dunha fremosa pastora (*Amigo,* 256, v. 31). O sentido que ten nas nosas composicións poderíase interpretar como unha combinación das dúas acepcións latinas: 'muller nova e que non mantivo aínda relacións sexuais' (27).

En canto a *dona d'algo*, este sintagma fai alusión á condición social da protagonista. Neste caso non nos remitimos para a súa orixe ó latín, senón ó proceso de creación de palabras que sofren tódalas linguas a través da composición (28). *Algo* deixa de ser indefinido e nominalízase co significado de 'riquezas, for-

(26) Cfr. Grisay, *Les dénominations...*, p. 226.

(27) Lorenzo só rexistra na Idade Media a forma *virge ou virgem* (*La traduccion...*, p. 1319, s.v. *virge*).

(28) Para unha explicación pormenorizada da súa orixe e composición vid. X.L. Blanco Valdés, "Palabras compostas en galego-portugués", en *Verba*, 12, 1985, p. 227 e 228.

Compárese ademais esta secuencia co medieval *fillo d'algo* ou o moderno *fidalgo* de semellante formación. Como forma feminina rexístrase na cantiga de escarnio 420 *filla d'algo* (M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Galaxia, Vigo, 1972):

Ela e que atan boa e
filha d'algo e ben assaz
(vv. 7-8)

Ademais tamén aparece esta palabra nos vv. 16 e 24

tuna'. Así, aparece na referida cantiga de Nunes como o sintagma *a d'algo,* sobrentendéndose, claro está, *dona*:

pera levar *virgo*
amores, convusco irei
...
pera levar *a d'algo*
amores, convusco irei
(*Amigo*, 388, vv. 11-16)

4. Como conclusión do todo o que levamos dito, podemos extraer sobre a utilización de *dona* nas cantigas de amigo as seguintes ideas:

a) É unha denominación pouco frecuente nestas composicións, polo seu propio carácter.

b) Predomina a utilización de *donas* como apóstrofe, un calco evidente de *amigas* cun maior rendemento de uso. Non participa, por tanto, na acción desenvolvida.

c) Participación activa na composición: designación da 'muller namorada', que non é nunca á protagonista (sentencias impersoais sobre o amor, ou ben referencia a unha 'rival'), polo tanto, mantería certas relacións, sen chegar a ser equivalente nin estar tan marcada, coa *senhor* das cantigas de amor, ou a *amiga* das de amigo. Neste punto non podemos comparti-la opinión de Nodar, cando di que "las denominaciones *dona, amiga* y *senhor* son todas ellas sinónimas" (29).

d) ¿Ten *dona* marca implícita de condición social, ou de idade? Nada nolo fai supoñer; como sucede nas cantigas de amor (30), *dona* participa de certo rasgos implícitos fronte a *molher*, termo feminino non marcado por excelencia (31), pero sen participar dunha carga semántica como *donzela, moça,* e mesmo *senhor.* Ademais, nas cantigas de amigo non atopamos casos nos que se estableza unha oposición clara con outros termos (a única que se atopa é *molher*, nunha ocasión, como xa comentamos).

(29) Vid. F. Nodar, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa. Estudio analítico,* Reichenberger, Kassel, 1985, p. 28.

(30) Vid. M. Brea,"*Dona...*", p. 167.

(31) Vid. D'Heureur *Recherches...*, p. 318.

Notas a unha cantiga dionisíaca

XOSÉ LUÍS COUCEIRO

A *Arte de trovar* (1), anónima e fragmentaria tal como a nós nos chegou, dá a impresión hoxe de se ter orixinado na mente do seu autor máis como tratadiño pedagóxico que como meditación teórica sobre da poesía, aínda que, na época, tamén outros tratados de parecidas características e quizá propósitos se revistan da mesma brevidade e carácter imperativo; o seu descoñecido autor, que de formación podería corresponderse coa dun clérigo, parece que debeu de coñecer outras preceptivas medievais latinas, pero tamén tivo que ter notable familiaridade coa nosa producción poética, non só coa de tipo culto, senón tamén con outra, menos solemne, menos cortesá, de menos méritos, na que, según o ignorado autor, non hai *sabedoría.* A inserción do tratadiño na cabeza do cancioneiro parece obedecer ós mesmos propósitos que na actualidade se atribúe ó estudio introductorio dunha boa escolma poética que, por calquera razón, puidera resultar allea ós coñecementos ou á sensibilidade do lector; en resumo, o breve tratadiño funciona como compendio descritivo dunha poética moi concreta e determinada, como preceptiva e como guía de lectura do material poético que ven a seguir.

Dada a localización tanto temporal como espacial da *Arte*, ó mellor non resulta moi descamiñado imaxina-lo conde don Pedro de Portugal, ou alguén do seu círculo literario ou de intereses e gustos culturais semellantes ós seus, como autor (2) dunha introducción que levaría o cancioneiro materialmente destinado a un bo afeccionado como Afonso XI de Castela, lector interesado, pero que xa esquecera ou perdera o fío da tradición trovadoresca, ou quizás -polo carácter vulgarizador do tratadiño- é mellor pensar que estaría destinada para alguén menos formado nos "arcanos da poética" que o monarca castelán (3). Dentro da reconvertida e pobre (4) tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa viríase a situar ó fronte da póla italiana.

(1) Manexo e cito polo estudio e ed. de J. M. D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais. (XII^{e}-XIV^{e} siècles)*, s. l., 1975, pp. 97 e ss.

(2) De feito D'Heur (*ib.* p. 156) atribúe a autoría da *Arte* ó compilador do cancioneiro alfa

(3) Un resumo do problema de datación e autoría pode verse en M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*, X^{a} ed., Coimbra 1981, pp. 222-225. O filólogo portugués manexou a primeira redacción de D'Heur (p. 236) e parece descoñece-la última, pese á data de edición, cousa non sorprendente dada a distribución desaxeitada da citada obra do estudioso belga.

(4) Constante que, entre outras, Tavani aplica a toda a tradición manuscrita peninsular. Esa reconversión debeuse de facer nunha única ocasión, -cando se compila o cancioneiro «-, sen profundo repaso, pois senón non se explicaría o porqué de se conservaren vellas grafías para a serie palatal do tipo nn ou ll.

A *Arte*, tal e como se conserva, ábrese xa no capítulo IV do título III, no que se trata de dislingui-los xéneros (5) naquelas cantigas amorosas que presentan forma dialogada, por cobras ou por versos (6): cando o emisor da primeira cobra se identifica cun home, o lector está diante dunha cantiga de amor; de ser unha muller a primeira en falar, a cantiga é de amigo. A preocupación que manifesta o autor pola correcta distinción teórica dos xéneros parece importante á hora de preparar ou advertir ó destinatario da introducción para a lectura dos textos que veñen a continuación e para a súa correcta valoración estética, de conformidade coas mínimas regras ou consideracións que alí se fan. Pois ben, xa que esas propostas teóricas coinciden en grande medida coas apreciacións actuais da crítica, hai que pensar que o autor, á parte da información adquirida en artes doutras literaturas que lle puideran servir de esttímulo e modelo, foi quen, de seu, a adaptalas con unha máis que notable fortuna ó acervo poético trovadoresco, cuxas formas e contidos, como dixemos e demostra, lle deberon ser extremadamente familiares. Aínda hoxe, gracias a exactitude e brevedade do criterio, os textos de contido amoroso se clasifican, como é ben sabido, pola natureza masculina ou feminina da voz que os enuncia, se ben non é criterio único, nin o máis importante nin o máis adecuado en ante determinados textos.

Un destes particulares casos no que polo menos parte da crítica se desvía de tan amplo e, ó parecer, aceptable criterio e non recoñece a autoridade do preceptor medieval, e excepción bastante notable, é a cantiga *Vi oj'eu cantar d'amor* (7), a terceira pastorela de don Denis, obxecto destas notas. Pertence a un reducido grupo de tres textos do mesmo trobador, as chamadas, ó mellor impropiamente (8) pastorelas, pero certa e inmediatamente identificables, caracterizadas

(5) Unha breve teorización sobre a doctrina contida nesta poética fragmentaria pode verse en P. Manero Sorolla, "Los géneros de la lírica galaico-portuguesa medieval en el *Arte de trovar* del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa", *Anuario de Filología*, Barcelona 1975, pp. 411-420, onde na n. 7 (p. 412) fai referencia á súa tese de licenciatura presentada na Universidade Central de Barcelona no curso 1972-3, titulada *Los géneros en los cancioneros galaico-portugueses medievales.*

(6) A investigación supón que os dous primeiros títulos se ocuparían do xénero das cantigas eróticas non dialogadas; en base a esta suposición e apoiándose na distinción das formas dialogadas e dalgunhas anotacións marxinais nos cancioneiros falamos hoxe de cantiga de amor e cantiga de amigo. Nesta orde precisa insertaríanse na *Arte*. É mágoa a perda sobre todo polo que se refire á cantiga de amigo onde, se seguira un plan parecido ó conservado nos títulos consagrados ás cantigas de burlas, poderiamos ter polo menos un esbozo de subxéneros ou variedades de cantiga de amigo, a súa posible asimilación ó xénero canónico e a súa valoración estética. Aínda que descarnada, sería unha reflexión teórica sobre a poesía de carácter tradicional, sobre modalidades poéticas posiblemente non pacegas das que anque só se consevara o nome proporcionaríanlle hoxe unha base á crítica para rastrexar variedades populares, como sucedeu coa cantiga de seguir, perfilando así de xeito indirecto os xéneros maiores.

(7) G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967, 25, 135. (En diante, Tavani, *Rep.*).

(8) Para o estudio destes textos, entre outros, véxase o apartado 7.3 *A pastorela*, en G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo 1976, (en diante, Tavani, *Lírica*) pp. 217-223: conclúese coa inexistencia do xénero. A discusión é rigorosa e as razóns, convincentes; sen embargo, por pouco contacto que se teña coa nosa literatura medieval e coa súa historia, mentalmente calquera illa e identifica os sete textos analizados por Tavani como modalidades galego-portuguesas de pastorela, diverxentes do modelo producido ó norte dos Pirineos -non tanto do oitánico- (v. M. Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen-Age*, Paris-Montréal). Dada a falta de univocidade do modelo, podemos pensar que os nosos sete textos trobadorescos conservan, conxuntamente, os rasgos esenciais do xénero: estructura narrativa, contraposición dialéctica e ambientación ó aire libre. Desgraciadamente carecemos

pola interferencia de xéneros; interferencia que se manifesta ás veces de xeito claro e explícito no propio texto, pero que noutras ocasións tivo que se-la lectura atenta e sensible dos filólogos a que desvelara as tenues insinuacións contextuais. Ese grupiño abre precisamente a colección de cantigas de amigo editadas por J. J.Nunes, a cuxa lección e numeración nos ateremos, dada a súa calidade e ampla difusión (9).

O primeiro texto da colección de cantigas de amigo é *Ua pastor se queixava* (10), unha sentida e "estilizada" pastorela (11); pese ó desaxeitado do espacio narrativo, impropio do xénero maior, pode entrar sen grandes dificultades dentro da colección nuniana: ó compartirmo-los sentimentos tristes da rapaciña, lembramos outras expresións semellantes de dolor feminina por amigo ausente, infiel ou traidor, comparámolas con outras cantigas de cantigas que parecen recoller anacos líricos de sabor tradicional, ou decatámonos de que a desconsolada voz feminina reproduce literalmente en cada cobra dous versos alleos á musa do narrador (12); en fin, lémo-lo texto, -na liña da maioria dos textos trobadorescos: tres estrofas de acentuado parelelismo semántico, con refrán-, como se fora unha cantiga de amigo, millor dito, o poema impónsenos como cantiaga de amigo: Priva e prima a sensación, a atmósfera sentimental na que se move a pastor. Pero na realidade textual quen conta, selecciona e interpreta é un testigo, un eu masculino.

A segunda cantiga, *Ua pastor ben talhada* (13), é a ben coñecida pastorela do papagaio (14). En comparanza coa primeira, preséntase máis articulada e desenrolada dende o punto de vista narrativo e dramático, a partir da información que nos presenta unha testemuña directa "-ben vos digo / por quant'eu vi" (vv.4-

---

dunha denominación axeitada e cómoda que dea conta das comunidades e diferencias das dúas modalidades de pastorela (para o de "compostelana" v.n.11), intirquinencia que se soslaiou no caso de canso/cantiga de amor, pero que así como falamos e nos entendemos coa adapatación conceptual dos lais galego-portugueses, non hai maior problema en falar de pastorela galego-portuguesa, ou, neste ámbito, pastorela, a secas, como fai o propio Tavani ó titular o parágrafo.

(9) J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 vols, Coimbra 1926-28. Textos no vol. II. Cito pola reproducción de Lisboa 1973. (En diante, Nunes, *Amigo*).

(10) Tavani, *Rep.* 25, 129. Nunes, *Amigo*, I.

(11) L. Stegagno (v. abaixo n. 14, no segundo dos artículos) delimita na nosa literatura a época da pastorela, seguindo unha suxestión de C. Alvar e V. Beltrán (v. *Antología de la* poesía *gallego-portuguesa*, Madrid 1985, p. 43) e fala de duas maneiras, de dúas etapas na pequena historia da pastorela: unha etapa compostelana e outra de estilización desta no obradoiro dionisíaco. Penso que non hai lugar a tal distinción polas razóns aducidas por P. Lorenzo -a quen lle agradezo a xentileza de me ter permitido consultar estes artículos inéditos- en "La pastorela gallego-portuguesa y sus posibles relaciones de filiación", en *III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Salamanca 2-6 octubre de 1989* (en prensa) e sobre todo en "Un género y dos tradiciones literarias: provenzales y gallego-portugueses", en *IIIe Congrès de la Association Internationale d'Etudes Occitanes*. Montpellier 20-26 agosto 1990, (en prensa).

(12) V. 4: **chorava e dizia**; v. 12: **dezia chorando**; v. 18: **disse con coita**. Para este raro modo de dicir v. S. Pellegrini, "Chorava e estava cantando", en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari 1959, pp. 134-140. Complétese con G. Tavani, *Le poesie di Ayras Nunez*, Milano 1964, pp. 34-36.

(13) Tavani, *Rep.* 25, 128. Nunes, *Amigo*, II.

(14) Lémbrese a magnifica edición e estudio desta singular cantiga por L. Stegagno Picchio, "Filtri d'oggi per testi medievali: Hu papagay muy fremoso", en *Arquivos do Centro Cultural Português. Homenagem a Marcel Bataillon*, IX, Paris 1975, pp. 3-41.,onde ademais se estudia o xénero. Da mesma investigadora e na mesma línea v. tamén "Entre pastorelas e serranas", en *II Congreso Internacional da Lingua Galego-portuguesa*, A Coruña 1989, pp. 409-424.

5)-. Tamén neste caso a atención do narrador vaise centrar na coita amorosa dunha pastor namorada que se ve consolada por un insólito interlocutor, un papagaio (15), real ou simbólico, co cal entra en un non fluido diálogo, despois de horas de postración -algo chocante e un tanto teatral- entre flores: estas e aquel, excepcionais na paisaxe medieval da nosa lírica. Como o obxecto dos sentimentos da pastor é un amigo ausente -dalgún xeito amor contrariado-, así mesmo a cantiga, prescindindo da voz masculina do narrador, pode enmarcarse dentro da cantiga de amigo, aínda que aquí a intensidade do sentimento -falto do recurso do paralelismo- pareza diluírse no amplo escenario e no estraño diálogo.

Sen embargo é a terceira cantiga, *Vi oj'eu cantar d'amor* (16), a que máis choca coa normativa establecida pola *Arte de Trovar*, precisamente no primeiro dos párrafos conservados, onde literalmente se le: "E por que algunas cantigas hy ha en que falam eles e elas outrosy, porê he bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo, porque sabede que se eles falam na prim<eir>ra cobra e elas na outra amor, por que se move a rrazô déle como vos ante disemos, e se elas falam na primeira cobra he outrosy d'amigo,..." (17). Vexamos como se puido orixinar esta situación.

A cantiga está posta en boca dun eu narrador intra e autodiexético que conta, dende a súa óptica, a oíntes ou lectores indeterminados, un encontro que el tivo nese mesmo día (v.1-2, *Vi oj'.../en...virgeu,* precisión de lugar é tempo propio da pastorela) no que participou activamente; a cantiga, pois, está marcada como

(15) Débese notar a diferente interpretación que Nunes e Stegagno fan na segunda estrofa do apóstrofe *Amigo louçao* (v. 13). Nunes (Amigo I, p. 707, nas correccións e engadidos) advirte que esas palabras se dirixen "nâo ao papagaio, mas ao namorado ausente ou que ela supôe como tal", polo tanto evócase un ausente. A filóloga italiana (l. c., p. 37) ó traducir *louçao* por 'leggiadro' ten na mente o papagaio que na frase anterior cantaba moi gustosamente porque entraba a primavera: polo tanto non hai evocación, case que lamento, por amigo ausente, senón interpelación directa. Por outro lado nótese que para Stegagno é o papagaio quen canta; Nunes (*ib.* p. 5), aínda que dubidosamente, tamén se inclinaba por esa interpretación que non se me figura que corresponda co xénero. Pellegrini (v. n. 10) parafrasea a estrofa: "Qui la protagonista entra in scena tenendo in mano uno smagliante pappagallo, e piacevolissimamente cantando, come le impongono la dolce stagione e le convenzione del genere" (l. c., pp. 134-35), como xustifica a continuación. Cabe a posibilidade de que don Denis sorpresivamente -en liña coa interpretación xeral que á cantiga lle dá Stegagno- se desviara do modelo, cousa non rara: o trobador portugués noutra coñecida cantiga interpela ás flores -prescindindo de que poida ser unha mala traducción- do *verde pío*, inflorescencias nas que me parece ningún outro poeta reparou. Esas flores serán sempre belas, a pesar de que na súa realidade botánica normalmente non se aprecie tal cualidade. ¿Estará no mesmo caso o cantar saboroso do papagaio? É outra posibilidade, aínda que ninguén que coñeza o ¿canto? do papagaio lle poida atribuír harmonías capaces de afalaga-lo oído por moita que poida se-la forza da primavera. Por outro lado, dado que as tres pastorelas parecen condicionarse entre si (v. L. Stegagno, l. c., p. 23); débese lembrar que tanto na primeira coma na terceira son as protagonistas as que claramente cantan.

Se a lírica e a corte -de pacata se calificou algunha vez- de don Denis gustara do escarnio e maldicir como gustaron as de seu avó materno, habería que ter en conta o sentido eufemístico que a papagayo se lle atribúe en tempos de Fernando III en concreto na traducción do conto *La doncella Teodor*: "E ella dixo: "Señor maestro, sabed que si la muger fuere tardía en su voluntad, deue el hombre que dormiere con ella ser sabio, como dicho tengo, e conoscer su complexion; e déuese detardar con ella, burlándose con ella e haziéndole de las tetas e apretándogelas, e a vezes ponerle la mano en el papagayo,..." (en: F. Márquez Villanueva, "Las lecturas del deán de Cádiz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 395, Madrid 1983, pp. 331-345; el texto citado en la n. 40). Habería que saber se a traducción é literal ou se o eufemismo se lle debe ó truchimán. Con esta lectura o texto dionisíaco resultaría brutal.

(16) Tavani, *Rep.* 25, 135. Nunes, *Amigo*,III.

(17) Ed. cit. p. 101.

nos dous textos vistos anteriormente por un forte e circunstanciado ton narrativo, pero ó ser mais discursiva e explícita, a expresión do sentimento dos interlocutores parece menos acentuada e intensa có manifestado e transmitido nas outras dúas pastorelas, sinaladamente que é en *Ua pastor se queixava*, onde máis as citas -entresacadas de cantigas de amigo procedentes do campo sémico do amor insatisfeito-, cás aseveracións do narrador, resaltan, magnifican e potencian a intensidade da coita que aflixe á moza namorada pero descoñecedora da dolor (18)

> ...que a pesar, des quando
> nacera, non fôra doita. (I, vv. 10-11) (19).

Esta terceira pastorela a que nos vimos referindo é a máis longa das tres composicións (20): trinta e catro versos repartidos en catro estrofas singulares de sete versos heptasílabos de rima oxítona, máis dúas findas de tres versos tamén heptasílabos agudos, de rima unisonante entre si e independente agás o último verso que recolle a rima do da estrofa. Aínda que o esquema estrófico non é raro no cancioneiro -hay 67 composicións co esquema ababccb, esquema que tende maioritariamente ó decasílabo ou, en menor medida, ó octosílabo-, esta combinación, a base de heptasílabos agudos e con esa particular disposición de rima, é única no repertorio de Tavani.

O lugar do encontro / incidente amoroso, pois dun sucedido se trata, é un *fremoso virgeu,* paraxe descoñecida na lírica medieval (21); dentro da poética dionisíaca este toque paisaxístico correspóndese co *locus amoenus*, establecido nas dúas primerias pastorelas con idéntica expresión, -bastante sucinta e case que seca-: *antr'ûas flores* (I, v. 17 e II, v. 16);o elemento paisaxístico está desprazado inhabitualmente cara o fin ou cara a metade da cantiga, pero lonxe do encabeza-

(18) Insiste L Stegagno nos dous artículos arriba citados en apreciar un leve ton irónico nas pastorelas dionisiacas, derivado precisamente do fenómeno sicolóxico de un auditorio entendido ser capaz de recoñecer-las citas doutras cantigas e disfrutar dese recoñocemento .Pode ser. Pero baixo ese mesmo prisma podería se apreciar tamén boa parte da poesía erótica da nosa escola trobadoresca, en canto se inspira nuns mesmos e escasos -non chegan á ducia- motivos, e os expresa con notable isomorfismo. A non ser que leamo-la primeira pastorela coa actitude indulxente e comprensiva de quen está de volta das ansias e coidados debidos ós primeiros amores -xarampín polo que toda rapaza debe pasar-, (e non creo que este texto se poida ler con esa luz), pareceme que o trobador tratou de transmitirnos a sensación de desvalimento e desprotección sicolóxica que experimenta a donceliña .

(19) Apártome da interpretación que Nunes lle dá á expresión *a pesar* 'nâo obstante' (*Amigo* v. III, *s.v.* pesar) que o leva a forza-lo texto (*ib.* p. 2) e escurecelo. A acepción 'pena, dolor' que eu lle dou xustifícase por outros pasos de don Denis e que o propio Nunes recolle na dita entrada do glosario; vexamos un par deles: Ben entendi, meu amigo / que mui gran **pesar** ouvestes, / quando falar non podestes / vós noutro dia comigo, (IV, vv. 1-4); Mais, Deus, como pode durar / que já non morreu con **pesar** (VI, 20-1); O meu amig', amiga, non quer' eu / que aja gran **pesar**,... (X, vv. 1-2); ou, finalmente, na composición da que arrincan estas liñas: ant'ei nojo e **pesar** en (III, v. 25). A mesma expresión con idéntico sentido podería usarse hoxe utilizando o singular polo plural: home a dolor, a sufrimento afeito.

(20) Tavani, *Rep.* esquema 101, 63.

(21) Fóra da prosa, só se documenta outra vez nas Cantigas de Santa María (103, 30), baixo a forma **vergeu** e tamén en posición de rima. A base do préstamo -un provenzalismo, según os diccionarios etimolóxicos máis autorizados- debeu ser semellante ó cast. **vergel** con vocalización en área galego-portuguesa do -l do tipo: mantel / manteu, chapel / chapeu, ou posiblemente con alicerce no propio préstamo O Vrexel (topónimo menor en San Martín de Suarna, Lugo) / O Brixeo, O Brixeu (Cambás, A Coruña). V. R. Lorenzo, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, II.Glosario, Orense 1977, s. v. **vergel**.

mento; incidentalmente, e a partir da sátira literaria *Proençaes soen mui ben trobar* (22), temos que entender que por estar no tempo da flor, da súa sazón e con toda a súa color, non só é doado cantar, senón tamén namorarse. Esa mínima pincelada paisaxística, *fremoso virgeu*, evoca civilizadamente o lugar preciso (23), pero máis rústico, propio do encontro amoroso das pastorelas; a imaxe deste horto-xardín representada por virgeu evoca outro xénero de contido amoroso, a alba, -xénero, se é que se dá (24), tamén contaminado na lírica galego-portuguesa e tamén nel predomina a estética da cantiga de amigo-, singularmente aquela anónima que empeza:

> En un vergier sotz fuella d'albespi
> tenc la dompna son amic costa si (25),

versos ben suxestivos a partir das palabras clave *vergier, albespi, dompna* e *amic* e que posiblemente fosen coñecidos polo noso trobador. En fin, o marco natural campestre, ademais de establecer unha relación programática coa pastorela, faino tamén coa cantiga de amigo onde a paisaxe se emprega "para delimita-lo marco ambiental da experiencia amorosa" (26).

Nese escenario, conta o narrador que atopou unha para el descoñecida pastor de fermosura sen par, eloxio exordial da beleza da muller, campo sémico secundario da nosa cantiga de amor (27). Repárese que *pastor* (28) (v. 3) no noso texto está en posición final de verso e en rima con amor; por pouca trato que se teña con textos trovadorescos advertirase axiña que en tal situación e dada a total equivalencia métrica e idéntica correspondencia do acento sería de rigor -e esperada dentro dun formulismo bastante monótono- a forma *senhor,...* se nos moveramos dentro da pura atmósfera da cantiga de amor, atmósfera que curiosamente se mostra máis refractaria que a de amigo ó contaxio ou mestura con outros xéneros, a pesar da pretendida incontaminación do xénero autóctono. Que este parece

(22) Tavani, *Rep.*, 25, 38. Nunes, *Amor*, LXXIII.

(23) Se ben como localización esperariamos un topónimo, esta precisión xeográfica é unha característica do xénero pastorela: v. M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1983, p. 64.

(24) V. Tavani, *Lírica*, pp. 214-217 onde se historia e discute o xénero.

(25) M. de Riquer, *ib.*, III, nº 364.

(26) Tavani, *Lírica*, p. 146. En p. 147 insístese na ambientación 'non urbana' da cantiga de amigo; a posible excepción que confirmaría a regra podería ser a *vila* (Nunes, *Amigo*, XLIII, -numerada erroneamente LXIII- v. 13) que aparece nunha bailada parelelistica do propio don Denís, pero só posible, pois ten como sinónimo a casa (v. 16); sinónimo cando menos literario, senón lingüístico: seguramente estamos en presencia dun arcaísmo -outro máis-, incrustado na cantiga de amigo. Este paso de don Denís testemuña a pervivencia de *vila* que na acepción de casa, quinta campestre, foi xeral ata o s. XII. Á luz deste texto habería que revisar a *vila* doutra cantiga paralelística de Bernal de Bonaval (Nunes, *Amigo*, CCCLVIII, vv. 2, 5, 7 e 10): M.L. Indini no glosario á ed. deste poeta traduce por 'villaggio', de conformidade coa acepción xa máis xeral no XIII, testemuñada por outro lado nas cantigas de burlas e nas de Santa María. Para a significación nova v. R Lorenzo, l. c., s. v.; para a antiga v. J. F. de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidario das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram...* ed. crítica de M. Fiuza, 2 vols, Porto-Lisboa 1965-6, s.v. villa.

(27) Tavani, *Lírica*, pp. 109 e ss.

(28) Ademais dos exemplos citados s. v. por Nunes e Lorenzo nos glosarios respectivos, pódese engadir estoutro que presenta a novidade de proceder da prosa documental galega: O rector Johan Peres reclama a Oseira, a cambio duns bens legados "cada día michas pera min e pera un pastor, que me a de seruir, de quaes deren ao conuento e hua fiara de viño qual deren ao conuento... pera min e pera o pastor", en X. Ferro Couselo, *A vida e a fala dos devanceiros*, Vigo 1967, I, I, doc. nº 43.

non se-lo caso próbao precisamente o rechazo do termo consagrado pola tradición; parece que coma se na conciencia literaria do trobador se opuxera *senhor* 'dama de status social non plebeio, quizá casada, xa non rapaza inexperiente, sen nai ou amiga confidente, protagonista indiferente, por veces desmesurada, da cantiga de amor' fronte a *pastor* 'rapaceta nova e solteira, sensible ós efectos do amor que manifesta públicamente, como fai a protagonista da cantiga de amigo'; o status social (29) insinúase ó situa-la acción nun xardín, e ó reacciona-la fermosa con arregro ó código cortés, como persoa ben educada e futura senhor, que como tal é interpelada reiteradamente (vv.7, 16 e 30) en cada unha das intervencións directas do narrador. A protagonista non responde, pois, á condición social normal da pastorela, que debe de ser de clase inferior. Por outro lado, *pastor* é a palabra que liga na memoria do lector esta cantiga coas outras dúas pastorelas de don Denis e coas catro restantes do peculio trovadoresco. Así lle debeu acontecer á crítica especializada, porque as tres pastorelas aínda que non moi afastadas unhas das outras, aparecen dispersas, dentro do cancioneiro real, nos apógrafos italianos (30), pero nestes, repárese, na sección da cantiga de amor, consecuente, pois, coa doctrina da *Arte de trovar*.

A diferencia das dúas primerias pastorelas, esta pastor non suspira, nin chora nin está triste, senón que simplemente canta de amor (v.1), "un ...cantar / que fez quen sei ben querer" (vv. 13-14); canta porque está namorada, tal como se dixo tamén da primeira mociña: con amor que a forçava (I, v. 5). En última instancia, é a mesma razón que dan os trobadores de aquí e de aló dos Pirineos para trobar. Nótese de paso que o trobador real esquiva -aínda que está presente no macrotexto do atento lector- un lugar propicio para o autoeloxio, para o gap, "...para a gabanza que o poeta fai da súa habelencia artística", por medio da propia amiga / senhor, actitude propia dos "rangos subalternos da sociedade cortesá" (31).

A paisaxe idílica, a beleza da pastor, a situación, a ocasión que se xulga propicia, impelen á intervención do narrador declarándose ó servicio da dama, da senhor. Baixo unha fórmula de amor cortés escóndese unha grave infracción a ese código, como é a abrupta declaración de amor, sen proceder gradualmente e actuando como cabaleiro en pastorela, onde o talante anticortés do cabaleiro-narrador, ante a simplicidade e rusticidade da pastora que se pode comprar con calquera fruslería ou con labia enganosa, é de regra: non hai temor, adoración silenciosa, aproximación gradual, coita, non hai discreción nin mesura. Non hai nin sequera a contención que manifesta o narrador-observador cando escoita e non interrompe a canción da moza solitaria. Neste sentido a pastorela é o verdadeiro reverso da cantiga de amor.

A reacción que manifesta a protagonista do noso texto, en canto á satisfación que pode producir esa abrupta interpelación amorosa por parte do narrador,

(29) Este rasgo, status social superior da pastor dionisíaca, é un rasgo contrario ó programático status social inferior da protagonista da pastorela francesa na caracterización de Zink; o cambio de estamento é unha proba máis de contaminación e ó mesmo tempo de cómo a actitude aristocrática do trobador alonxa á coteifa do salón cortés.

(30) En concreto: I, V 102, B 519; II, V 137, B 534 e III, V 150, B 547.

(31) Tavani, *Lírica*, p. 151.

é claramente negativa, de rechazo, -posible ás veces no xénero pastorela, e bastante común no noso en particular-, pero case que constante na cantiga de amor: revírase *sanhuda* (v. 8), e séntese molestada (*destorvar,* v. 12); por se non queda claro, na cuarta estrofa reitera que a máis demorada e explícita declaración da terceira estrofa non lle *praz* (v. 24) antes lle ocasiona *noj' e pesar.* A reacción é, pois, a propia de calquera señor que se sinte obxecto de amor, pero as razóns que aduce responden máis a actitudes e contidos da cantiga de amigo que de amor, aínda que neste último xénero non falten exemplos do campo sémico de amor satisfeito ou correspondido (32). A amiga, pois como tal se comporta, rexeita os avances do narrador porque o seu corazón é e será do que quere ben *u foi sempr' e u está* (v. 33). Curiosamente se léramos este texto como documento autobiográfico atoparíamos ó rei don Denís desdoblado en dous papeis: primeiro como autor, narrador e personaxe rechazado pola protagonista, pero tamén como amigo-compositor correspondido e ausente, a quen ama e que se lle garda fidelidade. Unha proba máis dos peligros de atribuir a textos literarios valores notariais.

Das dificultades para a colocación destes textos minoritarios, productos híbridos de diversas poéticas xa se decatara a crítica (33) que, sen embargo, resolve, cremos que polas razóns apuntadas, en contra dos apógrafos italianos e da *Arte de trovar* ou da crítica mais atenta e rigurosa (34).

(32) Véxanse as cantigas deste tipo na obra de don Denís en F. Ciccarelli, "Proposta per una lettura della cantiga d'amor di D. Denis", *Romanica Vulgaria - Quaderni 7: Studi portoghesi e catalani,* L'Aquila, 1984, pp. 5-61; o amor correspondido analízase en concreto nas pp. 38-42 e finalmente nas pp. 53-59.

(33) Nunes, *Amigo* I, p. 2 e L. Stegagno, l. c., p. 18.

(34) Tavani, *Lírica,* p. 221.

Sobre la tradición elocutiva en las cantigas con textos latinos de los Cancioneros Gallego-Portugueses

JOSE MANUEL DIAZ DE BUSTAMANTE

Hace algunos años me ocupé de la famosa cantiga de Airas Pérez Vuitorón (número 78 en la edición de Rodrigues Lapa, *CBN* 1477, *CV* 1088; vid. *Verba* 10 (1983), pp. 131-154) en la que el poeta escarnece a los nobles que traicionaron a Don Sancho II en beneficio del Conde de Bolonia. No voy a ocuparme, pues, aquí, de sus fuentes y sentido, porque aparte de alguna nueva precisión bibliográfica, no tengo nada que añadir aún a mi trabajo de entonces.

Hoy, con ocasión del homenaje a D. Constantino, tengo la oportunidad de volver a las cantigas con "latinorios"; pero esta vez en su conjunto, para intentar investigar el fin de la *acomodación de textos* pertenecientes a tradiciones concretas y también el grado de *evocación* que pueda obtenerse por connotación a partir de citas de pasajes muy conocidos de textos normalmente litúrgicos.

La primera impresión es de que el recurso al latín como elemento altamente significativo empieza y acaba con Vuitorón, dada la pobreza del resto de los poemas. Incluso las *Cantigas de Santa María* (= *CSM*; *Cantigas de Santa Maria*, editadas W. Mettmann, 2 vols. Vigo 1981) resultan paupérrimas (entiéndaseme bien: paupérrimas en *grado*, no en número de casos) en comparación con los poemas de *escarnho* o de *mal dizer* (= *CE*; *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 2ª ediçâo revista e acrescentada pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, Vigo 1970), y todos los poemas satíricos resultan sosos en comparación, de nuevo, con el de Airas Pérez: con un modelo así, mal año para continuadores.

La parte del problema que me interesa se centra, fundamentalmente, en las causas de que se recurra a una cita en latín en el seno de una cantiga gallego-portuguesa o, mejor aún, que se recurra a la *acomodación* de un texto previo perteneciente, por lo general, a un nivel culturalmente superior, para lograr sentidos nuevos acentuados por la extracontextualización a que dichos textos (o fragmentos de textos) son sometidos.

Hay, sin embargo, una notable diferencia respecto a lo que se puede hallar en un *corpus* que, sin ser amplio, resulta más variado que el panorama restringido de citas e indicaciones que se encuentra en una sola cantiga de un solo poeta. Al incorporar algunos textos espigados de las *CSM* y de varias *CE* (dado que ni las *Cantigas de amigo* ni las de *amor* son rentables en modo alguno) se plantea la cuestión del *tono*: en el caso de la poesía satírica (escarnio o maldecir, tanto da)

todo radica en un juego de *proportio* (o adecuación de los medios a los fines) al servicio de la *ironia*, entendida como mimesis naturalmente *desproporcionada*. De este modo, al sacar de su contexto una expresión y relacionarla de modo deliberadamente artificial (pero verosímil) con un contexto extraño, la desproporción que resulta da la clave para una lectura transliteral del texto nuevo resultante.

En buena medida, parte del problema teórico se reduce al establecimiento de las diferencias entre *texto acomodado* como instrumento y *caricatura* y *parodia* como recurso (quiero así designar con cierta claridad el proceso y el resultado de un solo fenómeno), de tal manera que dichas diferencias puedan llegar a determinar y caracterizar el grado o nivel de *stilus* que media entre las acomodaciones de los textos religiosos (en los que, como se verá, se da sobre todo una intención *sintética* de la acomodación) y las de los textos satíricos (dentro de los cuales, por cierto, hay grados de acomodación dado que hay una intención fundamentalmente *significativa*) que oscilan, como adelantaba, entre caricatura y parodia.

J. P. Cèbe, en su *La Caricature et la Parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal* (Paris 1966), define con precisión ambos conceptos y establece que la caricatura es la *Représentation déformée du réel... C'est ce que les Latins... appelaient d'une formule expressive similitudo turpioris* (pp. 8-9); la parodia, en cambio es *toute imitation dérisoire... La parodie se distingue bien de la caricature, dont elle est complémentaire: elle consiste en une copie et non en une représentation (elle est de l'ordre du récit ou du drame, alors que la caricature ressortit au portrait...* (pp. 9-10). Nos interesa especialmente el mecanismo paródico de imitación de los lenguajes especiales, pues es el que más frecuentemente aparece en la lírica gallego-portuguesa; y si en el mundo antiguo -como nos dice Cèbe, p. 172- era rentable en extremo la parodia de la lengua especializada de la epigrafía funeraria, en el mundo medieval predomina la parodia de la lengua técnica y especializada de la religión para obtener efectos de intensión expresiva (también practicada por los romanos, *ibid.* pp. 275-276, a propósito del poema 36 de Catulo) y sólo de vez en cuando se encuentran parodias claras de obras de literatura (en la latina, uno de los casos más interesantes de parodia de una obra literaria es el poema 10 del *Catalepton* del *Corpus Vergilianum* como parodia del poema 4 de Catulo (vid. Cèbe, p. 292); sin ir tan lejos, por cierto, en la lírica gallego-portuguesa, contamos con el ejemplo preclaro de la cantiga de escarnio de D. Afonso López de Baian que comienza *Sedia-xi Don Belpelho en ûa sa maison...* (*CE* 57: *CBN* 1470; *CV* 1080)).

El caso de la poesía religiosa, en la que (en principio) no caben ni la parodia, ni la ironía ni la caricatura, es bastante más complejo en su funcionamiento aunque mucho menos en su construcción. El mundo de lo caricaturesco resulta de la unión de elementos en contraste violento; en cambio el mundo de la cita latina en la poesía religiosa es fundamentalmente ornamental (en el sentido más restringido de la técnica retórica), está relacionado con la *eruditio* y la *barbarolexis* como formas del *ornatus* y, en consecuencia, pertenece a la fase de la elocución.

En varios de los casos que comentaré nos hallaremos ante verdaderos metaplasmos de rima o asonancia, además de ante aquellos que se deban a exigencias de métrica silábica (cf. H. Lausberg, *Manual de Retórica Literaria. Funda-*

mentos de una ciencia de la Literatura, 3 vols., Madrid 1966, vol. 2, p. 22); pero la mayor parte, con todo, estará en íntima relación con la cuestión de la *auctoritas* en sus diversos grados. Nótese que allí donde se encuentre una referencia poco clara o aparentemente poco rentable, cabrá siempre la posibilidad de entender que, de alguna manera, ha entrado en juego la *consuetudo* o forma aceptada de hablar, en virtud de la cual determinadas expresiones técnicas o incluso muy rebuscadas llegan a vaciarse de su contenido primigenio y a lexicalizarse sin más (algo al respecto en Lausberg, *ibid.* pp. 20-21; y acerca de la *obscuritas* como vicio de la elocución excesivamente apoyada en *auctoritates*, p. 383). Por lo que a la lírica gallego-portuguesa de tipo religioso se refiere, entiendo que, de acuerdo con la más rancia tradición de la poética medieval, el efecto capital de la *auctoritas* es la *antiquitas*, o recurso peculiar de la elocución ornamental en función del cual se persigue la dignidad de la obra o de su forma verbal merced al empleo de palabras o expresiones muy valoradas cultural o socialmente. Huelga decir que así como en el mundo antiguo la *dignitas* solía buscarse de la mano del griego (que aun significando caer en el vicio del barbarismo, era aceptado sin dificultad como ornato de la expresión: cf. Lausberg, *ibid.* p. 54), en la Edad Media lo más frecuente era que el papel de lengua sabia (y no sólo *sagrada*) lo desempeñara el latín, ya como lengua de la religión, ya como lengua de la tradición clásica.

Entre los latinorios que iré aduciendo más abajo, se encontrarán numerosos ejemplos de empleo de fórmulas latinas sin mayor justificación que el ornato, o la ósmosis del prestigio de la lengua litúrgica: son numerosos los casos en las *CSM*, o chocantes, como el único del *Cancioneiro da Ajuda*, en una cantiga de Pero da Ponte (número 462, pp. 898-899 de la edición de Carolina Michaëlis (Halle 1904, reproducción facsímil, Hildesheim 1980)) que acaba, precisamente, con las dos expresiones litúrgicas que siguen:

> Mais façamus tal oraçon
> que Deus, que pres mort'e paixon,
> o mande muito ben reinar!
> *Amen! Aleluya!*

El punto en que estos recursos, más propios de la literatura de tema religioso, se unen a la burla de la lírica satírica del escarnio o el maldecir constituye lo que en la retórica antigua se llamaba, técnicamente, ironía como figura. Nos encontraremos pues, aquí, con las realizaciones negativa y positiva de la ironía, la *dissimulatio* y la *simulatio* respectivamente. De la *dissimulatio* se encontrarán principalmente las formas de sinécdoque y énfasis; de la *simulatio* destaca, en los textos que he recogido, la afinidad con la metáfora (tal vez, como dice Lausberg (*ibid.* pp. 291 y 61-70) a causa de que se apoya ordinariamente en una sola palabra). En todo caso, es tal la abundancia de casos límite que, por prudencia, puede llegar a convenir pensar, sobre todo, en una expresión automatizada de fórmulas lexicalizadas. Ello resulta tanto más claro cuanto más se observen los textos característicos de la lírica satírica en comparación con los estrictamente correlatos pertenecientes a la esfera de lo religioso.

GAUDE VIRGO MARIA (*CSM* 6, 2, 24 y 69)

Las *Litaniae Lauretanae* que se rezaban en el tiempo pascual dentro del *Officium in honorem Beatae Mariae Virginis* incluyen una fórmula antifonal, previa al *Kyrie*, que se presta muy bien a servir de motivo inspirador al pasaje alfonsino:

> ***Gaude*** et laetare, ***Virgo Maria***, alleluia,
> quia surrexit Dominus vere, alleluia

Doy esta fórmula como más adecuada que el himno *Gaude Dei genitrix, Virgo inmaculata*, porque no sólo la localización del primero en las letanías sino incluso su texto, se reflejan mejor en el contexto de las *CSM*. Por otra parte, los tópicos antisemitas que se indican genéricamente en el v. 25: *pois diz mal do judeu, que sobr' a[que]sto [c]ontende* están presentes tanto en los textos de las letanías, como en todas las *confutationes* de las lecturas de las fiestas marianas (y lo que no son lecturas: vid. H. Walther, *Initia carminum ac versuum medii posterioris latinorum...*, Göttingen 1969, números 45, 48, 51, 52, 55, 69 y 80-85). Y, como se puede observar, todos los textos alfonsinos relacionados con el *Gaude et laetare* tienen algo que ver con resurrecciones de muertos; (cf. también otras cantigas en las que aparecen expresiones remotamente identificables con ésta: 291, 30 y 319, 47). Vale la pena atender al detalle morboso del canto de ultratumba (en los vv. 67-70): el niño que tanto cantaba *Gaude Virgo Maria*, incluso con la cabeza hendida de un hachazo seguía cantándolo en la fosa, y así pudo ser descubierto el malvado judío, y el niño recuperado y milagrosamente vivo:

> O menyo' enton da fossa,/ en que o soterrara
> o judeu, começou logo/ en voz alta e clara
> a cantar *Gaude Maria*/ que nunca tan ben cantara,
> por prazer da Groriosa,/ que seus servos defende

Más valioso, aunque en gallego y, por tanto, fuera del campo de estas notas es el *Estrela madodinna* de *CSM* 54, 78, que corresponde al *Stella matutina* de las Letanías. Ya en la cantiga 11, 90-97 se nos dice

> Tod' aquela crerezia
> dos monges logo liia
> sobr' ele a *ledania*
> polo defender
> do denodado
> demo; mas a Deus prazia,
> e logo viver
> fez o passado

AVE MARIA (*CSM* 11, 23; 16, 47, 51; 71, 2, 16, 65; 93, 23; 125, 20; 141, 17; 152, 2; 330, 7; ¿415, 10?)

Es evidente que esta *salutatio* dèbe ser puesta en relación con otros fragmentos aislados de la oración de tal nombre que aparecen, sobre todo en gallego, con gran abundancia en las *CSM* (vid., por ejemplo, DEUS TE SALVE en 40, 3, 15 y 24; BEEITA ERES EN 55, 33; GRAÇIA PLENA en 415, 15; o incluso AMEN en 127, 64; 142, 63 y 253, 89). Sin embargo, como caso de aducción muy significativa de un texto que no se acomoda sino que simplemente se indica, tiene un interés especial. En alguna edición parcial de las *CSM* se resta importancia a menciones de textos trillados (como éste), sin tener en cuenta que la práctica totalidad de los que he ido dando y aún voy a dar fueron, en su momento, tan fami-

liares al público como puede ser, hoy todavía, todo lo que evoque el Avemaría o el Padrenuestro, y lo que es más grave, sin tener en cuenta tampoco que lo importante no es tanto que la cita resulte familiar, cuanto que se comprenda la razón por la que se menciona, en un momento concreto, un pasaje concreto de una oración o de un canto litúrgico; el porqué de que la cita sea en latín y no en gallego etc.

Nos encontramos así con que, en la cantiga 11, la fórmula y la oración *Ave Maria* favorecen la resurrección del fraile fornicario; en la 125 impiden la boda sacrílega del clérigo y la doncella devota de la Virgen y mueven a ambos a entrar *en orden* (algo semejante ocurre con el caballero de la 152); en la 16 hacen que un caballero enamorado trueque sus amores mundanos por los divinos; en la 141 esta devoción hace que la Virgen socorra al fraile que se arrodillaba al pronunciar u oir el nombre de María; en la 71 la Virgen aconseja a una monja que rece menos pero más despacio y atentamente y, en cambio, en la 93, la Virgen sana a un *gafo* por

> ... dizer
> ben mil Ave Marias por fazer prazer
> aa Madre de Deus... (vv. 21-23)

A propósito del *Pater Noster*, y como caso parejo a éste, conozco el de la cantiga de amigo de Juyâo Bolseyro (ed. J. J. Nunes, Lisboa 1973, número 394) en cuyo verso 19 se dice (con una forma no propiamente latina, aunque sí intermedia)

> ***Pater nostrus*** rez' eu mais de cento
> por aquel que morreu na vera cruz

Por hacer un tránsito, tal vez violento en extremo, a la lírica satírica, me permito recordar la cantiga de Afonso Eanes do Coton (*CE* 37: *CBN* 1579; *CV* 1111) en la que el poeta se finge recién casado inexperto y pide a una abadesa que le enseñe lo propio de tal estado:

> E se eu ensinado vou
> de vós, senhor, deste mester
> de foder e foder souber
> per vós, que me Deus aparou,
> cada que per foder, direi
> *Pater Noster* e enmentarei
> a alma de quen m'ensinou. (vv. 15-21).

En no pequeña medida la fuerza de la sátira radica en la repugnancia de los elementos que se unen: la piedad cristiana de la gratitud declarada (con un algo de *suffragia pro defunctis*) y el motivo, no por irreverente menos cristiano, de tal gratitud (por no decir nada de la contraposición -evidente *similitudo turpioris*- entre docente y materia): el vehículo es la simple fórmula latina.

VIRGA DE JESSE (*CSM* 20, 2, 18, 29; 31, 7-8; ¿411, 7?)

Aunque la forma más completa que aparece en las *CSM* está en gallego, verosímilmente, subyace de forma nítida la expresión latina que se remonta a VVLG. Is. 11, 1-2:

Et egredietur **virga de** radice **Jesse**, et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini: spiritus sapientiae et intellectus, spiritus consilii et fortitudinis, spiritus scientiae et pietatis; et replebit eum spiritus timoris Domini.

Con casi absoluta seguridad la evocación alfonsina procede de la presencia de este pasaje bíblico en dos momentos importantes del año litúrgico: el primero de ellos, el más adecuado, se rezaba en el *Officium Parvum Beatae Mariae Virginis*, (*Ad Laudes, per horas capitulum*), y el segundo como antífona I de la *feria II post Dominicam III Adventus*.

Sin embargo, por mucho que subyazga tal evocación, la razón inmediata (me atrevería a llamarla causa formal) del caso concreto de la cantiga 31 (a diferencia de la 20, que es de *loor* y de la 411, -en gallego- donde se parafrasea muy correctamente el texto bíblico) es la rima:

Desto mostrou un miragre/ a que é chamada *Virga*
de Jesse na ssa eigreja/ que éste en Vila-*Sirga*,
que a preto de Carron
é duas leguas sabudas,
u van fazer oraçon
gentes grandes e miudas. (vv. 7-12)

KYRIELEYSON (*CSM* 24, 50)

Se trata de una evocación tan común (que puede ser relacionada con el GAUDE VIRGO MARIA de *CSM* 6, 2 de más arriba) que no debe recibir más valor que el de recurso cómodo para el poeta; sin embargo, parece acercarnos un poco más a la intención de Alfonso X el hecho de que en el *Officium Beatae Mariae Virginis*, como *antiphona ad Vesperas* del tiempo pascual, seguido del *Kyrie* aparecía (en un orden que no deja de hacer pensar en las *CSM*, tanto por talante como por tratamiento) el celebérrimo

Regina Caeli, laetare, alleluia:
quia quem meruisti portare, alleluia:
resurrexit, sicut dixit, alleluia:
ora pro nobis Deum, alleluia.

Y ello a propósito de una cantiga en la que un religioso devoto de la Virgen muere y, mientras sus compañeros están cantando un *Kyrie* (casi con seguridad de los *responsa* de difuntos), brota de su boca una flor parecida a un lirio:

Os crerigos en mui bon son
cantando *kyrieleison*,
viron jazer aquel baron,
u fez Deus demostrança. (vv. 49-52)

Por supuesto, la enseñanza de la anécdota es el valor de mediadora de la *Gloriosa*, tal como reza el versículo final de la antífona que he citado; y la alegría que la misma expresa halla su eco en la estrofa final de la cantiga: *levárono con dança* (v. 62).

SURGAT DEUS (*CSM* 45, 92)

Es una refacción evidente de la fórmula litúrgica con que se conocía en el *Breviarium Romanum* el canto, en la *feria IV ad Matutinum* del tiempo ordinario,

del salmo 67 (por cierto muy en la onda del sentido de la cantiga, donde también los ángeles lo cantan):

> ***Exsurgat Deus***, et dissipentur inimici eius:
> et fugiant qui oderunt eum a facie eius.
> Sicut deficit fumus, deficiant;
> sicut fluit cera a facie ignis, sic pereant peccatores a facie Dei.
> Et iusti epulentur; et exsultent in conspectu Dei,
> et delectentur in laetitia. (...) (VVLG. psalm. 67, 1-4)

En esta cantiga es especialmente claro el recuerdo del texto litúrgico, porque el caballero *malfeitor* (pero devoto de la Virgen) acaba venciendo al Demonio después de recios combates gracias a su intercesión, y es devuelto a la vida por unos ángeles para poder cumplir su voto, con lo cual se reconoce el *delectentur in laetitia* del salmo:

> Os angeos depos esto/ aquela alma fillaron,
> e cantando *Surgat Deus*/ eno corpo a tornaron
> daquel cavaleiro morto,/ e vivo o levantaron;
> e fezo seu môesteiro,/ u viveu en castidade. (vv. 91-94)

SALVE REGINA (*CSM* 55, 66; 253, 74; 262, 23, 43, 46; 313, 67)

La *salutatio* del célebre himno atribuido a Pedro de Mezonzo (***Salve Regina, mater misericordiae: vita, dulcedo et spes nostra, salve...***) aparece con cierta frecuencia en las *CSM*; aunque no cabe duda de su difusión como oración normal, es de destacar su inclusión en el Oficio, como antífona I para la *Dominica ad Completorium* dentro del tiempo ordinario, y precisamente de la mano de esta polivalencia nos vienen los ejemplos de las *CSM*, aunque en la mayor parte de los textos la nota fundamental es la misericordia. De las cuatro cantigas en las que hay referencia a la Salve, una (la 262) trata de la curación de una sordomuda que contempla cómo todos los santos y santas cantan a la Virgen: el milagro consiste en que puede oir los cánticos y contarlo después a sus convecinos; otra de la salvación de una nave en peligro de zozobrar (la 313). Las dos restantes son algo diferentes: la 253 narra el favor de la Virgen a un peregrino sometido a dura penitencia y la 55, la más interesante, trata de la historia de una monja devota de la Virgen, seducida y abandonada por un abad en Lisboa, que comprueba con asombro al reintegrarse al convento cómo su ausencia no ha sido advertida; el clímax se alcanza cuando tiene lugar la anagnórisis y madre e hijo se reconocen por medio de la oración en cuestión:

> E pois entrou eno coro,/ en mui bôa voz e crara
> começou: *Salve Regina*,/ assi como lle mandara
> a Virgen Santa Maria/ que o gran tempo criara,
> que aos que ela ama/ por ll'errar non abaldôa. (vv. 65-68)

Mi primera intención fue la de dar los textos latinos en orden alfabético; sin embargo, la cantiga 56 me convenció de que era mucho más razonable operar de manera que no se perdiera el hilo conductor entre las cinco fórmulas que contiene porque, de todos modos, el ***M(agnificat)*** es mencionado en la misma cantiga (y en versos contiguos) que la serie ***A(d Dominum), R(etribue servo tuo), I(n convertendo), A(d te)*** cuyas iniciales forman el nombre de la Virgen; véanse más

abajo las notas dedicadas a cada uno de ellos. No obstante, debo destacar que hay una nota común a todos los usos litúrgicos de los cinco cánticos: predomina su presencia en el oficio de difuntos y, en el texto (aunque no en su orden al componer el criptograma acróstico), acaba la serie con el esperanzador y algo desvergonzado *Retribue servo tuo*, lo cual se corresponde exquisitamente con la historia que se narra en la cantiga: al igual que en la 24 (vid. supra), la Virgen muestra su predilección por un monje devoto y poco letrado (cf. vv. 17-20) haciendo que, después de su muerte, le brotaran cinco flores de la boca (una por cada letra de la palabra *Maria* y los cinco cánticos que las representan):

> Quen catar e revolver
> estes salmos, achará
> *Magnificat* y jazer,
> e *Ad Dominum* y á,
> e cabo del *In convertendo* e *Ad te* está,
> e pois *Retribue servo tuo* muit' omildoso. (vv. 35-43)

MAGNIFICAT (*CSM* 56, 38)

Entre los *cantica* bíblicos que pasaron al *Breviarium Romanum* y se fijaron en él, el *Magnificat*, cuyo texto nos transmite VVLG. Luc. 1, 46-55, recibió siempre una gran atención por parte de los autores medievales (como atestigua, para la literatura castellana el mismo Gonzalo de Berceo, en una obra temáticamente tan afín a las *CSM* como son los *Loores*) por el hecho simple de que, así como el *Pater Noster* es la *oratio dominica*, el *Magnificat* es la *oratio* en cántico (aunque Alfonso X la presente genéricamente como *salmo*, cf. *CSM* 56, 37) pronunciada por la mismísima Virgen Maria respondiendo (y ello es importante en nuestro contexto) al saludo de su prima Isabel:

> Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui (...) *beata quae credidisti, quoniam perficientur ea, quae dicta sunt tibi a Domino...* (*ibid.* 1, 42 y 45)

La parte del *Magnificat* que, en mi opinión se adecúa mejor al pasaje alfonsino es el comienzo, como se puede comprobar:

> ***Magnificat*** anima mea Domino,
> et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo,
> quia respexit humilitatem ancillae suae;
> ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,
> quia fecit mihi magna qui potens est
> et sanctum nomen eius;
> et misericordia eius a progenie in progenies
> timentibus eum...

Ello no obstante, entiendo que la distribución más común del cántico a lo largo del Ciclo tiene también cierta importancia para la exégesis integral de las menciones explícitas de elementos litúrgicos en las *CSM*: se trata de un canto propio de Vísperas: *Dominica ad Vesperas* en el tiempo ordinario, canto *ad Vesperas* del *Officium Defunctorum* e incluso como *Antiphona ad Magnificat* en la *feria II ad Vesperas*.

AD DOMINUM (*CSM* 56, 38)

En contraste con su aparente sencillez, esta breve mención encierra tras sí un curioso mundo de connotaciones: se trata del comienzo del salmo 119 en su forma litúrgica de cántico gradual propiamente dicho:

> ***Ad Dominum*** cum tribularer clamavi,
> et exaudivit me.
> Domine libera animam meam a labiis iniquis
> et a lingua dolosa.
> Quid detur tibi, aut quid opponatur tibi
> ad linguam dolosam?
> Sagittae potentis acutae,
> cum carbonibus desolatoriis. ... (VVLG. psalm. 119, 1-4)

Airas Pérez Vuitorón en la *CE* 78, (v. 29) cita también este salmo (concretamente el versículo 4); pero la intención del recurso no puede estar más lejos de la de Alfonso X. Es este de Vuitorón un buen ejemplo de lo definido por O. H. Green como *texto acomodado*; en contraste, el de Alfonso X (aun cuando juega con las connotaciones que son de suponer), no modifica el sentido del texto original, convirtiéndolo en el elemento negativo de la mímesis, sino que lo mantiene escrupulosamente aunque lo utiliza para condensar el propio sentido de su cantiga mariana.

En efecto, un lector avisado (o un público más imbuido de liturgia que el actual) podía dar a ese par de palabras el sentido extracontextual que hoy, en cambio, nos falta: lo más llamativo es su inclusión en el otrora conocidísimo *Officium Parvum Beatae Mariae Virginis, ad Primam* que, indudablemente, está muy a tono con el tema mariano; sin embargo, el mismo *Breviarium Romanum* lo recoge además en la *feria II ad vesperas* del tiempo ordinario, tras una antífona que juzgo de interés para nuestro contexto alfonsino: *Numquid redditur pro bono malum?* y también en el *Officium defunctorum ad Vesperas*, tras dos antífonas no menos significativas: *Placebo Domino in regione vivorum* y *Eu me quia incolatus meus prolongatus est*: nada más deseable para nuestro buen monje que pasar a mejor vida y disfrutar de la visión del Hijo de la *Gloriosa*:

> per que podesse veer
> o seu Fillo piadoso... (vv. 32-33).

IN CONVERTENDO (*CSM* 56, 39-40)

El canto del salmo 125, a cuyo principio corresponden estas palabras, según el *Breviarium Romanum*, solía tener lugar a la hora de Visperas, ya *ad Vesperas* de la *feria tertia* del tiempo ordinario, ya *in secundis vesperis* del *Commune Apostolorum*.

> ***In convertendo*** Dominus captivitatem Sion:
> facti sunt sicut consolati.
> Tunc repletum est gaudio os nostrum:
> et lingua nostra exultatione.
> Tunc dicent inter gentes:
> magnificavit Dominus facere cum eis.
> Magnificavit Dominus facere nobiscum:
> facti sumus laetantes.
> Converte Domine captivitatem nostram,
> sicut torrens in Austro... (VVLG. psalm. 125, 1-5)

Hasta aquí nada más que la constatación de un hecho; pero en el ejemplo que nos ocupa lo más significativo es, hasta donde yo puedo llegar, el juego de connotaciones que nos ofrecen las antífonas 4 y 5 de las segundas Vísperas del *Commune Apostolorum*:

Euntes ibant et flebant mittentes semina eorum (Ant. 4)

Confortatus est principatus eorum, et honorati sunt amici tui, Deus (Ant. 5)

AD TE (*CSM* 56, 40)

Por si fuera ya poca la dificultad del trabajo, en este caso se halla redoblada, porque no sólo son dos monosílabos sino que, además, corresponden dentro del formulario litúrgico a tres salmos nada menos: el salmo 24,

Ad te, Domine, levavi animam meam.
Deus meus, in te confido; non erubescam
neque irrideant me inimici mei;
etenim universi qui sustinent te non confundentur.
Confundantur omnes iniqua agentes supervacue... (VVLG. psalm. 24, 1-4)

El salmo 27,

Ad te, Domine, clamabo; Deus meus ne sileas a me
ne quando taceas a me, et assimilabor descendentibus in lacum.
Exaudi, Domine, vocem deprecationis meae, dum oro ad te,
dum extollo manus meas ad templum sanctum tuum... (*ibid.* 27, 1-2)

Y, por último, el salmo gradual 122:

Ad te levavi oculos meos,
qui habitas in caelis.
Ecce sicut oculi servorum
in manibus dominorum suorum;
sicut oculi ancillae
in manibus dominae suae:
ita oculi nostri ad Dominum Deum nostrum,
donec misereatur nostri... (122, 1-2)

La distribución del canto de estos salmos en el Oficio parece resultar bastante significativa, porque los tres tienen como denominador común el pertenecer al Oficio de Difuntos o a la fiesta del día de difuntos (salmo 24: *ad Matutinum* del *Officium defunctorum* y en la *feria tertia ad Laudes* del tiempo ordinario; salmo 27: *Festum Novembris 2, in commemorationem omnium fidelium defunctorum, ad Laudes, ad Primam*, y también en la *feria secunda ad tertiam* del tiempo ordinario; salmo 122: *Festum novembris 2, in commemorationem omnium fidelium defunctorum, ad Completorium*, y en la *feria tertia ad Vesperas* del tiempo ordinario): huelga decir que es necesario ver esta coincidencia de sentido profundo para comprender la intención real del poeta al introducir una evocación compleja.

RETRIBUE SERVO TUO (*CSM* 56, 41-42)

En íntima relación con lo anterior, pues aparece citado en la misma cantiga al verso siguiente, esta súplica es el comienzo del tercer sector estrófico (*Gimel*) del larguísimo salmo alfabético 118, que corresponde en el *Breviarium Romanum* al rezo de *Prima* en las Dominicas del tiempo ordinario y que contiene un curioso

tratamiento, al modo del *do ut des* romano, que no es demasiado frecuente en la tradición judía:

> ***Retribue servo tuo***, vivifica me,
> et custodiam sermones tuos.
> Revela oculos meos,
> et considerabo mirabilia de lege tua.
> Incola sum in terra,
> non abscondas a me mandata tua... (VVLG. psalm. 118, 17-19)

Al cerrarse así en la cantiga la serie de los salmos, da la impresión de que Alfonso X quiso indicar que la Virgen retribuirá siempre los homenajes tributados.

CORPUS DOMINI (*CSM* 69, 40) y CORPUS CHRISTI (*CSM* 75, 83; 208, 21: CF. 69, 40; ¿263, 45?)

Creo, en principio, que el par *corpus Domini/ corpus Christi* tal como aparece en las *CSM* se debe a necesidades métricas, y que no hay razón de peso para considerar que haya que establecer una diferencia entre ellos como evocaciones o como simples indicaciones: no cabe duda de que en las distintas cantigas se refieren a la hostia consagrada, para realzar ya la impiedad ya la gravedad del pecado de incuria. Su presencia en el Oficio es constante y ambas expresiones aparecen en contextos litúrgicos adecuados al de las *CSM*, en todos y cada uno de los casos.

Los ejemplos proceden (si se exceptúa la fiesta del Corpus Christi, que también puede ser aludida) de la primera epístola a los Corintios y de pasajes de la misma especialmente próximos (capítulos 11 y 12 respectivamente):

> ...qui enim manducat et bibit indigne, iudicium sibi manducat et bibit, non diiudicans ***corpus Domini***.. (VVLG. 1 Cor. 11, 29)

> Vos autem estis ***corpus Christi***, et membra de membro. (*ibid.* 12, 27; y cf. Ephes. 4, 12 y Rom. 7, 4).

MEA CULPA (*CSM* 75, 106)

Es, como se sabe, la fórmula de la *confessio* propiamente dicha que sirve de tránsito, en el rezo del *Confiteor*, a la *precatio*: *Confiteor... **mea culpa**... Ideo precor*, en el rito de la confesión: nada más adecuado para la historia del clérigo ambicioso que no desea perder el tiempo y mejor clientela atendiendo a una pobre anciana agonizante a la que, por intervención de la Virgen debe confesar y absolver (vid. vv. 98-106).

MISERERE MEI (*CSM* 88, 62)

El célebre *Miserere mei* es el comienzo del salmo 50, penitencial, compuesto por David después de ser condenado por Natán a causa del adulterio cometido con Betsabé. Tal vez esta indicación sirva para aclarar algo el sentido último de la cita:

> ***Miserere mei***, Deus, secundum magnam misericordiam tuam;
> et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.
> Amplius lava me ab iniquitate mea,
> et a peccato meo munda me.
> Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,
> et peccatum meum contra me est semper... (VVLG. psalm. 50, 3-5)

Como problema de menor cuantía debo indicar que es muy difícil distinguir aquí si Alfonso X se refiere al salmo penitencial 50 o al salmo 55, de tenor bastante diferente:

Miserere mei, Deus, quoniam conculcavit me homo;
tota die impugnans, tribulavit me.
Conculcaverunt me inimici mei tota die;
quoniam multi bellantes adversum me.
Ab altitudine diei timebo;
ego vero in te sperabo... (VVLG. psalm. 55, 2-4)

Desde un punto de vista especialmente prudente no es posible indicar cuál de los dos está detrás de la mención; no obstante, un breve repaso de la presencia de ambos salmos en el *Breviarium Romanum* puede resultar de cierta ayuda: el salmo 50 es propio del *Officium Defunctorum, ad Laudes* y lleva una antífona relativamente significativa: *Exaltabunt Domino ossa humiliata*; en cambio el salmo 55 es esencialmente cuaresmal como *cantus Quadragesimae pro Diversis*, aunque se canta en el oficio del día de Difuntos (*in Festo novembris 2*) y también *ad Sextam* de la *feria quarta* del tiempo ordinario (con una antífona que recoge, precisamente, el versículo 5 del mismo salmo: *In Deo speravi, non timeo quid faciat mihi* ***caro*** (así el *Breviarium Romanum*; la Vulgata lee *mihi* ***homo***)).

El elemento común a los dos salmos y sus antífonas es el que se refieren a los llamados *pecados capitales*, concretamente a la soberbia y la gula: *Como Santa Maria fez a un fisico que se metera monje que comesse das vidas que os outros monjes comian, que a el soyan mui mal saber...* (tit.) y también:

Mas un dia sinaado
en que Deus quis encarnar,
o convento foi levado
de comer, e a rezar
se fillaron ben provado
por aa eigreja passar
con seu *Miserere mei.*
Aquel mong' ya irado
e nonos quis ajudar,
ca non fora avondado
nen se podera fartar... (vv. 56-67)

AVE MARIS STELLA (*CSM* 180, 53)

Normalmente aparece en gallego (cf. 94, 125; 112, 4 y 180, 52: en la cantiga 94, la Virgen encubre y sustituye en sus tareas a una monja huída de su convento pero muy devota -misión que ya ha correspondido a la oración *Salve Regina*-, y en la 112 -como parece más natural- salva una nave en peligro de naufragio); pero en este caso concreto, por razones de *narratio* (se trata de una cantiga de *loor*) y también de métrica, se nos da en latín el comienzo de uno de los himnos de la Anunciación más conocidos aún hoy del *Officium Beatae Mariae Virginis*: es canto común *In festis Beatae Mariae Virginis per annum, in I Vesperis*, como himno *ad Capitulum* y, en el Oficio de la Virgen *In Sabbato*, figuraba como primer himno *ad Vesperas* y obsérvese que en los vv. 62-67 de esta cantiga, se recoge casi literalmente el tenor de la estrofa II del himno latino:

I. Ave, maris stella,
Dei mater alma
atque semper Virgo
felix caeli porta.

II. Sumens illud ave
Gabrielis ore,
funda nos in pace
mutans nomen Evae.

III. Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce ... (vv. 1-12)

SECULORUM AMEN (*CE* 20, 8: *CBN* 490, *CV* 73)

El texto de la estrofa tercera de esta cantiga de Alfonso X justifica de sobra, ya en sí misma, el recurso al latín porque parece ser, aunque las cosas no son tan sencillas, una simple exigencia de la rima:

Assi como queria comer que me soubesse ben,
assi queria bôo son [d]e *seculorum amen*
para meestre Joan.

De todos modos, Silvio Pellegrini dedicó algunas notas al pasaje al fijar su edición, notas que, en esencia, muestran su interés por el fenómeno litúrgico en la Edad Media, pero no consiguen elucidar el texto: en un artículo clásico dedicado a dos poemas de Alfonso X ("Due poesie d'Alfonso X", publicado en *Studi Mediolatini e Volgari* 1 (1953), pp. 167-186 y más adelante en su volumen *Studi su Trove e trovatori della prima Lirica Ispano-Portoghese*, Bari 1959, pp. 94-116 (que será la versión que cite)) observa (p. 115, *ad v.* 8) que se trata del "Finale della cosidetta piccola dossologia *Gloria Patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum amen* y remite a la obra clásica pero superadísima de F. Gennrich (*Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste*, Halle a. S. 1923, p. 27). Sin embargo, hay algunas dificultades en esta interpretación aparentemente prudente de Pellegrini: como no se trata del único final *saeculorum amen* del Oficio, es preciso tener en cuenta que el que constituya el motivo inspirador de la sátira alfonsina, tiene que cumplir la condición de estar próximo al fin de la Misa o de una función litúrgica normal, para que el monarca pueda sentirse reconfortado por la proximidad de la liberación y del descanso de sus atormentados oídos: mucho mejor que la *parva doxologia* es el *Qui vivis* del antiguo ordinario, que se rezaba después de las abluciones de la *postcommunio* del celebrante:

> Corpus tuum, Domine, quod sumpsi, et Sanguis, quem potavi, adhaereat visceribus meis: et praesta ut in me non remaneat scelerum macula, quem pura et sancta refecerunt sacramenta: *qui vivis et regnas per omnia saecula* ***saeculorum, amen.***

Este ritual se mantenía también, prácticamente sin cambios en las Misas solemnes, y en las ordinarias era correlato del rezo del *Domine Jesu Christe* y de la *Perceptio*, anteriores a la comunión. Es cierto (se me ocurre al hilo de esta nota) que al rezar el *Per ipsum et cum ipso et in ipso*, el acólito y el pueblo deben res-

ponder *Per omnia saecula* ***saeculorum, amen***; pero entiendo -a la vista del poema- que se alude de forma suficientemente clara a que sea el *meestre Johan* quien pronuncie la fórmula esperanzadora, y no el pueblo. Con todo, en mi opinión, el argumento más importante es el de la mayor proximidad al final de la función. En correspondencia con esto está la cuarta estrofa de la cantiga, en la que se insiste en el asunto de la mala voz de *meestre* Johan y se busca un nuevo argumento: la dificultad como freno, si mi interpretación es válida:

O CUNCTIPOTENS (*CE* 20, 11: *CBN* 490; *CV* 73)

Comentado también por Pellegrini (*ibid.* p. 116, *ad v.* 11) este indicio de acto litúrgico es, efectivamente, el comienzo de un tropo del *Kyrie*, extraordinariamente difundido por la Península y normalmente encomendado (como todos los del Kyrie) a los mejores solistas de cada *cappella*; esto explicaría por qué Alfonso X deseaba poder oirlo (cf. los vv. 10-12 del poema):

> ***Cunctipotens*** genitor Deus omnicreator, eleison.
> Fons et origo boni pie luxque perennis, eleison.
> Salvificet pietas tua nos bone rector, eleison. (...)

Sin embargo, la mayor difusión peninsular y mayor antigüedad (consideración que Pellegrini no pudo hacer en su época) del tropo ***Cunctipotens*** *sophiae tuae nobis infunde*, también del Kyrie, me hace pensar que se trata del que indica Alfonso X (cf. Castro Caridad, E., *Estudios literarios sobre los troparios hispánicos*, (tesis doctoral inédita, pero de próxima publicación) Santiago de Compostela 1989, pp. 460-467). La cuestión debe, sin embargo, ser puesta siempre en relación, por cuanto toca al empleo de latinorios, con el *seculorum amen* que comentaba más arriba: es evidente que, como argumenta Pellegrini (o.c. pp. 112-113), ni Michaëlis ni Cotarelo Valledor ni Rodrigues Lapa acertaron a comprender el sentido de la chanza contra *meestre* Johan, porque los dos latines que emplea abonan la tesis de que el deseo del rey Alfonso es o que acaben pronto las ceremonias religiosas en las que interviene el poco dotado chantre, o que se interpreten piezas tan difíciles que no pueda cantarlas.

O REI JUDEORUM (*CE* 145: *CBN* 1557; *CV* 430)

He vacilado mucho antes de incluir esta expresión como latinismo, aunque su forma no admite dudas, porque el que aparezca en el estribillo del serventés de Fernán Soárez de Quinhones es, según entiendo, muy significativo: al fin y al cabo se trata de una refacción por exigencias métricas de parte del texto que, según el Evangelio de Juan, se puso en la cartela de la cruz de Cristo explicando el motivo de su ejecución:

> Scripsit autem et titulum Pilatus, et posuit super crucem. Erat autem scriptum: Jesus Nazarenus, ***Rex Judaeorum***. Hunc ergo titulum multi Judaeorum legerunt, quia prope civitatem erat locus, ubi crucifixus est Jesus; et erat scriptum hebraice, graece et latine. Dicebant ergo Pilato pontifices: Noli scribere ***Rex Judaeorum***, sed quia ipse dixit ***Rex sum Judaeorum***. Respondit autem Pilatus: Quod scripsi scripsi. (VVLG. Iohann. 19, 19-21)

Nótese que, aparte la interversión de los dos elementos de que consta, la cita es literal y deliberada en su formulación, porque métricamente habría sido

perfectamente justificable la traducción de la palabra *judeorum* al gallego-portugués; es más, me pregunto si no habrá que leer *rex* en vez de *rei*:

> [O] rei Judeorum, Jesu Nazarêo,
> en que gran coita andamos polo sêo!
>
> BEATI OCULI (*CE*365, 31: *CBN*1649; *CV*1183)

Pero da Ponte fue mucho más lejos, evidentemente, que sus editores Saverio Panunzio y Rodrigues Lapa, porque al jugar con el sentido connotacional de la expresión latina de su última estrofa, redondeó magistralmente su sentido acomodando un texto neotestamentario que sus lectores seguramente eran capaces de leer en toda su profundidad:

> E, pois s'en tal castidade manten,
> quand'el morrer, direi-vos ûa ren:
> *Beati Oculi* será chamado.

Rodrigues Lapa comenta *Esta graça final, em latim, é impagável. Como quem diz: "felizes os olhos que vêem" porque só via as mulheres, mais nada* (*CE* p. 541, n. *ad loc.*), alejándose bien poco de él S. Panunzio (*Pero da Ponte, Poesie*, Bari 1967), al entender *Nella terza strofa... l'ironia di Pero da Ponte si fa più pungente e frizzante: Fernan Diaz ha sempre saputo guardarsi tanto bene dal peccare con una donna, che non potrebbe farlo meglio neppure se oggi egli fosse rinchiuso fra quattro pareti; eppure, a chiunque lo veda, pare ch'egli muoia dalla voglia di sposarsi. E poiché egli riesce a conservare una castità così perfetta, quando morirà, sarà chiamato "Beati Oculi", volendo dire che si è solo accontentato di guardare le donne, senza mai concludere nulla con loro.* (p. 233). Y la realidad del pasajillo poco o nada tiene que ver con la interpretación que le da el maestro Lapa (aunque hay que estar de acuerdo con él en que la gracia final es impagable) porque se trata de la acomodación de un texto evangélico:

> ***Beati oculi*** qui vident quae vos videtis. Dico enim vobis, quod multi prophetae et reges voluerunt videre quae vos videtis, et non viderunt; et audire quae audistis et non audierunt. (VVLG. Luc. 10, 23)

No es preciso, supongo, glosar el sentido del pasaje de Lucas; la sátira es tanto más feroz cuanto que hay desproporción entre los elementos que juegan. En este caso la conocida *similitudo turpioris* radica en el contraste entre los hechos referidos, su causa real y la valoración de índole moral que se provoca, acentuada por la cita evangélica.

La estética de la violencia en Bertran de Born

FRANCISCO FERNÁNDEZ CAMPO

Las estructuras políticas y económicas de la Edad Media tuvieron una gran repercusión en la mentalidad social e individual de los hombres. Entre los siglos XI y XIII el grupo social dominante era el de los señores, amos de la tierra. Además del vasallaje y el feudo, uno de los factores que más propiciaron el *modus vivendi* feudal fue sin duda la guerra. La aristocracia, aferrada al poder y la riqueza, trató de mantener sus privilegios; para ello, nada mejor que tener consigo uno de los elementos más convincentes y contundentes: un ejército bien pertrechado con el que defender sus bienes y conquistar otros nuevos. Gracias a la guerra los que hasta entonces no eran más que guerreros y hombres de armas (no siempre coincidían con la aristocracia terrateniente), se convirtieron en *caballeros*. La guerra unió a estos dos grupos sociales en uno solo: *la caballería*.

De este modo se fue perfilando la noción de caballería; la literatura medieval nos permite entender lo que eran los valores caballerescos. El caballero debía ser un guerrero valeroso, poderoso, infatigable, que golpeaba fuerte con la espada, amante de las armas y de los caballos; la habilidad y el valor eran las principales cualidades que le permitían realizar las *proezas* y adquirir la gloria. Pero también debía hacer gala de *largueza* o generosidad. Por último, debía ser fiel, es decir, guardar fidelidad a Dios, a su señor, a su linaje. Evidentemente, las contrapartidas tampoco faltaban: gusto por la violencia, desprecio por los no combatientes (campesinos, comerciantes, etc.). A todo ello se vino a añadir, aunque no en todas partes ni al mismo tiempo, el respeto y servicio a la *dama*, la *cortesía*.

Las grandes gestas y hazañas bélicas de héroes legendarios o reales han sido fuente inagotable de producción literaria. Los protagonistas de la épica son caballeros o nobles pertenecientes a una *jerarquía* ; aparecen *armados* como tales para la lucha en defensa de un ideal, de su país, o de su señor; las narraciones o descripciones de batallas entre ejércitos o luchas singulares de caballeros ocupan cientos de versos en las composiciones épicas. En definitiva, el género épico es sin duda el mejor reflejo de la sociedad feudal medieval.

Sin embargo, no fue sólo la épica el único género sustentador de esta materia literaria; las circunstancias históricas también fueron asumidas por la lírica (1),

(1) Nos referimos a lo que P. Dronke llama "lírica del realismo" (en *La lírica en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona, 1978, pp. 267-297).

pero una lírica muy especial que "se resiste a dejarse encuadrar fácilmente en ninguno de los géneros estudiados hasta ahora" (2).

Uno de los poetas más representativos de este tipo de lírica es el trovador occitano Bertran de Born (3), cuya producción literaria está llena de referencias a la realidad que le rodea, a su propia vida (4). Escrita en el último cuarto del siglo XII, su producción poética se asienta y circunscribe en la mentalidad feudal. Es uno de los grandes maestros del sirventés político, nadie como él conocía los avatares de la política de su tiempo y de su entorno, no sólo porque estaba inmerso en ella, sino también porque su espíritu satírico, incluso sanguinario, hacía de él un *poeta de la guerra*. Todavía más, la guerra es su medio de vida; gracias a ella consiguió mantener sus propiedades y privilegios, a la vez que hundió a más de un noble vecino suyo. Con sus sirventeses enardecía los ánimos de unos y otros, incitaba a la guerra. No es extraño entonces que sus composiciones, incluso las no "realistas", estén plagadas de términos bélicos y militares. El material que nos ofrece referido a este campo léxico es considerable: téngase en cuenta que presenta una media por composición del 17% de palabras (5) pertenecientes a dicho campo; concretamente hay unas quince composiciones que presentan entre el 20% y el 25%, llegando incluso al 30% (6). Es evidente que se trata de un porcentaje muy elevado. Por lo tanto, no sería muy osado afirmar que este factor lingüístico es uno de los que más contribuyen a caracterizar como "realista" la producción poética del señor de Autafort.

De entre todas sus composiciones destacan ciertamente todas aquellas cuyo tema principal son las guerras y disputas sucedidas en su tiempo y en su entorno (7); en todas ellas se fragua la síntesis de su mito poético personal, "urdido conscientemente por el poeta", "un mito bárbaro, duro y espléndido" (8).

SAPIENTIA ET FORTITUDO

Como bien sabemos, hay toda una tradición literaria que hace referencia o proviene de esta mentalidad. El tópico del *Imperator Literatus* o noble guerrero que al mismo tiempo es versado en el arte literario se ha desarrollado ya desde la literatura latina (9). Esa dualidad aparece expresada más tarde, aunque dividida en dos personajes, en la *Canción de Roldán*: Olivier es la *sapientia*, Roldán la *fortitudo*. Precisamente por ello cabría preguntarse por la intencionalidad de Bertran de Born: ¿lírica o épica?. Este es quizá el problema de fondo que se

(2) *Ibid.*, p. 267.

(3) Seguiremos la edición de G. Gouiran, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born.* Université de Provence, Aix-en-Provence, 1985.

(4) Vid. W.D. Paden, "De l'identité historique de Bertran de Born", *Romania*, 101/2, 1980, pp. 192-224.

(5) Entiéndase fundamentalmente sustantivos, adjetivos y verbos.

(6) Como es el caso de *Be.m platz lo gais temps de pascor*, que examinaremos más adelante.

(7) Comprendería toda la segunda parte de la edición de Gouiran, *op. cit.*, pp. 103-527.

(8) Cfr. P. Dronke, *op. cit.*, pp. 273-274.

(9) Vid. E.R. Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, F.C.E., Madrid, 1976, t. I, pp. 242 ss.

plantaba Dronke cuando reflexionaba acerca de la idoneidad del término "lírica del realismo" (10), como si se tratara de un género de compromiso a medio camino entre lo lírico y lo épico. Tengamos en cuenta que "La Edad Media adopta la tópica contenida en la fórmula *sapientia et fortitudo*, aplicándola a las lamentaciones fúnebres, al panegírico de los soberanos y también a la poesía de circunstancias y a las epopeyas" (11). Y No olvidemos que la poesía de Bertran de Born es de circunstancias y en su mito heróico *arma* y *proessa* van unidas:

Massas e brans, elms de colqr
Escuts trancar e desgarnir
Veirem a l'intrar de l'estor
e maint vassal essems ferir,
Don anaran aratge
Cavaill dels mortz e dels nafratz.
E qand er en l'estor intratz,
Chascus om de paratge
no pens mas d'asclar caps e bratz,
que mais val mortz que vius sobratz.

(ed. Gouiran, p. 734, vv. 31-40)

Estos versos podrían formar parte sin esfuerzo de un poema épico. Ya M. de Riquer advertía que nuestro trovador "Supo ver en la belicosidad y en el combate una serie de valores literarios que habían pasado inadvertidos a los demás trovadores, pero que constantemente ponía de relieve el cantar de gesta" (12). Por lo tanto, es incorrecto leerlo al pie de la letra. En Bertran de Born lo lírico se transforma en épico y viceversa, ambos géneros se mezclan, los límites entre uno y otro se difuminan, se neutralizan y distorsionan. En su obra se realiza la fusión entre la vida artística y la vida guerrera, algo que, según Curtius, sólo se dió en el Siglo de Oro español, con Garcilaso, Cervantes o Lope (13): podría ser nuestro trovador un maravilloso antecedente, con lo que el fenómeno no sería tan moderno. Por ello no es exacto tildar, como lo hizo Dante (14), al señor de Autafort como simple cantor de las armas: más que un panegírico bélico, tras sus composiciones hay toda una estética.

LA VIOLENCIA COMO ESTETICA

Bertran no sólo era un rebelde político sino también poético, y estos versos lo demuestran:

Be.m platz lo gais temps de pascor
Que fai foillas e flors venir;
E platz mi, qand auch la baudor
Dels auzels que fant retentir

(10) *Op. cit.*, p. 267.
(11) Curtius, *op. cit.*, p. 253.
(12) *Los trovadores*, Planeta, Barcelona, 1975, t. II, p. 684.
(13) *Op. cit.*, p. 257.
(14) *De Vulgari Eloquentia*, II,ii.

Lor chant per lo boscatge;
E platz me, qand vei per los pratz
Tendas e pavaillons fermatz;
Et ai gran alegratge,
Qand vei per campaignas rengatz
Cavalliers e cavals armatz.

(ed. Gouiran, p.732, vv. 1-10)

La intención de desnaturalizar uno de los mejores recursos de la poética occitana, el exordio primaveral, es clarísima. Mediante la técnica del paralelismo contrastivo las flores se transforman en tiendas de guerra y el canto de los pájaros en ruido de armas. Bertran se venga aquí de la insinceridad y convencionalismo de sus colegas trovadores. No estamos sólo ante un elogio de lo bélico; Bertran no sólo llama a la destrucción, él mismo también destruye lo poético porque conscientemente lo utiliza para un fin que no es el suyo. El sintagma *Be.m platz* o *Bel m'es* era muy utilizado por los trovadores con un significado positivo o como comienzo del exordio primaveral; tales son los casos de *Bel m'es quan lo vens m'alena* de Arnaut de Maruelh (ed. Pillet-Carstens, 30, 10), *Bel m'es lai latz la fontana* de Bernart Martí (*Ibid.*, 63, 3) o *Bel m'es q'ieu chant e coindei* de Raimon de Miraval (*Ibid.*, 406, 12). Sin embargo, este mismo comienzo ya lo había utilizado anteriormente Peire d'Alvernha en su canción de cruzada *Bel m'es, quan la roza floris* (*Ibid.*, 323, 7) para incitar a la guerra contra los moros al rey Sancho III de Castilla; la primera estrofa es un exordio primaveral cuya intención no es precisamente ambientar una canción de amor o de alegría. Sin duda en este ejemplo pudo haber tenido Bertran de Born un claro antecedente. Pero Bertran va más allá: su intención es llamar la atención mediante el contraste, golpeando a la audiencia con el inesperado contenido de los cuatro últimos versos. ¿Es éste su mundo ideal? ¿Este lenguaje poético es transparente? ¿Realmente le place más ver cortar cabezas y brazos que comer o beber, y le alegra más ver muertos y heridos por todas partes que dormir? ¿Y a la audiencia también le place? ¿Es portavoz de la opinión pública? ¿O por el contrario, simplemente está jugando y siendo tan convencional como los demás trovadores? No olvidemos que el retrato realista es también una manera de convencionalismo poético. Por ello, afirmar que Bertran de Born es un poeta de la guerra sería simplificar demasiado; en él hay más intenciones que la sola de cantar a la guerra, incluso en sus composiciones más apasionadamente bélicas. No es tan transparente como la crítica ha pretendido. En este caso, la ruptura del tópico del exordio representa para Bertran una manera de romper con la delicadeza y la cortesía de la lírica de su época, al mismo tiempo que la recreación de una nueva estética. Es verdad que Bertran plasma su vida apasionada y violenta en sus poemas; pero va más allá: convierte esa realidad en estética, en una "estética de la violencia", una estética más propia del género épico.

Utiliza "su" realidad para crear "su" estética. La realidad le sirve de excusa. Así en *Lo coms m'a mandat e mogut* la excusa para hacer una canción

On sion trencat mil escut
Elm et ausberc et alcoto
E perpoing falsat e romput.

(ed. Gouiran, p. 158, vv. 4-6)

es que se la han encargado. Pero no es cierto; él sabe que no está haciendo una *canso* en el más puro estilo trovadoresco; todo lo contrario, es consciente de que está recreando su mito: lo que tiene que decir no lo hará en modo alguno de manera agradable; su respuesta nunca será el lamento (no está entre sus ideales), sino el odio. Bertran es como un antipoeta que en más de una ocasión se burla de los convencionalismos poéticos: en la segunda tornada de *No puosc mudar un chantar non esparja* (15) afirma no encontrar más palabras que rimen para poder continuar. Esta es una manera bastante grotesca de terminar un sirventés que se supone está hecho con la seriedad necesaria como para incitar a la guerra a Ricardo Corazón de León contra Felipe Augusto. Pero esa es la intención superficial; lo que se impone es el juego poético.

Para Bertran la *coindeta sazos*, la primavera, no es tiempo apacible ni de amor, sino el tiempo en el que veremos

Peirieiras far destrapar e destendre,
Murs esfondrar, tors baissar e dissendre
E-ls enemics encadenar e prendre.

(ed. Gouiran, p. 714, vv. 6-8)

No son flores ni hojas ni ruiseñores lo que le gusta ver por los prados, sino

Los cendatz grocs, indis e blaus,
M'adousa la vos dels cavaus
El sonet que fan li juglar
Que viulen de trap en tenda,
Trombas e corn e graile clar.

(ed. Gouiran, p. 482, vv. 2-6)

Incluso en composiciones más delicadas como es el caso del planh *Mon chan fenisc ab dol et ab maltraire* (16) encuentra la ocasión para incluir referencias a su mito épico

Deus lo temps Rolan,
De lai ni denan,
Non vi hom tan pro
Ni tan guerreian

(ed. Gouiran, p. 242, vv. 47-50)

Está claro, pues, que para Bertran es importante contar la realidad a sus contemporáneos; pero también es consciente de que lo está haciendo a través de un medio estético; Para él, la vida, y por tanto también el *vers*, no sólo es *fin'Amors* y *cortesia* -demasiado convencionales y artificiosos-, sino también crudeza y bajeza; la poesía debe referirse a ambos aspectos y él ha tomado el camino

(15) Gouiran, *op. cit.*, pp. 569 ss.
(16) *Ibid.*, pp. 235 ss.

del segundo. Lo antilírico también es una forma poética; el superrealismo es igualmente una convención literaria.

Nuestro trovador ha sublimado su mundo real en una estética y en una ética propias, a través de un espíritu y un estilo casi de canción de gesta. Quizá Dante no lo incluyó en el Infierno solamente por su vida violenta y pecaminosa, sino también porque no le perdonó el hecho de haber convertido lo violento y sórdido en poético; por considerar que había mancillado su querida arte poética, que no debía ser otra cosa que un medio para transmitir los más puros pensamientos y delicados sentimientos.

Sobre unha adiviña galega e as súas relacións cun *fabliau* do século XIII

CAMILO FLORES

Relendo a recolleita publicada hai xa algúns anos por Paco Martín (1), topei con tres variantes dunha mesma adiviña (2) sorprendentemente emparentada cun dos *fabliaux* eróticos máis coñecidos (3). Pero o máis rechamante do caso é que as coincidencias literais, en paga de apareceren no que é o texto mesmo da adiviña, áchanse na solución que, pola súa banda, ten un carácter de narración mínima. Por iso, e a pesar da distancia cronolóxica, cultural e mesmo formal que os separa, propúxenme comparar estes dous textos.

Como é sabido o *fabliau* é un "conte à rire en vers" (4) que trata as máis das veces dun engano ou dunha xogada parecida en clave erótica. O que nos parece que ten relación coa nosa adiviña parte dun esquema narrativo anterior (5), no que unha personaxe adolescente e inxenua desperta ó erotismo por medio da aprendizaxe simultánea da función dun órgano e da do seu nome. No noso caso, a protagonista é unha especie de *casta virgo* que se desmaia cada vez que sinte a palabra *fotre* ou calquera outra que con iso teña que ver. Tal actitude convírtea nunha presa imposible e cobizada polos galáns dos arredores. Un mozo, sabedor da súa beleza e dos seus desmaios, proponse conquistala, utilizando para tal fin a estrataxema de se finxir a súa alma xemia. Cando alguén menta a palabra chave, durante unha cea na casa da rapaza, déixase cair como desmaiado canda ela e logra persuadir á concurrencia de que *"or a la pucele baron"*. A mesma rapaza, convencida da sinceridade e do axeitado do mozo, roga a seu pai que llo dea por marido (6). A noite de vodas (7) será a ocasión que propicie a descoberta do erotismo corporal por parte da *casta virgo:* coa súa man vai tentando cara abaixo o corpo do home, ó tempo que pregunta como se chama aquilo que ela non ten no seu. As respostas son outros tantos eufemismos (equívocos moi transparentes para quen le) que contrastan coa linguaxe descarnada do narrador. Chegado o

(1) P. Martín, *O libro das adiviñas*, Madrid, Akal, 1975.

(2) Levan os números 40, 272 e 355.

(3) El mesmo conservado por tres manuscritos que ofrecen variantes nalgún dos seus prantexamentos. Unha edición accesible é a de J. Rychner, *Contribution à l'étude des Fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations*, Xenebra, Droz, 1960, pp. 120-135. Para o noso traballo utilizaremo-la variante do manuscrito A.

(4) Definición de J. Bédier, retomada por P. Nykrog, *Les Fabliaux*, 2ª ed., Xenebra, Droz, 1973, p. 14.

(5) De orixe oriental.

(6) Rasgo cultural moralizante que estropea un pouco o conto de seducción.

(7) Unha das situacións favoritas do chiste erótico.

seu turno o mozo fai as mesmas preguntas e o conto remata coa consumación do acto sexual a requerimento da rapaza, sen que teñan necesidade ningunha de empregaren a palabra prohibida. O núcleo do "*conte à rire*" consiste nunha serie de correspondencias e contrastes entre o que din os dous personaxes (él finxidamente, claro) e o que conta o narrador cómplice dun narratario que está xa de volta. Esquematicamente:

NARRADOR (E NARRATARIO)	PERSONAXE(S)
pis	ce est tout vostre
vit	mes poulains
coilles	li sas a l'avaine
mamele	fruis
poinil	praiaus
con	fontenele
haveüre (cul)	gaite
(fotre) (8)	pestre

Volvendo sobre a comicidade da escea, compre salientarmos que a risa nace do triunfo do erotismo sobre a dificultade ou a prohibición do seu disfrute. Tamén é favorecida por unha distancia que se acentúa polo contraste dos termos prohibidos cos falsos eufemismos que os substitúen e a que hai entre o que saben e o que entenden os diversos suxeitos implicados no propio texto e na súa lectura. A utilización de termos que poderían ser reputados de "baixos" ou "groseiros" ven xustificada, en parte, pola necesidade de facer máis evidente o contraste e fundamentalmente por se-lo *fabliau* un xénero que ten por finalidade a de nos facer rir. O xuglar da versión D di claramente na interpelación inicial ó público que a palabra chave do seu conto "*n'est pas vilaine a dire,/ Mais moz por la gent faire rire*". É dicir, pon en práctica o que Horacio deixara dito na súa *Arte Poética,* vv. 105-107: *tristia maestum/ uultum verba decent/ ludentem lasciua,* cousa que ven a coincidir, xa que logo, cun dos universais da risa.

Vexamos agora as nosas adiviñas galegas. Nelas un home diríxese a unha muller pidíndolle que lle deixe meter algo que metaforicamente parece aludir ó membro viril nun lugar que parece se-la súa réplica metafórica feminil. A muller respóndelle que hai que deixalo crecer antes de metelo (e na número 40, que, mentres tanto, lle fará "uns chischirismiches coa sustancia da entreperna"). Esquematicamente (9):

(8) Sobreentendido: por se-la palabra chave desde o principio, estilísticamente sería un erro repetila no momento álxido.

(9) O número 40 presenta máis equívocos da mesma natureza que reforzan mais, se isto é posible, a interpretación erótica.

EQUIVOCO EN BOCA DO PERSONAXE	EQUIVOCO INTERPRETABLE	SOLUCION
goloso/ penachudo/ deixudo	vaxina	prado
meter	copular	meter a pacer
desexoso/ arreúdo/ forzudo peludo	pene	cabalo
crecer etc.	porse erecto	crecer

Na adiviña o fundamental é que hai dous textos independentes. O primeiro é o aparente, o formulado as máis das veces como pregunta, e o segundo é, en condicións normais, coñecido polo interrogando e descoñecido polo interrogado, polo que existe unha diferencia de saberes entre aquel e este (10). Por outra banda, a estrataxema non pertence aquí a un dos suxeitos da acción, senón a quen formula a adiviña, por iso a interpretación inxenua é a que se agacha debaixo dunha apariencia maliciosa que só el coñece. Nas adiviñas, e non só nas que teñen referencias eróticas, a risa non xorde tanto do que diciamos ó falarmos do *fabliau* como da diferencia de saberes; nace por tanto do triunfo de quen sabe a solución sobre quen non se atreve a responder por medo de utilizar esas palabras ou sobre quen, enganado, responde utilizándoas; só ulteriormente, cando o preguntando dá a solución correcta, a risa xorde dun fenómeno en certa medida similar ó explicado para o *fabliau.*

Vemos así que mentres no conto erótico o sexo é un pretexto fácil para facer rir, na adiviña serve para orientar unha interpretación das metáforas equívocas da súa formulación. Na adaptación da trama narrativa dun conto da vella tradición recórrese á deixa-lo explícito groseiro que estaba en boca do narrador e que se entendía doadamente para unha previsible interpretación que fará o preguntado; mentres, a metáfora inxenua e sustituída por unha maliciosa no texto da pregunta e convértese na solución, sen figura ningunha.

TEXTO DAS ADIVIÑAS

Número 40

-Boas tardes rapaciña,
coa súa bimbirimbela:
veño a ver se me deixa o seu goloso
para meter o meu desexoso.
-Felices teña vostede,
recolla o que lle colga
e déixeo crecer
que eu llo deixarei meter.
E séntese que lle fago uns chischirismiches
coa sustancia da entreperna.

(10) Obsérvese que quen pregunta é moitas veces unha persoa de idade como o abó, o padriño, o tío, os rapaces maiores ós máis novos, etc.

Solución: Chega un home a cabalo onda unha rapaza que está fiando e pídelle que lle deixe entra-lo cabalo a pacer no prado. Ela avísao de que ven coa capa darrastro e contéstalle que a herba aínda é moi pequena e convídao a tomar algunha lamberetada que fará con leite.

Número 272

-Señorita do díngole dóngole
déixeme mete-lo meu arreúdo
no seu penachudo.
-Está rapadiño dafeito
déixeo crecer
e despois véñao meter.

Solución: O home pídelle á muller que lle deixe entrar no prado ó seu cabalo e ela respóndelle que deberá deixar medra-la herba.

Número 355

-Xa me dixo teu pai
que me deixaras meter
o meu forzudo peludo
no teu deixudo.
-Dígalle vostede, señor amo,
que iso non pode ser,
que para deixarllo meter
hai que deixalo crecer.

Solución: a mesma cá da anterior.

La comparazione nel *Paradiso* dantesco

ISABEL GONZÁLEZ

"Indi si mosse un lume verso noi
di quella spera ond'uscì la primizia
che lasciò Cristo d'i vicari suoi;
e la mia donna, piena di letizia,
mi disse: «Mira, mira: ecco il barone
per cui là giù si vicita Galizia»."
(Paradiso, XXV, 13-18) (1)

0. ITRODUZIONE

Lo studio della comparazione mi tiene occupata da molto tempo. Ho analizzato questo procedimento retorico nella poesia italiana del Duecento, più particolarmente nel Dolce Stil Nuovo, e ho anche fatto uno studio delle similitudini nelle due prime cantiche della Commedia (2).

Tento adesso di occuparmi del *Paradiso* per completare lo studio e arrivare così a delle conclusioni più coerenti; vedremo se Dante adopera lo stesso tipo di paragone in tutta la Commedia, o se invece c'è qualche differenza di sfumatura nelle tre cantiche, sia per quanto riguarda il numero e l'originalità sia per quanto riguarda l'espressività e l'efficacia.

Nell'Inferno come nel Purgatorio la maestria di Dante per quanto riguarda l'uso della comparazione si manifesta non soltanto dal punto di vista lingüistico ma anche da quello letterario. Vediamo adesso cosa succede nel Paradiso dove, e per poter trarre delle conclusioni più uniformi, seguiremo lo stesso procedimento che abbiamo adoperato negli studi precedenti.

(1) Dante fala na súa obra maestra do prestixio que xa daquela tiña *Galizia* por se-la tumba do *barone* (a ninguén se lle escapa que *barone* no mundo cavaleiresco e feudal, é un título de alto feudatario e que aquí Dante emprega este termo como signo de reverencia para se referir ó Apóstolo Santiago). Constantino García é tamén un *varón* que lle leva dado moito prestixio a *Galicia*. A el lle dedico este traballo sobre a comparación no Paradiso dantesco como proba de agradecemento de todo o que leva feito polos galegos e a nosa lingua.

(2) Si veda al riguardo, Isabel González: "Exempla amoris en la poesía italiana del Duecento" in *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, 1985, I, pp. 349-372; "La comparación en la poesía del Dolce Stil Nuovo" in *Actas do Congreso de Lingüística Románica*, Santiago de Compostela, 1989 (in corso di stampa); "La comparación en el Inferno dantesco" in *Estudios Románicos dedicados al Prof. Luis Rubio*, Murcia, 1989, IV, pp. 461-499; "La comparación en el Purgatorio dantesco" in *Homenaje a Zamora Vicente*, Madrid, III (in corso di stampa).

1. LA COMPARAZIONE

Nei lavori precedenti riguardanti la comparazione ci siamo fermati a lungo per stabilire la differenza tra *simile, similitudo* ed *exemplum* (3) e perciò non vogliamo ripetere un'altra volta le cose che sono state dette in quegli articoli, dobbiamo dire però, che il termine *comparazione* abbraccia il *simile* -realmente la comparazione non è altro che un simile molto particolareggiato-, la *similitudo* - cioè la sfera infinita dello simile- e anche l'*exemplum* -che è un caso particolare della similitudo- e quindi parleremo sempre di *comparazione* intendendo per tale il procedimento retorico che consiste nel paragonare una cosa a un'altra o se si preferisce "la figura retorica che stabilisce una relazione tra due termini in virtù di un'analogia tra di loro" (4).

Dal punto di vista grammaticale la comparazione viene marcata dalla presenza di una correlazione comparativa del tipo *come...così:*

"Io levai li occhi; e come da mattina
la parte orïental de l'orizzonte
soverchia quella dove 'l sol declina,
così quasi di valle andando a monte
con li occhi, vidi parte ne lo stremo
vincer di lume tutta l'altra fronte."
(XXXI, 118-123) (5)

senza nessuna particella comparativa nel primo termine della comparazione e *come, così* o un avverbio del tipo *similemente,* nel secondo:

"La contingenza, che fuor del quaderno
de la vostra matera non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto etterno;
necessità però quindi non prende
se non come dal viso in che si specchia
nave che per torrente giù discende."
(XVII, 37-42)

"Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendon dolce armonia tra queste rote."
(VI, 124-126)

"Talvolta un animal coverto broglia,
sì che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che fa ce a lui la 'nvoglia;
e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la converta
quant'ella a compiacermi venìa gaia."
(XXVI, 97-102)

(3) Si veda soprattutto Isabel González: "La comparación en el Inferno dantesco", op. cit., fondamentalmente le pp. 463-467.

(4) V. A. Marchese-J. Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Ariel, Barcelona, 1986, pp. 66-67.

(5) Per la raccolta del materiale abbiamo espunto la eccellente edizione di Dante Alighieri, *La Divina Commedia,* Società Editrice Internazionale, Torino, 1989, commentata da S. Jacomuzzi, A. Dughera, G. Joli e V. Jacomuzzi. Citeremo sempre per quest'edizione, mettendo il numero romano corrispondente al numero del canto del Paradiso, e gli arabi ai versi.

oppure senza nessuna particella comparativa nel secondo termine della proposizione, vale a dire, con soltanto *come* o *sì come,* nel primo termine e nessuna correlativa nel secondo:

"Come a raggio di sol, che puro mei
per fratta nube, già prato di fiori
vider, coverti d'ombra, li occhi miei;"
(XXIII, 79-81)

"Da indi, sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo, mi viene
a vista il tempo che ti s'apparecchia."
(XVII, 42-45)

Dal punto di vista letterario la comparazione può essere soltanto un elemento di adornamento, cosa che si dà pochissimo nella Commedia, oppure può essere necessaria perchè l'abilità del poeta fa che il lettore veda la comparazione non come un mezzo di abbellimento ma come un fenomeno naturale, così naturale come le cose della vita stessa. Tutti sappiamo, per esempio, che il seme non dà frutto se cade in una terra non adatta. Dante aproffita di questo fatto, conosciuto da tutti, per farci capire che così l'inclinazione naturale che deriva dall'influenza celeste non si realizza se viene accolta da un uomo mal disposto

"Sempre natura, se fortuna trova
discorde a sé, com'ogne altra semente
fuor di sua regïon, fa mala prova."
(VIII, 139-141)

Nella similitudine seguente:

"Or, come ai colpi de li caldi rai
de la neve riman nudo il suggetto
e dal colore e dal freddo primai,
così rimaso te ne l'intelletto
voglio informar di luce sì vivace,
che ti tremolerà nel suo aspetto."
(II, 106-111)

la maestria del poeta fiorentino fa che l'intelletto di Dante, purificato dalle verità rivelate da Beatrice, sia un fenomeno così naturale come la neve che, colpita dai raggi del sole diventa acqua.

D'accordo con i nostri lavori precedenti e il corpus adoperato in questo caso, faremo tre gruppi di comparazioni: con esseri umani, con animali e con cose, e dopo considereremo diversi tipi all'interno di ogni gruppo.

1.1. Comparazioni con esseri umani

Questo è un gruppo molto abbondante, soprattutto la sezione che fa riferimento al comportamento dell' essere umano. Come nell' Inferno e nel Purgatorio, anche nel Paradiso Dante ci parla spesso delle diverse attitudini e dei differenti atteggiamenti che adopera l'uomo davanti alla quantità di ostacoli e

problemi che deve vincere. Il modo di comportarsi dell'uomo è una cosa ben conosciuta e perciò molto naturale e semplice, per far capire al lettore, che non dimentichiamolo, è un altro uomo, le cose più difficili e complicate. Non ci stupisce, dunque, che Dante adoperi frequentemente questo tipo di paragoni. Per una maggiore chiarità espositiva faremo, all'interno delle comparazioni con esseri umani due grossi gruppi: comparazioni con attitudini umane e comparazioni con attività umane.

1.1.1. Comparazioni con attitudini umane

Dante, che utilizza molte comparazioni con il comportamento dell' essere umano, distingue tra l'attitudine della donna, dell'uomo e del bambino. Vediamo in primo luogo, un gruppo di comparazioni in cui il protagonista principale è la donna:

"E qual è 'l trasmutare più addorno.
di tempo in bianca donna, quando 'l volto
suo si discarchi di vergogna il carco,
tal fu ne li occhi miei, quando fui vòlto,
per lo candor de la temprata stella
sesta, che dentro a sé m'avea ricolto."
(XVIII, 64-69)

"E come donna onesta che permane
de sé sicura, e per l'altrui fallanza,
pur ascoltando, timida si fane,
così Beatrice trasmutò sembianza;"
(XXVII, 31-34)

Nella prima si compara il viso pudibondo della donna che passa dal rosso al bianco, con la velocità di Dante al passare dall'atmosfera rossa di Marte a quella chiara di Giove. Nella seconda si paragona l'arrossire di Beatrice con quello della donna onesta che arrossisce per il peccato di un'altra persona.

Adesso si mette in confronto l'attitudine della madre verso il figlio delirante per la febbre e l'atteggiamento di Beatrice quando guarda Dante, nel canto primo del Paradiso. E un simile amoroso, davvero meraviglioso:

"li occhi drizzò ver' me con quel sembiante
che madre fa sovra figlio deliro,
(I, 101-102)

Il bambino esprime molto semplicemente i suoi sentimenti. Quando è lattante e ha fame, cerca avidamente il seno materno, ma può anche per testardaggine allontanarla:

"Non è fantin che sì sùbito rua
col volto verso il latte, se si svegli
molto tardato da l'usanza sua,
come fec' io, per far migliori spegli
ancor de li occhi, chinandomi a l'onda
che si deriva perché vi s'immegli;"
(XXX, 82-87)

"La cieca cupidigia che v'ammalia
simili fatti v'ha al fantolino
che muor per fame e caccia via la balia."
(XXX, 139-141)

Dante cerca Beatrice come il bambino si rivolge a colei di cui più si fida:

"Oppresso di stupore, a la mia guida
mi volsi, come parvol che ricorre
sempre colà dove più si confida;"
(XXII, 1-3)

Qualche volta Dante rimane senza voce e le sue parole sono più scarse di quelle del bambino che ancora non sa parlare:

"Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua a la mammella."
(XXXIII,106-108)

Forse la comparazione più bella di questo gruppo in cui il protagonista principale è il bambino, è quella che paragona le fiamme delle luci dei beati che si protendono verso l'alto per seguire il volo di Maria, con i bambini che protendono le braccia verso la madre:

"E come fantolin che 'nver' la mamma
tende le braccia, poi che 'l latte prese,
per l'animo che 'nfin di fuor s'infiamma;
ciascun di quei candori in sù si stese
con la sua cima, sì che l'alto affetto
ch'elli avieno a Maria mi fu palese."
(XXIII, 121-126).

C'è anche una similitudine con la fanciulla: l'anima di S. Giovanni entra nella danza gioiosa di S. Pietro e S. Giacomo come la giovane fanciulla entra nel ballo festoso di uno sposalizio;

"E come surge e va ed entra in ballo
vergine lieta, sol per fare onore
a la novizia, non per alcun fallo,
così vid'io lo schiarato splendore
venire a' due che si volgieno a nota
qual conveniesi al loro ardente amore."
(XXV, 103-108)

L'uomo, come tutti sappiamo, è un essere volubile, cambiante, mai soddisfatto, quando è sazio di un cibo, ne desidera un altro, e quando mangia troppo si ammala. Tutte queste attitudini servono a Dante per paragonare il comportamento di molti personaggi del Paradiso. Vediamo qualche esempio:

"E io a l'ombra che parea più vaga
di ragionar, drizza'mi, e cominciai,
quasi com' uom cui troppa voglia smaga:"
(III, 34-36)

"Ma sì com' elli avvien, s'un cibo sazia
e d'un altro rimane ancor la gola,
che quel si chere e di quel si ringrazia,
così fec' io con atto e con parola,
per apprender da lei qual fu la tela
onde non trasse infino a co la spuola."
(III, 91-96)

"Sì cominciò Beatrice questo canto;
e sì com' uom che suo parlar non spezza,
continüò così 'l processo santo:"
(V, 16-18)

"Qual è colüi che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visïone, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa."
(XXXIII, 58-63)

"Sempre la confusion de le persone
principio fu del mal de la cittade,
come del vostro il cibo che s'appone;"
(XVI, 67-69)

Ma allo stesso tempo, l'uomo è un essere buono, che sente crescere la sua virtù ogni giorno di più, e se ne accorge dal fatto che prova maggior gioia nel fare il bene, così come Dante si accorge di salire di cielo in cielo e vedere ogni volta uno spettacolo ancora più bello:

"E come, per sentir più dilettanza
bene operando, l'uom di giorno in giorno
s'accorge che la sua virtute avanza,
sì m'accors' io che 'l mio girare intorno
col cielo insieme avea cresciuto l'arco,
veggendo quel miracol più addorno."
(XVIII, 58-63)

"Come si vede qui alcuna volta
l'affetto ne la vista, s'elli è tanto,
che da lui sia tutta l'anima tolta,
così nel fiammeggiar del folgór santo,
a ch'io mi volsi, conobbi la voglia
in lui di ragionarmi ancora alquanto."
(XVIII, 22-27)

Non manca anche l'attitudine del padre affettuoso, paragonata a quella pia e protettiva di S. Bernardo:

"Diffuso era per li occhi e per le gene
di benigna letizia, in atto pio
quale a tenero padre si convene."
(XXXI, 61-63)

Nel Paradiso appaiono tutta una serie di comparazioni riferite a certi atteggiamenti fisici, come il tacere, l'impossibilità di guardare direttamente la luce del sole (6), l'impossibilità di vedere il fondo del mare o di fare violenza:

"qual è colui che tace e dicer vole,
mi trasse Bëatrice, e disse: «Mira"
(XXX, 127-128)

"ché, come sole in viso che piú trema,
così lo rimembrar del dolce riso
la mente mia da me medesmo scema."
(XXX, 25-27)

"Però ne la giustizia sempiterna
la vista che riceve il vostro mondo,
com' occhio per lo mare, entro s'interna;
che, ben che da la proda veggia il fondo,
in pelago nol vede; e nondimeno
èli, ma cela lui l'esser profondo."
(XIX, 58-63)

"*Regnum celorum* violenza pate
da caldo amore e da viva speranza,
che vince la divina volontate:
non a guisa che l'omo a l'om sobranza,
ma vince lei perché vuole esser vinta,
e, vinta, vince con sua beninanza."
(XX, 94-99)

e anche psichici, come il comprendere che in un triangolo non possono stare due angoli ottusi, l'accorgersi di avere un pensiero prima che il pensiero giunga, la capacità estrema dell'artista, l'impossibilità della mente umana di nascondersi a lungo sotto o dietro una maschera, o l'impossibilità di conoscere l'essenza delle cose:

"che, come veggion le terrene menti
non capere in trïangol due ottusi,
così vedi le cose contingenti
anzi che sieno in sé, mirando il punto
a cui tutti li tempi son presenti;"
(XVII, 14-18)

"e io era con lui; ma del salire
non m'accors' io, se non com'uom s'accorge,
anzi 'l primo pensier, del suo venire."
(X, 34-36)

(6) Può darsi anche il caso contrario, che l'uomo s'ingegna per potere fissare gli occhi nel sole:
"Qual è colui ch'adocchia e s'argomenta
di vedere eclissar lo sole un poco,
che, per veder, non vedente diventa;
tal mi fec'ïo a quell'ultimo foco
(XXV, 118-121).

"ma or convien che mio seguir desista
più dietro a sua bellezza, poetando,
come a l'ultimo suo ciascuno artista."
(XXX, 31-33)

"Poi, come gente stata sotto larve,
che pare altro che prima, se si sveste
la sembianza non süa in che disparve,
così mi si cambiaro in maggior feste
li fiori e le faville, sì ch'io vidi
ambo le corti del ciel manifeste."
(XXX, 91-96)

"Fai come quei che la cosa per nome
apprende ben, ma la sua quiditate
veder non può se altri non la prome."
(XX, 91-93)

Sia le comparazioni fisiche, sia le psichiche, tutte quante hanno un'espressività e un'originalità, ma soprattutto una semplicità e naturalità insuperabili. Si veda quant'è colorita la comparazione tra la premura di Dante al salire da Saturno alla costellazione dei Gemelli con la fretta di quanto possa una persona mettere il dito nel fuoco e poi ritirarlo:

"tu non avresti in tanto tratto e messo
nel foco il dito, in quant' io vidi 'l segno
che segue il Tauro e fui dentro da esso."
(XXII, 109-111)

Non meno vivo e colorito è il paragone tra l'attitudine del signore che ascolta il servo che gli riferisce buone notizie e quella di S. Pietro ascoltando con soddisfazione le buone risposte di Dante:

"Come 'l segnor ch'ascolta quel che i piace,
da indi abbraccia il servo, gratulando
per la novella, tosto ch'el si tace;
così, benedicendomi cantando,
tre volte cinse me, sì com' io tacqui,
l'appostolico lume al cui comando
io avea detto: sì nel dir li piacqui!
(XXIV, 148-154)

Ugualmente belle sono le comparazioni del comportamento dell'uomo che, svegliandosi dal sonno non riesce a ricordarlo, oppure vede gli oggetti senza all'inizio capire cosa sono, con l'atteggiamento di Dante quando si riprende della visione mistica:

"E come a lume acuto si disonna
per lo spirto visivo che ricorre
a lo splendor che va di gonna in gonna,
e lo svegliato ciò che vede aborre,
sì nescïa è la sùbita vigilia
fin che la stimativa non soccorre;
così de li occhi miei ogne quisquilia

fugò Beatrice col raggio d'i suoi,
che rifulgea da più di mille milia:"
(XXVI, 70-78)

"Io era come quei che si risente
di visïone oblita e che s'ingegna
indarno di ridurlasi a la mente,"
(XXIII, 49-51)

Molto naturale e spontanea è la similitudine delle anime che interrompono contemporaneamente la danza e il canto, con gli occhi che si aprono e chiudono contemporaneamente per il battere delle palpebre:

"insieme a punto e a voler quetarsi,
pur come li occhi ch'al piacer che i move
conviene insieme chiudere e levarsi;"
(XII, 25-27)

Menzioneremo adesso un lungo elenco di comparazioni con esseri mitologici e storici. Nel canto quattro si compara l'attitudine di Daniele quando libera il re Nabuccodonosor dall'imbarazzo e la indecisione con quella di Beatrice verso Dante (versi 13-15) e poi (versi 100-105) si paragona il comportamento dell'uomo che per fuggire del pericolo da quello che non dovrebbe fare, come accade ad Almeone, che per obbedire il padre uccise la madre:

"Fé sì Beatrice qual fé Danïello,
Nabuccodonosor levando d'ira,
che l'avea fatto ingiustamente fello;"
(IV, 13-15)

"Molte fiate già, frate, addivenne
che, per fuggir periglio, contra grato
si fé di quel che far non si convenne;
come Almeone, che, di ciò pregato
dal padre suo, la propria madre spense,
per non perder pietà si fé spietato."
(IV, 100-105)

Dante deve lasciare Firenze, come Ippolito dovette lasciare Atene:

"Qual si partio Ipolito d'Atene
per la spietata e perfida noverca,
tal di Fiorenza partir ti convene."
(XVII, 46-48)

Ci sono anche molte comparazioni con scene e passaggi biblici:

"E io udi' ne la luce più dia
del minor cerchio una voce modesta,
forse qual fu da l'angelo a Maria,"
(XIV, 34-36)

dove Dante ci dice che la voce di Salomone è modesta come quella dell'arcangelo Gabriele.

Il tempo intercorso tra la creazione degli angeli e la ribellione di Lucifero fu così corto che Dante, con grande maestria lo paragona al tempo che si prende per contare fino a venti;

"Né giugneriesi, numerando, al venti
sì tosto, come de li angeli parte
turbò il suggetto d'i vostri alimenti."
(XXIX, 49-51)

1.1.2. Comparazioni con attività umane

Sono più d'una dozzina le comparazioni con i mestieri, professioni e attività lavorativa svolta dall'uomo.

Le anime del sole girano intorno a Dante e intensificano la loro velocità della loro danza come coloro che danzano e alzano più forte il canto e girano più velocemente quando cresce l'allegria:

"donne mi parver, non da ballo sciolte,
ma che s'arrestin tacite, ascoltando
fin che le nove note banno ricolte."
(X, 79-81)

"Come, da più letizia pinti e tratti,
a la fiata quei che vanno a rota
levan la voce e rallegrano li atti,
così, a l'orazion pronta e divota,
li santi cerchi mostrar nova gioia
nel torneare e ne la mira nota."
(XIV, 19-24)

Relazionato con il mondo della danza c'è il suonatore di cetra, che fa seguire il tocco della corda alla voce del cantore, come le due luci degli spiriti appena nominati brillano alle parole dell'aquila:

"E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo de la corda,
in che più di piacer lo canto acquista,
sì, mentre ch'e' parlò, sì mi ricorda
ch'io vidi le due luci benedette,
pur come batter d'occhi si concorda,
con le parole mover le fiammette."
(XX, 142-148)

Più propriamente in relazione al mondo delle attività professionali sono i paragoni con il mietitore, il fabbro, il sarto e il marinaio, tutti eccellenti:

"Non sien le genti, ancor, troppo sicure
a giudicar, sì come quei che stima
le biade in campo pria che sien mature;"
(XIII, 130-132)

"Lo moto e la virtù d'i santi giri,
come dal fabbro l'arte del martello,
da' beati motor convien che spiri;"
(II, 127-129)

"Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna,
qui farem punto, come buon sartore
che com' elli ha del panno fa la gonna;"
(XXXII, 139-141)

"A questa voce l'infiammato giro
si quïetò con esso il dolce mischio
che si facea nel suon del trino spiro,
sì come, per cessar fatica o rischio,
li remi, pria ne l'acqua ripercossi,
tutti si posano al sonar d'un fischio."
(XXV, 130-135)

Mettiamo anche qua le comparazioni dell'alunno perchè sebbene non sia questo un mestiere propriamente detto, è un lavoro che si fa durante anni e perciò è la vera attività dello studente. Dante in due occasioni paragona l'attitudine dell'allievo, che risponde volentieri al maestro negli argomenti che conosce bene con il suo comportamento quando risponde alla domanda di S. Giacomo sulla virtù teologica della speranza e anche quando si prepara a rispondere all'esame di S. Pietro, come lo studente alle domande proposte dal professore:

"Come discente ch'a dottor seconda
pronto e libente in quel ch'elli è esperto,
perché la sua bontà si disasconda,"
(XXV, 64-66)

"Sì come il baccialier s'arma e non parla
fin che 'l maestro la question propone,
per approvarla, non per terminarla,
così m'armava io d'ogne ragione
mentre ch'ella dicea, per esser presto
a tal querente e a tal professione."
(XXIV, 46-51)

L'ultima comparazione del Paradiso è quella in cui Dante cerca di comprendere come mai possa stare insieme l'immagine umana di Cristo nel cerchio simbolo della sua divinità e la compara con il geometra che cerca inutilmente la legge della quadratura del cerchio:

"Qual è 'l geomètra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond' elli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;"
(XXXIII, 133-138)

1.2. Comparazioni con animali

Nel Paradiso dantesco c'è un bel gruppetto di comparazioni con animali e, sebbene sia il meno numeroso è molto compatto e colorito. Dante impiega dei paragoni con certi animali in maniera diretta:

"E come augelli surti di rivera,
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di sé or tonda or altra schiera,
sì dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensi
or *D*, or *I*, or *L* in sue figure."
(XVIII, 73-78)

in cui, come si vede, le anime di Giove volano a gruppi cantando, come stormi di uccelli che volano e si posano a gruppi sulla spiaggia, quasi ringraziando e gioiendo per il cibo e per il pasto consumato.

Di solito le comparazioni con animali sono endocontestuali, del tipo di quella in cui si dice che, come le api si depositano nel fiore per trarne il nettare e poi volano all'alveare dove viene trasformato nel dolce miele, e compiono incessantemente questo lavoro, così gli angeli discendono da Dio sui beati depositando in loro la grazia e la beatitudine divina:

"ma l'altra, che volando vede e canta
la gloria di colui che la 'nnamora
e la bontà che la fece cotanta,
sì come schiera d'ape che s'infiora
una fiata e una si ritorna
là dove suo laboro s'insapora,
nel gran fior discendeva che s'addorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove 'l süo amor sempre soggiorna."
(XXXI, 4-12)

Normalmente si specifica il tipo di animale concreto. Soltanto in un'occasione si parla della fiera selvaggia, in genere, che messa nella tana diventa appagata così come l'intelletto umano trova riposo nella verità:

"Posasi in esso, come fera in lustra,
tosto che giunto l'ha; e giugner puollo:
se non, ciascun disio sarebbe *frustra*."
(IV, 127-129)

1.2.1. Comparazioni con uccelli

Abbiamo registrato sette comparazioni con uccelli. Oltre a quelle già menzionate, sono le seguenti: Come il colombo si avvicina al compagno e insieme si festeggiano agitando le ali e tubando, così lo spirito di S. Giacomo si accosta a S. Pietro:

"Sì come quando il colombo si pone
presso al compagno, l'uno a l'altro pande,
girando e mormorando, l'affezione;
così vid'ïo l'un da l'altro grande
principe glorïoso essere accolto,
laudando il cibo che là sù li prande."
(XXV, 19-24)

Come le cornacchie, all'alba, si muovono insieme per scaldare le piume e poi ognuna si libera in volo, e qualcuna non torna più indietro mentre altre

ritornano al punto di partenza, così fanno le anime di Saturno giunte ad un certo gradino della scala d'oro:

"E come, per lo natural costume,
le pole insieme, al cominciar del giorno,
si movono a scaldar le fredde piume;
poi altre vanno via sanza ritorno,
altre rivolgon sé onde son mosse,
e altre roteando fan soggiorno;
tal modo parve me che quivi fosse
in quello sfavillar che 'nsieme venne,
sì come in certo grado si percosse."
(XXI, 34-42)

Come la cicogna vola sui suoi piccoli nel nido dopo aver dato loro da mangiare, così gli spiriti di Giove volano in segno di gioia sopra Dante che li contempla riconoscente:

"Quale sovresso il nido si rigira
poi c'ha pasciuti la cicogna i figli,
e come quel ch'è pasto la rimira;
cotal si fece, e sì leväi i cigli,
la benedetta imagine, che l'ali
movea sospinte da tanti consigli."
(XIX, 91-96)

Come il falcone da caccia scuote le penne quando gli viene tolto il cappuccio, così l'aquila di Giove vibra e si scuote di gioia:

"Quasi falcone ch'esce del cappello,
move la testa e con l'ali si plaude,
voglia mostrando e faccendosi bello,
vid' io farsi quel segno, che di laude
de la divina grazia era contesto,
con canti quai si sa chi là sù gaude."
(XIX, 34-39)

Come fa l'allodola contenta della dolcezza dell'ultima nota cantata, così l'aquila, immagine dell'impronta di Dio, vola cantando e poi si ferma e tace:

"Quale allodetta che 'n aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
de l'ultima dolcezza che la sazia,
tal mi sembiò l'imago de la 'mprenta
de l'etterno piacere, al cui disio
ciascuna cosa qual ell' è diventa.
(XX, 73-78)

Nel canto XXIII si paragona l'atteggiamento dell'uccello madre, che si pone sul ramo esterno dell'albero aspettando l'alba mentre i suoi piccoli dormono nell'intrico dei rami, a quello di Beatrice quando guarda verso l'alto dei cieli:

"Come l'augello, intra l'amate fronde,
posato al nido de' suoi dolci nati
la notte che le cose ci nasconde,
che, per veder li aspetti disïati

e per trovar lo cibo onde li pasca,
in che gravi labor li sono aggrati,
previene il tempo in su aperta frasca,
e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur che l'alba nasca;
così la donna mïa stava eretta
e attenta, rivolta inver' la plaga
sotto la quale il sol mostra men fretta:"
(XXIII, 1-12)

1.2.2. Comparazioni con mammiferi

Di quante ne abbiamo viste, la comparazione più lunga è quella dove si fanno tre similitudini, nella prima Dante è preso da due dubbi della stessa intensità che un uomo tra due cibi ugualmente stimolanti non sa cosa fare e morirebbe di fame prima di portarsene uno alla bocca, come un agnello che rimarrebbe immobile tra la voracità di due lupi -seconda similitudine-, e altrettanto farebbe un cane da caccia tra due daine, che sarebbe la terza similitudine. Vengono menzionati, quindi, quattro animali mammiferi, l'agnello, il cane, il daino e anche il lupo:

"Intra due cibi, distanti e moventi
d'un modo, prima si morria di fame,
che liber' omo l'un recasse ai denti;
sì si starebbe un agno intra due brame
di fieri lupi, igualmente temendo;
sì si starebbe un cane intra due dame:
per che, s'i' mi tacea, me non riprendo,
da li miei dubbi d'un modo sospinto,
poi ch'era necessario, né commendo."
(IV, 1-9)

C'è anche un'altra comparazione con l'agnello. Si tratta di una similitudine molto colorita, viva e naturale: i cristiani -pensa Dante-, non devono rifiutare gli insegnamenti della chiesa, come l'agnello affamato che rifiuta il latte della madre facendo il proprio danno:

"Non fate com' agnel che lascia il latte
de la sua madre, e semplice e lascivo
seco medesmo a suo piacer combatte!»."
(V, 82-84)

1.2.3. Comparazioni con pesci

Come pesci in una peschiera limpida si accostano al cibo, così i beati del cielo di Mercurio sí avvicinano a Dante:

"Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura
traggonsi i pesci a ciò che vien di fori
per modo che lo stimin lor pastura,
sì vid'io ben più di mille splendori
trarsi ver' noi, e in ciascun s'udia:"
(V, 100-104)

1.2.4. Comparazioni con insetti

C'è anche una comparazione con il baco da seta:

"La mia letizia mi ti tien celato
che mi raggia dintorno e mi nasconde
quasi animal di sua seta fasciato."
(VIII, 52-54)

dove Dante compara l'anima di Carlo Martello, fasciata di luce come il baco da seta dal bozzolo lucente.

1.3. Comparazioni con cose

Questo è il gruppo più numeroso per quanto riguarda la quantità di comparazioni che si fanno e anche il più difficile da classificare perchè si trovano da similitudini con oggetti concreti, come il ferro che esce bollente dal fuoco, la freccia che giunge il bersaglio prima ancora che la corda dell'arco abbia smesso di vibrare, il fuoco piegato dal vento o la mola di mulino:

"Io nol soffersi molto, né sì poco,
ch'io nol vedessi sfavillar dintorno,
com' ferro che bogliente esce del foco;"
(I, 58-60)

"e sì come saetta che nel segno
percuote pria che sia la corda queta,
così corremmo nel secondo regno."
(V, 91-93)

"ché volontà, se non vuol, non s'ammorza,
ma fa come natura face in foco,
se mille volte violenza il torza."
(IV, 76-78)

"che del suo mezzo fece il lume centro,
girando sé come veloce mola;"
(XXI, 80-81)

fino alle cose più astratte come può essere lo stupore dei greci nel vedere Giasone diventare un contadino:

"Que' gloriosi che passaro al Colco
non s'ammiraron come voi farete,
quando Iasón vider fatto bifolco."
(II, 16-18)

1.3.1. Comparazioni con fenomeni atmosferici

Ci sono moltissime comparazioni che fanno riferimento a qualche fenomeno atmosferico: l'arcobaleno, la neve, il tramonto, l'imbrunire, il vento, il fulmine, il lampo, ecc. Vediamone qualcuna:

"Come si volgon per tenera nube
due archi paralelli e concolori,
quando Iunone a sua ancella iube,"
(XII, 10-21)

"Sì come di vapor gelati fiocca
in giuso l'aere nostro, quando 'l corno
de la capra del ciel col sol si tocca,
in sù vid' io così l'etera addorno
farsi e fioccar di vapor trïunfanti
che fatto avien con noi quivi soggiorno."
(XXVII, 67-72)

"nel core il dolce che nacque da essa.
Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla."
(XXXIII, 63-66)

"e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
che nulla neve a quel termine arriva."
(XXXI, 14-15)

"anzi che fosser sempiterne fiamme.
Ed ecco intorno, di chiarezza pari,
nascere un lustro sopra quel che v'era,
per guisa d'orizzonte che rischiari.
E sì come al salir di prima sera
comincian per lo ciel nove parvenze,
sì che la vista pare e non par vera,
parvemi lì novelle sussistenze
cominciare a vedere, e fare un giro
di fuor da l'altre due circunferenze."
(XIV, 67-75)

"Questo tuo grido farà come vento,
che le più alte cime più percuote;"
(XVII, 133-134)

"Di fredda nube non disceser venti,
o visibili o no, tanto festini,
che non paressero impediti e lenti
a chi avesse quei lumi divini
veduti a noi venir, lasciando il giro
pria cominciato in li alti Serafini;"
(VIII, 22-27)

"Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape."
(XXIII, 40-45)

"ma folgore, fuggendo il proprio sito,
non corse come tu ch'ad esso riedi».
S'io fui del primo dubbio disvestito"
(I, 92-94)

"Come sùbito lampo che discetti
li spiriti visivi, sì che priva
da l'atto l'occhio di piú forti obietti,
così mi circunfulse luce viva,
e lasciommi fasciato di tal velo
del suo fulgor, che nulla m'appariva."
(XXX, 46-51)

Metteremo qua anche un grosso gruppo di similitudini che si riferiscono all'universo o cielo e gli astri: il sole, la luna, le stelle, ecc:

"e di sùbito parve giorno a giorno
essere aggiunto, come quei che puote
avesse il ciel d'un altro sole addorno."
(I, 61-63)

"Forse cotanto quanto pare appresso
alo cigner la luce che 'l dipigne
quando 'l vapor che 'l porta più è spesso,
distante intorno al punto un cerchio d'igne
si girava sì ratto, ch'avria vinto"
(XXVIII, 22-26)

"Sì come il sol che si cela elli stessi
per troppa luce, come 'l caldo ha róse
le temperanze d'i vapori spessi,
per più letizia sì mi si nascose
dentro al suo raggio la figura santa;
(V, 133-137)

"Io vidi più folgór vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona,
più dolci in voce che in vista lucenti:
così cinger la figlia di Latona
vedem talvolta, quando l'aere è pregno,
sì che ritenga il fil che fa la zona."
(X, 64-69)

"Ancor, se raro fosse di quel bruno
cagion che tu dimandi, o d'oltre in parte
fora di sua materia sì digiuno
esto pianeto, o, sì come comparte
lo grasso e 'l magro un corpo, così questo
nel suo volume cangerebbe carte."
(II, 73-78)

"Quando ambedue li figli di Latona,
coperti del Montone e de la Libra,
fanno de l'orizzonte insieme zona,"
(XXIX, 1-3)

"Come distinta da minori e maggi
lumi biancheggia tra' poli del mondo
Galassia sì, che fa dubbiar ben saggi;
sì costellati facean nel profondo
Marte quei raggi il venerabil segno
che fan giunture di quadranti in tondo."
(XIV, 97-102)

"per guisa d'orizzonte che rischiari.
E sì come al salir di prima sera
comincian per lo ciel nove parvenze,
sì che la vista pare e non par vera,
parvemi lì novelle sussistenze
cominciare a vedere, e fare un giro
di fuor da l'altre due circunferenze."
(XIV, 69-75)

"Poi, sì cantando, quelli ardenti soli
si fuor girati intorno a noi tre volte,
come stelle vicine a' fermi poli,"
(X, 76-78)

"Così ricorsi ancora a la dottrina
di colui ch'abbelliva di Maria,
come del sole stella mattutina.
Ed elli a me: «Baldezza e leggiadria
quant' esser puote in angelo e in alma,"
(XXXII, 106-110)

"Quale per li seren tranquilli e puri
discorre ad ora ad or sùbito foco,
movendo li occhi che stavan sicuri,
e pare stella che tramuti loco,
se non che da la parte ond' e' s'accende
nulla sen perde, ed esso dura poco:
tale dal corno che 'n destro si stende
a piè di quella croce corse un astro
de la costellazion che lì resplende;"
(XV, 13-21)

"un punto vidi che raggiava lume
acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca
chiuder conviensi per lo forte acume;
e quale stella par quinci più poca,
parrebbe luna, locata con esso
come stella con stella si collòca."
(XXVIII, 16-21)

Alla fine, ma all'interno di questo gruppo, possiamo considerare le comparazioni che fanno riferimento alla luce, sia quella che viene dai raggi di sole direttamente, sia quella originata dal riflesso della luce in un altro oggetto come per esempio una pietra preziosa, o quella che filtra da una persiana:

"Tu vuo' saper chi è in questa lumera
che qui appresso me così scintilla
come raggio di sole in ăcqua mera."
(IX, 112-114)

"L'altra letizia, che m'era già nota
per cara cosa, mi si fece in vista
qual fin balasso in che lo sol percuota."
(IX, 67-69)

"quasi adamante che lo sol ferisse.
Per entro sé l'etterna margarita

ne ricevette, com' acqua recepe
raggio di luce permanendo unita."
(II, 33-36)

"Di corno in corno e tra la cima e 'l basso
si movien lumi, scintillando forte
nel congiugnersi insieme e nel trapasso:
così si veggion qui diritte e torte,
veloci e tarde, rinovando vista,
le minuzie d'i corpi, lunghe e corte,
moversi per lo raggio onde si lista
talvolta l'ombra che, per sua difesa,
la gente con ingegno e arte acquista."
(XIV, 109-117)

1.3.2. Comparazioni con scene mitologiche, bibliche o storiche

Nell'ultimo canto del Paradiso Dante non può ricordare un solo istante della visione divina ed è per lui occasione di un oblio maggiore di quanto siano stati venticinque secoli per l'impresa degli argonauti:

"Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo."
(XXXIII, 94-96)

Nel canto primo, Dante trasumana come accadde a Glauco quando assaggiò l'erba che lo rese simile agli dei:

"Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi."
(I, 67-69)

Nel canto V Dante afferma che nel fare i voti, i cristiani devono essere prudenti e non empi come furono il biblico Jefte e Agamennone:

"siate fedeli, e a ciò far non bieci,
come Ieptè a la sua prima mancia;
cui più si convenia dicer 'Mal feci',
che, servando, far peggio; e così stolto
ritrovar puoi il gran duca de' Greci,
onde pianse Efigènia il suo bel volto,
e fé pianger di sé i folli e i savi
ch'udir parlar di così fatto cólto.
Siate, Cristiani, a muovervi più gravi:
non siate come penna ad ogne vento,"
(V, 65-74)

Uno dei personaggi biblici più importanti è Adamo, il padre dell'essere umano. Ci sono due comparazioni in cui Adamo è il protagonista:

"Come la fronda che flette la cima
nel transito del vento, e poi si leva
per la propria virtù che la soblima,
fec'io in tanto in quant' ella diceva,

stupendo, e poi mi rifece sicuro
un disio di parlare ond' ïo ardeva."
(XXVI, 85-90)

"Talvolta un animal coverto broglia,
sì che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;
e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la coverta
quant' ella a compiacermi venìa gaia."
(XXVI, 97-102)

Nel canto IV si paragona le anime di Piccarda e Costanza, che furono così salde come quelle di S. Lorenzo e di Muzio Scevola:

"Se fosse stato lor volere intero,
come tenne Lorenzo in sula grada,
e fece Muzio a la sua man severo,
così l'avria ripinte per la strada
ond'eran tratte, come fuoro sciolte;
ma così salda voglia è troppo rada."
(IV, 82-87)

Nel canto XV ci sono tre comparazioni nelle quali appare sempre Cacciaguida. Nella prima è l'ombra di questo personaggio quella che si rivolge a Dante, pia come quella di Anchise al figlio Enea. Nella seconda, il pensiero di Dante giunge a Cacciaguida attraverso Dio, come tutti i numeri si formano dall'uno. Nella terza Dante ci dice che al tempo di Cacciaguida sarebbe stato strano incontrare a Firenze una persona di cattivi costumi, come ora sarebbe strano incontrare persone generose d'animo:

"Sì pïa l'ombra d'Anchise si porse,
se fede merta nostra maggior musa,
quando in Eliso del figlio s'accorse."
(XV, 25-27)

"Tu credi che a me tuo pensier mei
da quel ch'è primo, così come raia
da l'un, se si conosce, il cinque e 'l sei;"
(XV, 55-57)

"Saria tenuta allor tal maraviglia
una Cianghella, un Lapo Salterello,
qual or saria Cincinnato e Corniglia."
(XV, 127-129)

Anche nel canto seguente c'è un altro paragone in cui interviene l'anima di Cacciaguida che si fa più luminosa, come un carbone ardente su cui soffia il vento:

"Come s'avviva a lo spirar d'i venti
carbone in fiamma, così vid' io quella
luce risplendere a' miei blandimenti;"
(XVI, 28-30)

Nel canto XVI Beatrice sorride dell'errore di Dante, come la dama che di nascosto ascoltò la dichiarazione d'amore di Ginevra:

"onde Beatrice, ch'era un poco scevra,
ridendo, parve quella che tossio
al primo fallo scritto di Ginevra."
(XVI, 13-15)

1.3.3. Comparazioni con fenomeni geografici

L'anima che negasse a Dante di soddisfare la sua sete di conoscenza non sarebbe libera, se non come un fiume che non scende al mare:

"qual ti negasse il vin de la sua fiala
per la tua sete, in libertà non fora
se non com' acqua ch'al mar non si cala."
(X, 88-90)

Come il moto della luna genera le maree che coprono e scoprono di continuo le spiagge, così accade della Fortuna con Firenze:

"ond'io, che son mortal, mi sento in questa
disagguaglianza, e però non ringrazio
se non col core a la paterna festa."
(XV, 82-84)

La distanza di Beatrice è più grande di quella che c'è tra il punto più profondo dell'abisso e il punto più alto dell'atmosfera:

"Da quella regïon che più sù tona
occhio mortale alcun tanto non dista,
qualunque in mare più giù s'abbandona,
quanto lì da Beatrice la mia vista;"
(XXXI, 73-76)

1.3.4. Comparazioni con rumori procedenti da certi suoni

L'immaginazione dantesca è cosi ampia che lo porta a paragonare la danza dei beati e il loro canto alla dolce soneria dell'orologio che sveglia la gente per invitarla alla preghiera mattutina:

"Indi, come orologio che ne chiami
ne l'ora che la sposa di Dio surge
a mattinar lo sposo perché l'ami,
che l'una parte e l'altra tira e urge,
tin tin sonando con sì dolce nota,
che 'l ben disposto spirto d'amor turge;
così vid' ïo la gloriosa rota
muoversi e render voce a voce in tempra
e in dolcezza ch'esser non pò nota
se non colà dove gioir s'insempra."
(X, 139-148)

Il futuro giunge agli occhi di Cacciaguida come la musica armoniosa dell' organo:

"Da indi, sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo, mi viene
a vista il tempo che ti s'apparecchia."
(XVII, 43-45)

Come l'aria penetra dal foro della zampogna e si fa suono nel collo della cetra, così Dante sente salire la voce dal collo dell'Aquila:

"E come suono al collo de la cetra
prende sua forma, e sì com' al pertugio
de la sampogna vento che penètra,
così, rimosso d'aspettare indugio,
quel mormorar de l'aguglia salissi
su per lo collo, come fosse bugio."
(XX, 22-27)

Oltre ai rumori melodici procedenti da certi strumenti musicali, si parla anche del rumore del tuono: di fronte alla dolcezza del canto dei beati, la più dolce delle melodie terrene sarebbe come il rumore di un tuono:

"Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tira,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lira
onde si coronava il bel zaffiro
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira."
(XXIII, 97-102)

2. CONCLUSIONI

Dante impiega nel Paradiso 169 comparazioni (86 con cose, 68 con essere umani e 15 con animali) ciò che significa che nella terza cantica l'uso della similitudine è ancora più ricorrente -Nell'Inferno appaiono 150 comparazioni e nel Purgatorio 125-. Questo è un fatto che comproviamo adesso, ma che ci aspettavamo fin dall'inizio del nostro lavoro, anzi da quando abbiamo cominciato a raccogliere il materiale, ed era da aspettarselo perchè il Paradiso è il cantare di contenuto più elevato e perciò deve avere uno stile più elevato, e quindi un particolare tipo di similitudini. Non si può dimenticare che il Paradiso affronta il più alto argomento che si possa concepire: la verità divina, il regno di Dio e anche la diretta visione della Divinità. Come tutta la Commedia "anche la composizione del Paradiso risponde alla norma retorica della convenientia, per la quale in ogni opera deve esserci conformità tra l'argomento trattato e lo stile con cui lo si tratta" (7).

Statisticamente i canti più fecondi sono il I (11 comparazioni), il XXX (10 comparazioni) e il XXXI (9 comparazioni); seguono i canti II,V,XIV,XX e XXIII, con 7 comparazioni ognuno. I meno produttivi sono i canti VI, XXII e XXXII che hanno 2 similitudini e il VII e XI che ne hanno soltanto una. Non c'è però nessun canto che non abbia alcuna comparazione.

(7) Cf. S. Jacomuzzi ed altri: *La Divina Commedia*, op. cit, Paradiso, p. XII.

Man mano che si avanza nella lettura del Paradiso si osserva che l'uso delle comparazioni va aumentando. Negli ultimi canti appare un linguaggio larghissimamente metaforico. Come dice Baldelli "A mano a mano che il poema procede verso le visioni finali del Paradiso, il livello delle metafore aumenta, proprio in relazione all'attenuarsi delle parti narrative rispetto a quelle che vogliono dare il senso delle visioni (8). Si veda a modo di esempio il complesso paragone astronomico seguente:

"Quando ambedue li figli di Latona,
coperti del Montone e de la Libra,
fanno de l'orizzonte insieme zona,
quant' è dal punto che 'l cenìt inlibra
infin che l'uno e l'altro da quel cinto,
cambiando l'emisperio, si dilibra,
tanto, col volto di riso dipinto,
si tacque Bëatrice, riguardando
fiso nel punto che m'avëa vinto."
(XXIX, 1-9)

Dante vuole dire che Beatrice interruppe il suo parlare soltanto un poco di tempo, ma lo fa con una comparazione lunghissima: Quando i figli di Latona, cioè il sole e la luna, in congiunzione con i segni dell'Ariete e la Bilancia si trovano in equilibrio sulla linea dell'orizzonte...e così via.

Siccome il tema fondamentale del Paradiso è la luce, non ci può stupire il numero di comparazioni che fanno riferimento a questo argomento. Per Dante la luce è primaria raffigurazione di Dio e delle verità divine, fino a identificare il concetto di Dio con il concetto di luce (9).

Dal punto di vista grammaticale, Dante preferisce, come ormai abbiamo visto nelle altre cantiche, usare la comparazione senza niente nel primo termine e *come* nel secondo, del tipo di queste:

"Poi che ciascuno fu tornato ne lo
punto del cerchio in che avanti s'era,
fermossi, come a candellier candelo."
(XI, 13-15)

"Io era come quei che si risente
di visïone oblita e che s'ingegna
indarno di ridurlasi a la mente,"
(XXIII, 49-51)

"e ogne permutanza credi stolta,
se la cosa dimessa in la sorpresa
come 'l quattro nel sei non è raccolta."
(V, 58-60)

(8) Cf. I. Baldelli: "Lingua e stile" in *Enciclopedia dantesca*, vol. , p.

(9) "Sarà allora all'interno di questa metafisica della luce che si potrà comprendere appieno il supremo valore di questo elemento nella raffigurazione e nella struttura concettuale stessa della terza cantica". S. Jacomuzzi, op. cit. p. VII.

"Forma e materia, congiunte e purette
usciro ad esser che non avia fallo,
come d'arco tricordo tre saette."
(XXIX, 22-24)

oppure quelle che invece di *come* portino *sì come:*

"Per letiziar là sù fulgor s'acquista,
sì come riso qui; ma giù s'abbuia
l'ombra di fuor, come la mente è trista."
(IX, 70-72)

similmente, a guisa di:

"ma la natura la dà sempre scema,
similemente operando a l'artista
ch'a l'abito de l'arte ha man che trema."
(XIII, 76-78)

"Così Beatrice; e quelle anime liete
si fero spere sopra fissi poli,
fiammando, volte, a guisa di comete."
(XXIV, 10-12)

quale, quasi:

"La luce in che rideva il mio tesoro
ch'io trovai lì, si fé prima corusca,
quale a raggio di sole specchio d'oro;"
(XVII, 121-123)

"E quella non ridea; ma «S'io ridessi»,
mi cominciò, «tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi:"
(XXI, 4-6)

"Di tal fiumana uscian faville vive,
e d'ogne parte si mettien ne' fiori,
quasi rubin che oro circunscrive;"
(XXX, 64-66)

Naturalmente possono portare anche nel secondo termine un verbo che significhi qualcosa come *parere, somigliare* o *sembrare*

"Poscia ne l'emme del vocabol quinto
rimasro ordinate; sì che Giove
pareva argento lì d'oro distinto."
(XVIII, 94-96)

Sono frequentissime le comparazioni che portano la partiella comparativa *come* nel primo termine e *così (sì come, sì)* o qualcosa come *a guisa di, al modo di,* ecc., del tipo di quelle che seguono:

"E come l'alma dentro a vostra polve
per differenti membra e conformate
a diverse potenze si risolve,
così l'intelligenza sua bontate

multiplicata per le stelle spiega,
girando sé sovra sua unitate."
(II, 133-138)

"in ciascun cielo, a süa intelligenza».
Come rimane splendido e sereno
l'emisperio de l'aere, quando soffia
Borea da quella guancia ond' è più leno,
per che si purga e risolve la roffia
che pria turbava, sì che 'l ciel ne ride
con le bellezze d'ogne sua paroffia;
così fec'io, poi che mi provide
la donna mia del suo risponder chiaro,
e come stella in cielo il ver si vide."
(XXVIII, 78-87)

"E come cerchi in tempra d'oriuoli
si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
quïeto pare, e l'ultimo che voli;
così quelle carole, differente-
mente danzando, de la sua ricchezza
mi facieno stimar, veloci e lente."
(XXIV, 13-18)

"come in lo specchio fiamma di doppiero
vede colui che se n'alluma retro,
prima che l'abbia in vista o in pensiero,
e sé rivolge per veder se 'l vetro
li dice il vero, e vede ch'el s'accorda
con esso come nota con suo metro;
così la mia memoria si ricorda
ch'io feci riguardando ne' belli occhi
onde a pigliarmi fece Amor la corda."
(XXVIII, 4-12)

"E come in vetro, in ambra o in cristallo
raggio resplende sì, che dal venire
a l'esser tutto non è intervallo,
così 'l triforme effetto del suo sire
ne l'esser suo raggiò insieme tutto
sanza distinzïone in essordire."
(XXIX, 25-30)

"Così veloci seguono i suoi vimi,
per somigliarsi al punto quanto ponno;
e posson quanto a veder son soblimi.
Quelli altri amori che 'ntorno li vonno,
si chiaman Troni del divino aspetto,
per che 'l primo ternaro terminonno;"
(XXVIII, 100-105)

"E come clivo in acqua di suo imo
si specchia, quasi per vedersi addorno,
quando è nel verde e ne' fioretti opimo,
sì, soprastando al lume intorno intorno,
vidi specchiarsi in piú di mille soglie
quanto di noi là sù fatto ha ritorno."
(XXX, 109-114)

"E come in fiamma favilla si vede,
e come in voce voce si discerne,
quand' una è ferma e altra va e riede,
vid' io in essa luce altre lucerne
muoversi in giro più e men correnti,
al modo, credo, di lor viste interne."
(VIII, 16-21)

E anche quelle formate da *così...come:*

"Così un sol calor di molte brage
si fa sentir, come di molti amori
usciva solo un suon di quella image."
(XIX,19-21)

Non sono infrequenti quelle comparazioni che hanno *quale* nel primo termine e *tale, cotale* o *come* nel secondo, come per esempio:

"Qual venne a Climenè, per accertarsi
di ciò ch'avëa incontro a sé udito,
quei ch'ancor fa li padri ai figli scarsi;
tal era io, e tal era sentito
e da Beatrice e da la santa lampa
che pria per me avea mutato sito."
(XVII, 1-6)

"Quale ne' plenilunïi sereni
Trivïa ride tra le ninfe etterne
che dipingon lo ciel per tutti i seni,
vid'i' sopra migliaia di lucerne
un sol che tutte quante l'accendea,
come fa 'l nostro le viste superne;"
(XXIII, 25-30)

Sono pochissime, ne abbiamo registrate soltanto tre, le comparazioni che non presentano nessun elemento comparativo in nessuno dei due termini della comparazione. Sono queste:

"Di quel color che per lo sole avverso
nube dipigne da sera e da mane,
vid' ïo allora tutto 'l ciel cosperso."
(XXVII, 28-30)

"che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende."
(XXI, 11-12)

"Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond' ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardüa sua opra,
stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;
ïo, che al divino da l'umano,
a l'etterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano,
di che stupor dovea esser compiuto!"
(XXXI, 31-40)

In tutte e tre l'originalità di Dante è manifesta, ma soprattutto nell'ultima in cui, senza nessuna particella comparativa, ripetiamo, si riesce a paragonare lo stupore di Dante di fronte a tanta bellezza che c'è in Paradiso, in confronto alle brutture della terra con quello dei barbari che arrivano dalle lande desolate e selvagge del nord dell'Europa quando vedevano la grandiosa magnificenza e civiltà della città di Roma.

C'è soltanto una comparazione in tutto il Paradiso formata da *tanto...quanto;*

"Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi
quante sì fatte favole per anno
in pergamo si gridan quinci e quindi:"
(XXIX, 103-105)

Dal punto di vista letterario si trovano delle comparazioni brevi, ma belle e ben costruite. Come un arcobaleno nasce dal riflesso di un altro arcobaleno, così il secondo dei tre cerchi in cui sono rappresentate le tre persone della Trinità, quello corrispondente al figlio sembrava riflesso dal primo, cioè il Padre:

"e l'un da l'altro come iri da iri
parea reflesso, e 'l terzo parea foco"
(XXXIII, 118-119)

Due versi occupa anche la comparazione in cui si paragona il dubbio di Dante, trasparente agli occhi dei beati, al vetro rispetto al colore che gli sta dietro:

"E avvenga ch'io fossi al dubbiar mio
lì quasi vetro a lo color ch'el veste,
(XX, 79-80)

o quella in cui si comparano i cerchi angelici con il ferro bollente:

"E poi che le parole sue restaro,
non altrimenti ferro disfavilla"
(XXVIII, 88-89)

Ma si trovano anche delle comparazioni lunghissime. Vediamo, ad esempio quella che occupa i primi tredici versi del canto XXX in cui si paragona lo svanire dei cerchi angelici, piano, piano, allo sparire progressivo delle stelle quando si avvicia l'alba:

"Fose semilia miglia di lontano
ci ferve l'ora sesta, e questo mondo
china già l'ombra quasi al letto piano,
quando 'l mezzo del cielo, a noi profondo,
comincia a farsi tal, ch'alcuna stella
perde il parere infino a questo fondo;
e come vien la chiarissima ancella
del sol più oltre, così 'l ciel si chiude
di vista in vista infino a la più bella.
Non altrimenti il trïunfo che lude
sempre dintorno al punto che mi vinse,

parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude,
a poco a poco al mio veder si stinse:"
(XXX, 1-13)

Qualche volta le comparazioni vanno successivamente, una dopo l'altra, come una catena con diversi anelli:

"Vero è che, come forma non s'accorda
molte fiate a l'intenzion d el'arte,
perch'a risponder la materia è sorda,
così da questo corso si diparte
talor la creatura, c'ha podere
di piegar, così pinta, in altra parte;"
(I, 127-132)

"e sì come veder si può cadere
foco di nube, sì l'impeto primo
l'atterra torto da falso piacere."
(I, 133-135)

"Non dei più ammirar, se bene stimo,
lo tuo salir, se non come d'un rivo
se d'alto monte scende giuso ad imo."
(I, 136-138)

"Maraviglia sarebbe in te se, privo
d'impedimento, giù ti fossi assiso,
com'a terra quïete in foco vivo»."
(I, 139-141)

E anche può apparire una concentrazione di comparazioni consimili nello stesso episodio. Così nell'terzultimo canto del Paradiso ci sono due similitudini sul pellegrino:

"E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com' ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava ïo li occhi per li gradi,
mo sù, mo giù e mo recirculando."
(XXXI, 43-48)

"Qual è colui che forse di Croazia
viene a veder la Veronica nostra,
che per l'antica fame non sen sazia,
ma dice nel pensier, fin che si mostra:
'Segnor mio Iesù Cristo, Dio verace,
or fu sì fatta la sembianza vostra?';
tal era io mirando la vivace
carità di colui che 'n questo mondo,
contemplando, gustò di quella pace."
(XXXI, 103-111)

Nella prima Dante percorre con lo sguardo tutto l'anfiteatro dei beati con grande calma e serenità, dopo avere fatto un viaggio molto lungo, come il pellegrino contempla rilassandosi l'interno del tempio meta del suo lungo viaggio. Nella seconda Dante osserva con riverente venerazione e commossa incredulità il

volto di S. Bernardo, come il pellegrino resta stupito di fronte alla miracolosa effige della Veronica. Dopo segue un'altra comparazione che già abbiamo visto (versi 31-40) che si riferisce anche al pellegrino, concretamente alla contemplazione della candida rosa, dopo il pellegrinaggio dantesco. Questo vuol dire che la maestria del poeta fiorentino riesce a fare diverse similitudini con lo stesso tema: In questo caso il simile del pellegrino gli serve per fare differenti comparazioni che però non risultano mai troppo pesanti.

Nello stesso canto XXXI, nei versi finali, ci sono due similitudini consecutive, ambedue su due terzine parallelamente costruite:

"Io levai li occhi; e come da mattina
la parte orïental de l'orizzonte
soverchia quella dove 'l sol declina,
così quasi di valle andando a monte
con li occhi, vidi parte ne lo stremo
vincer di lume tutta l'altra fronte."
(XXXI, 118-123)

"E come quivi ove s'aspetta il temo
che mal guidò Fetonte, più s'infiamma,
e quinci e quindi il lume si fa scemo,
così quella pacifica oriafiamma
nel mezzo s'avvivava, e d'ogne parte
per igual modo allentava la fiamma;"
(XXXI, 124-129)

In genere, le similitudini dantesche del Paradiso, come in tutta la Commedia sono ampie e parallelistiche:

"Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro
movesi l'acqua in un ritondo vaso,
secondo ch'è percosso fuori o dentro:
ne la mia mente fé sùbito caso
questo ch'io dico, sì come si tacque
la glorïosa vita di Tommaso,
per la similitudine che nacque
del suo parlare e di quel di Beatrice,
a cui sì cominciar, dopo lui, piacque:"
(XIV, 1-9)

Perciò sono pochi i casi in cui Dante adopera la comparazione breve, quella che si potrebbe chiamare simile:

"Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsïa traesti
de la vagina de le membra sue."
(I, 19-21)

"come tu vedi omai, di gradi in grado,
che di sù prendono e di sotto fanno."
(II, 122-123)

"e quasi velocissime faville
mi si velar di sùbita distanza."
(VII, 8-9)

Ma bisogna dire che anche in questi casi non c'è una comparazione rapida, tagliente. Il nostro autore preferisce allungarsi verso dopo verso, come se fosse un fiume con diversi meandri. Così, per esempio, nel caso seguente, non adopera una comparazione per brevitatem dicendo qualcosa di questo tipo:'come l'arpa fa un dolce suono, anche per chi non capisce le note, così stavo io senza comprendere il canto di lode' ma :

"E come giga e arpa, in tempra tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che lì m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, sanza intender l'inno."
(XIV, 118-123)

Allungandosi molto di più. Altre volte usa, come abbiamo accennato, due similitudini successive. I lineamenti delle anime del cielo della luna appaiono a Dante come attraverso dei vetri trasparenti o tersi, o come attraverso acque limpide e chiare e basse, con poco rilievo rispetto al fondo, come una perla bianca su una fronte femminile:

"Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi,
tornan d'i nostri visi le postille
debili sì, che perla in bianca fronte
non vien men forte a le nostre pupille;
tali vid' io più facce a parlar pronte;"
(III, 10-16)

Mentre nella lirica anteriore a Dante, mi riferisco soprattutto alla scuola siciliana e al dolce stil, i poeti impiegavano comparazioni convenzionali: il mare, la tempesta, la pietra preziosa, ecc. nella Commedia, Dante ci offre delle comparazioni veramente singolari e originali. Oltre a tutte quelle che abbiamo viste, vediamo adessso, ad esempio, quella in cui si paragona la corruzione dei sentimenti degli uomini, quando da piccoli si fanno grandi, fino a diventare l'opposto di quello che erano, come la pelle bianca diventa nera sotto l'azione dei raggi del sole:

"Fede e innocenza son reperte
solo ne' parvoletti; poi ciascuna
pria fugge che le guance sian coperte.
Tale, balbuziendo ancor, digiuna,
che poi divora, con la lingua sciolta,
qualunque cibo per qualunque luna;
e tal, balbuziendo, ama e ascolta
la madre sua, che, con loquela intera,
disïa poi di vederla sepolta.
Così si fa la pelle bianca nera
nel primo aspetto de la bella figlia
di quel ch'apporta mane e lascia sera."
(XXVII, 127-138)

Qua vediamo un fatto che tutti conosciamo, un fenomeno che tutti abbiamo osservato molte volte, ma chi prima di Dante ha fatto una comparazione di questo tipo?.

Altrettanto succede nella comparazione seguente:

"stavano accese, e quella che pria venne
incominciò a farsi piú vivace,
e tal ne la sembianza sua divenne,
qual diverrebbe Iove, s'elli e Marte
fossero augelli e cambiassersi penne."
(XXVII, 11-15)

E questa, una comparazione con animali, ma molto viva, molto espressiva. I poeti del Duecento fanno molte comparazioni con animali, ma nessuna come questa.

Nella poesia anteriore a Dante, le comparazioni erano molto "artificiali", mentre in Dante, appunto per il suo dominio della lingua le similitudini sono "neccesarie" perchè sono simbiotiche con gli altri elementi della composizione.

In conclusione si può affermare che l'uso della comparazione come procedimento retorico è un aspetto molto importante nel linguaggio dantesco. Se questo è vero nelle due prime cantiche è ancora più valido nella terza cantica. Le comparazioni del Paradiso sono molte, più ancora di quante vi siano nell'Inferno e nel Purgatorio, e anche molto variate, ma soprattutto, e questo è, al nostro avviso, il merito fondamentale, originali, colorite e di grande efficacia.

Come in tutta la Commedia, le comparazioni dantesche in Paradiso sono naturali; l'arte del poeta ci fa capire, anzi comprendere, le cose più difficili attraverso le similitudini più evidenti.

Quelle dantesche sono comparazioni semplici ma perfette e perciò famose.

A pastorela peninsular: cronoloxía e tradición manuscrita

PILAR LORENZO GRADÍN

O fragmentario -e problemático- *Arte de Trovar* que precede ó *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* ou *Colocci-Brancuti (B)* non fai mención explícita da "pastorela", xa que, como se lembrará, o anónimo tratadista só se vai referir ós xéneros fundamentais (*cantigas de amor, cantigas de amigo* e *cantigas d'escarnho e maldizer*) e a "tres maneiras de trovar" (*tenções, cantigas de vilãos* e *cantigas de seguir*), que poden ser consideradas "xéneros menores" (1).

Na lírica galego-portuguesa o termo "pastorela" aparece por primeira vez na obra dun trobador da segunda mitade do século XIII, Pedr'Amigo de Sevilha, que designa unha das súas composicións con tal nome:

> Quand'eu hum dia fuy en Compostela
> en romaria, vi hunha pastor
> que, poys fuy nado, nunca vi tan bela,
> nen vi outra que falasse milhor,
> e demandey-lhe logo seu amor
> e fiz por ela esta *pastorela* (2).

Dos nove textos transmitidos polos apógrafos italianos (3), somentes tres, os de Johan Ayras, Pedr'Amigo e un de Don Denis (*Vi oj'eu cantar d'amor,* B 547-V 150), obedecen ás normas convencionais do xénero, ó que se coñece como

(1) V. L.F. Lindley Cintra, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)* Cod. 10991, reprodução facsimilada, Lisboa, 1982, Título III, capítulo IV e ss., pp. 15-16.

(2) G. Marroni, "Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha", *AION,* X (1968), pp. 189-339, nº 5, vv. 1-6.

(3) Dáse a continuación o verso de "incipit" das cantigas incluidas no estudio e a edición crítica manexada para a súa lectura:

a) Don Johan Perez d'Avoyn, *Cavalgava noutro dia* (B 676, V 278). J.J. Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses,* Lisboa, 1973, vol. II, nº 110.

b) Lourenço, *Tres moças cantavan d'amor* (B 1262, V 867). G. Tavani, *Lourenço. Poesie e tenzoni,* Modena, 1964, nº 5.

c) Pedr'Amigo de Sevilha, *Quand'eu hun dia fuy en Compostela* (B 1098, V 689). Marroni 5 (vide *supra,* nota 2).

d) Johan Ayras, *Pelo souto de Crecente* (B 967, V 554). J.L. Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago,* Santiago, 1980, nº 23.

e) Don Denis, *Hunha pastor se queixava* (B 519, V 102), *Hunha pastor ben talhada* (B 534, V 137) e *Vi oj'eu cantar d'amor* (B 547, V 150). H.R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal,* Halle a. S., 1894 (reimpresión Hildesheim-New York, 1972), nº 23, 57 e 70 respectivamente.

f) Joham Zorro, *Quem visse andar fremosinha* (B 1148a, V 751). C. Ferreira da Cunha, *O cancioneiro de Joan Zorro,* Rio de Janeiro, 1949, nº 1.

g) Ayras Nunez, *Oy og'eu hũa pastor cantar* (B 868-869-870, V 454). G. Tavani, *Le poesie de Ayras Nunez,* Milano, 1964, nº 1.

"pastorela clásica" (4). As cantigas sinaladas ofrecen un determinado número de elementos que responden a aquilo que tradicionalmente se consideran rasgos distintivos do xénero, e que as aproximan ós seus homólogos occitanos e franceses: motivo do encontro, localización topográfica concreta, (breve) descripción da pastora e o diálogo entre as partes, que contén a introducción da proposta amorosa do cabaleiro e a resposta (positiva ou negativa) da protagonista. Os seis restantes plantexan moitos problemas de clasificación, xa que se presentan como un xénero híbrido no que as interferencias coa tradición das cantigas de amigo -en menor medida coas de amor- son constantes. E esta *interdiscorsività* (5) móstrase dun xeito tan claro que boa parte da crítica considerou os textos en cuestión como unha variedade da canción de muller galego-portuguesa (6). A pesar dese estado de hibridez textual, cremos que, dende unha perspectiva diacrónica e coñecendo o marco da producción lírica nas cortes peninsulares, pódese afirmar que os trobadores do Occidente hispánico pretendían escribir un producto literario distinto cando compuxeron eses textos.

No momento de precisar qué influencias foron determinantes na adaptación do esquema, o punto de referencia céntrase, por razóns cronolóxicas e histórico-literarias, nas literaturas ultrapirenaicas, nas que o xénero -tanto na zona de oil como de oc- xa alcanzara un desenrolo e un éxito importantes cando os xograis e trobadores ibéricos puxeron en práctica a modalidade que nos ocupa (7). Todo aquel que se aproxime ás "pastorelas" aquí incluidas percibirá unha serie de elementos descoñecidos ó resto do cancioneiro de amigo e de amor, e que sin embargo son comúns nas pastorelas de "trobadors" e "trouvères". A imitación non consiste na reproducción exacta dun modelo e raramente un mesmo "xénero" é cultivado coa mesma intensidade e dentro dos mesmos parámetros nas distintas tradicións literarias, polo que non debe resultar extrano que os textos estudiados se presenten coa orixinalidade da tradición á que pertencen e, ó mesmo tempo, coa que caracteriza ós individuos que os compoñen (8). Así, temos: a presencia de

(4) Cfr. A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, 1964-2, pp. 2 e ss.; P. Bec, *La lyrique française au Moyen Age (XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, 1977, vol. I, p. 120; M. Zink, *La pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*, Paris, 1972, pp. 20 e ss.; J. Cl. Rivière, *Pastourelles*, Genève, 1974, vol. I, p. 8; E. Köhler, "Pastorela", *GRLMA*, vol. II (1), fasc. 5, Heidelberg, 1979, pp. 32-43; A. Biella, "Considerazioni sull'origine e sulla diffusione della pastorella", *CN*, XXV (1965), pp. 236 e ss.

(5) Cfr. C. Segre, "Intertestuale - Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", en C. di Girolamo e I. Paccagnella (eds.), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, 1982, pp. 15-28.

(6) Ver Lang, *Den*, p. LXXV; Nunes, *Amigo*, I, p. 13 y ss.; Jeanroy, *Origines*, pp. 130-133; M. Rodrigues Lapa, *Lições dse literatura portuguesa. Epoca medieval*, Coimbra, 1977-2, p. 163; A.J. da Costa Pimpão, *História da literatura portuguesa. Idade Média*, Coimbra, 1959-2; C. Ferreira da Cunha, "Lirismo. Epoca medieval. Géneros e subgéneros" en *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*, Porto, 1969-2, s.v. *pastorela;* S. Spina, *A lírica trovadoresca*, Rio de Janeiro, 1972, pp. 73-74; P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Paris, 1981, p. 537; G. Tavani, "La poesia lirica galego-portughese", *GRLMA*, vol. II (1), fasc. 6, Heidelberg, 1980, pp. 140-144; C. Alvar-V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, 1985, p. 43.

(7) Para unha exposición detallada do papel xogado polas tradicións galorromances na adaptación do esquema, ver: P. Lorenzo Gradín, "La pastorella gallego-portuguesa y sus posibles relaciones de filiación", *III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 2-6 octubre 1989 (Actas en prensa).

(8) Cfr. E. Gonçalves-Mª A. Ramos, *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa, 1983, p. 26.

marcas topográficas locais (*Pelo souto de Crecente,* Rodríguez, *JAy* 23, v. 1; *nas ribas do Sar, Ibidem,* v. 7); *en Compostela,* Marroni, *PAmigo* 5, v. 1); o motivo da romería (*Ibidem,* v. 2 y v. 33); a introducción dun vocabulario propio da cantiga peninsular (*meu - seu amigo,* Nunes, *Amigo* 110, v. 9 e v. 19; Tavani, *Lour* 5, rfr.; Lang, *Den* 57, v. 2 e v. 13; Cunha, *JZor* 1, rfr. e v. 18; Tavani, *AyNz* 1, v. 7 e v. 23; *ben talhada,* Nunes, *Amigo* 110, v. 16; *fremosinha,* Tavani, *Lour* 5, v. 2, e Cunha, *JZor* 1, v. 1; *amigas,* Tavani, *Lour* 5, rfr.; *la virgo,* Tavani, *AyNz* 1, v. 32; *filhar dõas,* Marroni, *PAmigo* 5, vv. 11, 16 e 21); *ter prol,* Lang, *Den* 70, v. 22; *Senhora, comprida de bem, Ibidem,* 57, vv. 29-30, etc.); a entrada de esquemas paralelísticos (Cunha, *JZor* 1 e Tavani, *Lour* 5) (9); as alusións á actividade poética do amigo, o que, en realidade, é un "gap" enmascarado (Tavani, *Lour* 5 e Lang, *Den* 70) (10); a adaptación de textos de outros poetas galego-portugueses (pénsese, por exemplo, nos refráns da pastorela de Ayras Nunez, ou no eco da cantiga de Nuno Fernandez Torneol, *Levad', amigo, que dormides as manhãas frias* (Nunes, *Amigo* 75), sobre a segunda cobla da pastorela de Johan Ayras), etc.

Un factor que non debe ser pasado por alto é o das relacións existentes entre os autores que nos ocupan, xa que ou comparten estadias nas mesmas cortes (Alfonso X en Castela e Alfonso III en Portugal), ou aparecen unidos por conexións de carácter literario. Así, Don Johan Perez d'Avoyn tensona con Lourenço (*Lourenzo, soyas tu guarecer,* Tavani, *Lour* 14) -e curiosamente son os únicos autores que presentan nos seus textos a tres pastoras-. Pedr'Amigo e o mesmo Lourenço diríxense cantigas de maldizer que veñen determinadas pola categoría do xogral que pretende exercer como trobador (*Lourenço non mi quer creer,* Marroni, *PAmigo* 33, e *Pedr'Amigo duas sobervhas faz,* Tavani, *Lour* 18). As relacións entre Ayras Nunez e Joham Zorro son patentes na obra do clérigo santiagués, quen, como se sabe, amosa unha especial predilección polos versos do xogral portugués. Así, vai adapta-la coñecida cantiga *Baylemus agora, por Deus, ay velidas* (B [1558bis], V 761), e no texto que nos ocupa cita na última estrofa versos de Zorro:

Pela ribeyra do rio
cantando ia la dona-virgo
d'amor:
(Cunha, *JZor* 8, vv. 1-3)

"Pela rribeyra do rryo
cantando ya la virgo
d'amor;
quem amores á
como dormirá,
a[y]bela frol?"
(Tavani, *AyNz* 1, vv. 30-35)

Por outra banda, inserta o sintagma *chorava e estava cantando* (Tavani, *AyNz* 1, v. 10) que, anque pode derivar dunha fonte occitana (11), ofrece unha notable ana-

(9) Cfr. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese,* Roma, 1967, 160: 429, 160: 411, 426 e 455 (para a cantiga do xogral Lourenço), 172: 1 e 178: 1 (para o texto de Joham Zorro).

(10) Tavani, *GRLMA,* p. 91 e ss.

(11) Como xa apuntou S. Pellegrini (*Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese,* Bari, 1959-2, pp. 134 e ss.), a unión dos motivos *chorar* e *cantar (dizer)* aparece nunha das pastorelas de Gui d'Ussel:

E vi denan me
Una pastorella,
Ab color fresqu'e novella,

loxía co *chorando, assi dizia ~ dizendo* de Joham Zorro (Cunha, *JZor* 1, v. 4 e v. 20) e co *chorava e dizia* de Don Denis (Lang, *Den* 23, v. 4).

De Johan Ayras sábese que estivo na corte de Alfonso X -e probablemente na de Alfonso III (12)- onde debeu ter contactos con algúns dos autores xa citados (entre eles Pedr'Amigo e Lourenço).

Polo que respecta a Don Denis é evidente que tivo acceso á producción daqueles trobadores e xograis que visitaron ou viviron na corte do seu abó -onde el estivo cando era infante-, na de seu pai ou na do propio Sancho IV, como é o caso de Ayras Nunez, que nunha das súas cantigas de amor, *Amor faz a min amar tal senhor* (Tavani, *AyNz* 4) parece opórse ó cliché convencional da "coita de amor" tan utilizado polos autores peninsulares e, particularmente, polo rei portugués (cfr. o verso do exordio do texto do clérigo con *Amor fez a mim amar,* Lang, *Den* 67) (13).

Analizando a cronoloxía dos trobadores que compoñen pastorelas, a saber, Don Johan d'Avoyn, Lourenço, Pedr'Amigo, Johan Ayras, Don Denis e Ayras Nunez (14), tírase en conclusión que o "xénero" gozou do favor literario da escola poética da Península Ibérica na segunda mitade do século XIII.

Como se lembrará, Don Johan Perez d'Avoyn é un dos homes máis poderosos da corte de Alfonso III (15). Sábese que acompañou ó conde de Boulogne en Francia antes de que aquel regresase a Portugal para ocuparse do reino despois da destitución de Sancho II (1245). Permaneceu ó lado da coroa durante a breve rexencia de Dona Beatriz e aínda se advirte a súa presencia na corte durante os primeiros anos de Don Denis. Finou en xuño de 1287.

As tensós que Lourenço mantén con Joham Garcia de Guilhade, Joham Soarez Coelho, Rodrigu'Eanes Redondo, Joham Perez d'Avoyn, Martin Moxa, Joham Vaasquiz, Pedr'Amigo e Pero Garcia demostran que o xogral viviu na corte de Alfonso III e na de Alfonso X, e permiten situa-la súa producción poética de 1250 en diante (16).

A pertencia de Pedr'Amigo de Sevilha ó círculo da corte alfonsina en Castela está fora de calquera dúbida. Os seus ataques á Balteira, as tensós con Johan Baveca, Vaasco Perez Pardal e Johan Vaasquiz, os escarnios contra Pero

---

Que chantet mout gen,
E disia en plaingnen:
"Lassa! mal viu qui pert son jauzimen!
(J. Audiau, *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Age*, Genève, 1973, nº 7, vv. 4-9)

A devandita asociación tamén é usual no "planh" (cfr., por exemplo, M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975, vol. I, nº 95; vol. II, nº 148; vol. III, nº 264, ...).

(12) Rodríguez, *JAy*, pp. 84-85; Tavani, *GRLMA*, I (8), p. 26.

(13) Ver Tavani, *AyNz*, pp. 31-32 e p. 83.

(14) Non incluimos a Joham Zorro, porque, ademáis de non ter del ningunha noticia biográfica, ofrece unha producción poética que non contén datos sólidos que permitan establecer unha cronoloxía fiable da súa actividade como xogral. De tódolos xeitos, a súa colocación nos manuscritos, xusto antes de Roy Martinz do Casal, e o feito de que Ayras Nunez imite versos seus, supono ou contemporáneo ou pouco anterior á actividade do clérigo, co que estaríamos nos primeiros anos do rei Don Denis, é decir, no último cuarto do século XIII (cfr. as alusións a Lisboa e ó rei en Cunha, *JZor* 2, 3, 4 e 7).

(15) V. C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S., 1904, vol. II, pp. 354-364.

(16) Cfr. os datos ofrecidos por Tavani, *Lour*, pp. 19-28.

d'Ambroa e Lourenço son elementos de xuizo certos que permiten fixa-la súa actividade literaria (17). A data do seu testamento, 6 de xullo de 1302, fai pensar que a súa vida non se extendeu moito máis alá dese límite.

Tendo en conta a tensó que Johan Vaasquiz fai con Johan Ayras, e unha cantiga que o relaciona con Pero Eanes Marinho (18) (cfr. B 935-V 523) parece probado que o burgués de Santiago frecuentou a corte de Alfonso X na segunda mitade do século XIII. Asimesmo, as probables alusións a Maria Balteira e a Pero Garcia (Burgalês) na cantiga *Pero Garcia me disse* (Rodríguez, *JAy* 78) (19) confirmarían ese dato.

Os autores máis tardíos de pastorelas son por tanto Don Denis, rei de Portugal dende 1279 a 1325, e Ayras Nunez a quen os documentos, e os datos que se extraen da súa producción poética, permiten situar na época de Sancho IV de Castela (1284-1295) (20).

Expostos os datos históricos, pasemos a analizar aqueles proporcionados pola tradición manuscrita galego-portuguesa, centrándonos particularmente nos apógrafos italianos **B** e **V** (21).

Foi D^a C. Michaëlis a primeira en sinalar que o arquetipo ω, do que derivan os testemuños que hoxe poseemos, presentaría unha ordenación tripartita por xéneros (cantigas de amor, de amigo e d'escarnho e maldizer) (22), e, nun segundo momento, o compilador pretendería facer unha ordenación cronolóxica no interior de cada unha das tres seccións apuntadas (23); según este criterio, os autores máis antigos agruparíanse no inicio de cada unha das respectivas seccións. Este primer "Cancioneiro xeral" remontaría ó último cuarto do século XIII e sobre él sería copiado directamente A (24), que presenta unha lagoa inicial -ó igual que V- e no que, como se sabe, só figuran cantigas de amor (exceptúense Michaëlis, *CA* 256 e 305).

Atendendo a esa tripartición e ó número de textos que presentan os códices en cada unha das seccións, obtense a seguinte ordenación:

(17) V. Marroni, *PAmigo*, pp. 194-224.

(18) Considérese a nova cronoloxía proposta para este autor por A. Resende de Oliveira en "Do *Cancioneiro da Ajuda* ao 'Livro das Cantigas' do conde Don Pedro", *Revista de História das Idéias*, X (1988), pp. 744-745.

(19) Cfr. a este propósito o estudio de V. Bertolucci, "A proposito di una recente edizione di Johan Ayras de Santiago", *Studi mediolatini e volgari*, IX (1961), pp. 79-80.

(20) Ver Tavani, *AyNz*, pp. 26 e ss.

(21) **B** = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Cod. 10991, ed. de L.F. Lindley Cintra, Lisboa, 1982.

V = *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana*, Cod. 4803, ed. de L.F. Lindley Cintra, Lisboa, 1973.

(22) Sinais evidentes desa tripartición son as rúbricas indicadoras en B e V do inicio das seccións das cantigas de amigo e d'escarnho (cfr. B 626, p. 306 e B 1330bis, p. 605; V 227, p. 93 e V 937, p. 324).

(23) Michaëlis, *CA*, vol. II, pp. 210-222.

(24) Ver G. Tavani, *Poeti del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, 1969, p. 137 (a parte correspondiente ó estudio da tradición manuscrita figura tamén no *GRLMA*, pp. 25 e ss. e nos *Ensaios portugueses*, Lisboa, 1988, pp. 55-178).

	cantigas de amor	*amigo*	*escarnho-maldizer*
A	...1-310...	---	---
B	1-625	626-1330	1330b-1664...
V	...1-226	227-936	937-1205...

Cando se analiza a secuencia dos textos nos cancioneiros renacentistas, obsérvase que chegado un certo momento hai unha perturbación evidente tanto no que se refire á disposición por xéneros como á cronolóxica. Esa alteración da organización primitiva de ω é signo inequívoco do enriquecimento da tradición manuscrita.

Nas dúas seccións que aquí nos interesan, a das cantigas de amor e de amigo -xa que son as que conteñen os autores e os textos reseñados-, a orden de ω consérvase na primeira parte dende B1 a B454 (lémbrese a lagoa inicial de V, e por tanto temos ...V1 a V61), e na segunda dende B626 a B850-851 (V227 a V436-437).

Das pastorelas analizadas a única que se atopa nunha desas partes, concretamente na das cantigas de amigo, é a de Don Johan Perez d'Avoyn (B676-V278), que sería por tanto a primeira pastorela da lírica galego-portuguesa. O texto aparece nunha parte dos cancioneiros onde só hai cantigas de amigo (25) e obedece polo tanto á primitiva clasificación do arquetipo. Asimesmo, téñase en conta outro dato de non menor importancia: dos sete autores aquí incluidos, o nobre portugués é o único que figura en A, que é, como xa se dixo anteriormente, o códice máis antigo dos conservados. A pastorela do señor d'Avoyn pecha, xunto cunha cantiga de amor que está a seguir dela (*Muitos veg'eu que sse fazen de mi*, A184, B677, V279) -e que é un texto que xa está dislocado en A (26)-, a serie das cantigas de amigo do trobador.

No segundo cuarto do século XIV (ca. 1340), ó postulado arquetipo incorpóranse novos autores e textos en cada unha das tres partes apuntadas (amor, amigo, escarnho e maldizer), pero nestes engadidos xa non se vai respeta-la ordenación por xéneros, pois, como se verá, algúns trobadores aparecen nalgunha desas seccións con toda a súa obra. Este novo cancioneiro, designado coa letra α (27), representaría aquel famoso *Livro das Cantigas* que o conde Don Pedro de Portugal deixa no seu testamento (30 de marzal de 1350) ó rei de Castela Alfonso XI. A crítica acepta unánimemente que o subarquetipo α recolleu non só a obra daqueles poetas que exerceron a súa actividade nos finais do século XIII e inicios do século XIV, senón tamén a de todos aqueles que foran rexeitados da primeira compilación por motivos estéticos ou por razóns de tipo social, xa que na confección daquel primer cancioneiro imperou un certo proceso de selección: a obra era de carácter nobiliario.

Na sección das cantigas de amor, as "interpolacións" sucédense dende B 454 a B 625 (V 61 - V 226), e é precisamente aí onde se atopa a obra do rei Don

(25) Exceptúense dúas cantigas d'escarnho de Don Afonso Sanchez (B781-782 / V365-366) e o caso especial de Pay Gomez Charinho que aparece nesa sección con cantigas de amor e de amigo (B808-818 / V392-402, e B838-844 / V424-430).

(26) Cfr. Michaëlis, *CA*, vol. II, p. 148, pp. 206-207 e p. 209; Tavani, *Repertorio*, p. 440, nota 5.

(27) V. Tavani, *Duecento*, pp. 136-137; *GRLMA*, p. 35; *Ensaios*, pp. 92 e ss.

Denis (B 497-604 / V 80-207) -a excepción das súas cantigas satíricas que foron separadas e aparecen na sección respectiva-, e, polo tanto, as súas tres pastorelas (B 519 - V 102; B 534 - V 137; B 547 - V 150). Don Denis está nunha parte dos apógrafos italianos na que se observa unha orde hierárquica e cronolóxica, xa que o antecede Alfonso X e o segue Alfonso XI e o propio conde de Barcelos. O feito de que a obra do rei portugués figure no nivel α e non en ω pode ter unha doble explicación: tendo en conta a personalidade do autor, a súa obra circularía nun libro independente e por iso non se incluiu na primeira antoloxía (ó igual que sucede con Alfonso X) (28); a segunda hipótese adáptase ós datos históricos expostos precedentemente: sabendo que Don Denis é un dos autores máis tardíos da "escola" galego-portuguesa é lóxico que a súa obra fora recollida no subarquetipo α e non antes. Os tres textos que nos ocupan figuran no interior do grupo das cantigas de amor, o que é un indicio certo de que as pastorelas do rei foron tratadas como un xénero culto.

O resto dos trobadores estudiados aparecen na segunda sección dos cancioneiros, é decir, a que correspondería en ω á das cantigas de amigo. Aquí as inserciónes comenzan dende B 852 a B 1299 (V 438 a V 903) (29). Dos cinco autores que nos interesan, o primeiro que aparece nesa parte é Ayras Nunez (B 868-885bis - V 454-469). Como se observa nos dous apógrafos italianos a producción do clérigo -a excepción dunha cantiga d'escarnho *Achou-ss'un bispo que eu sey, hun dia,* B 1601 - V 1133- é recollida na súa totalidade sen respeta-la ordenación tradicional por xéneros. A pastorela é a que inaugura a producción do autor, ocupando por tanto un lugar relevante nos manuscritos, precisamente o inicio da serie (o texto ofrece en B tres números, 868-869-870, debido a un erro de Colocci). O feito de que non estea xunto as cantigas de amor nin de amigo, xa que o texto que a sucede é un sirventés de tipo moral (*Porque no mundo mengou a verdade,* B 871 - V 455), parece indicar a natureza especial da cantiga, que tal vez por iso foi separada polo compilador dos outros textos amorosos. A orde de sucesión dos poetas nesa parte dos cancioneiros (B 868-941 / V 454-529) permitiu postula-la hipótese da existencia dunha *Liedersammlungen* -na terminoloxía de Gröber- de clérigos trobadores, dos quais un dos mais tardíos é precisamente o autor da pastorela que nos ocupa (30). Os datos cronolóxicos permiten concluir que o agrupamento destes autores ou ben se fixo nos últimos anos do século XIII, ou na altura en que se confeccionou α.

Despois de Sancho Sanchez, que é o trobador que remata o grupo dos clérigos, aparece Johan Ayras de Santiago. A producción amorosa deste poeta foi distribuida en dúas partes desa segunda sección dos cancioneiros: a primeira (B 942-967 / V 530-554) na que predominan cantigas de amor é aquela onde está a pastorela, que curiosamente é o último texto dese sector, que, como se sabe, está incompleto en B, e a segunda (B 1012-1052 / V 594-642) contén corenta e sete

(28) V. Tavani, *GRLMA*, p. 34.

(29) Inda que a rúbrica indicadora da sección das cantigas satíricas colócase no inicio de B 1330bis, os números B 1300 a 1330 (V 904 a 933) son xa cantigas d'escarnho.

(30) Cfr. Tavani, *GRLMA*, p. 42; Idem, *Ensaios*, p. 120; L. Stegagno Picchio, *Martin Moya. Le poesie*, Roma, 1968, pp. 57 e ss.; Resende, *Do cancioneiro*, pp. 715 e 717.

cantigas de amigo, un texto satírico e unha tensó incompleta con un tal Rui Martins. A distribución dos textos parece indica-la existencia dun cancioneiro individual (31) que obedecería á primitiva repartición nas tres grandes modalidades poéticas peninsulares. Tendo en conta a nova cronoloxía proposta para este autor por A. Resende, "quase certo estarmos perante um dos cancioneiros individuais acrescentados- depois de finais do séc. XIII- a ω" (32).

Seguindo a orden de B e V, os seguintes autores que nos interesan son Pedr'Amigo e Lourenço. A súa producción, como a de Johan Ayras, aparece dividida no interior desa segunda sección: primeiro están as cantigas de amor e logo as de amigo. Ambos trobadores están no interior dun grupo homoxéneo e coherente de autores galegos (33), que presentan a súa obra organizada según os criterios xenéricos da primitiva recopilación. A unión deste cancioneiro de segreles e xograres galegos debeu ter lugar na última década do século XIII ou nos primeiros anos do século XIV (cfr. a cronoloxía de Airas Pais), sendo incorporado a ω nas mesmas datas que os precedentes. Polo que respecta á colocación das pastorelas, compre sinalar que o texto de Pedr'Amigo de Sevilha é o derradeiro da serie das cantigas de amor do trobador -como no caso de Johan Ayras-, mentras que o de Lourenço está no interior das cantigas de amigo do xogral (concretamente é a terceira), pero para este caso repárese no verso de "incipit", *Tres moças cantavan d'amor,* que non presenta ningún distintivo especial que permita separar ese texto do resto das cantigas de amigo do autor (cfr. o verso de "incipit" do texto que o precede nos manuscritos, *Hunha moça namorada,* B 1261, V 866).

Por último non nos queda mais que facer mención de Joham Zorro. Estamos ante un *Liederblätter* iniciado precisamente polo texto que nos ocupa. A obra deste xogral portugués, xunto con seis cantigas (tres de amor e tres de amigo) de Roy Martinz do Casal -trobador da época de Don Denis (34)-, rompe a secuencia das cantigas de amigo dos autores galegos anteriormente mencionados. Basta a súa colocación e a inserción de cantigas de xéneros variados para concluir que a súa inclusión foi mais tardía que a dos grupos precedentes, podendo sitúala hacia o segundo cuarto do século XIV.

Despois de analizar tódolos datos, constátase que as pastorelas -a excepción das de Lourenço e Don Denis polas razóns xa expostas- ocupan sempre un posto "funcional" no interior das seccións de cada autor, xa que son o primeiro texto ou último da serie de cantigas de cada trobador. Esta distribución parece confirmar que os textos estudiados eran considerados como unha variedade expresiva no ríxido sistema poético da tradición galego-portuguesa. Como era de esperar, naqueles casos en que existe diálogo entre o cabaleiro e a pastora o texto introdúcese na sección das cantigas de amor, porque, como sinala o anónimo tratadista de B, "se move a rrazom d'ele" (35).

(31) V. Tavani, *Ensaios*, p. 110.

(32) Resende, *Do cancioneiro*, p. 714.

(33) Cfr. Resende, *Do cancioneiro*, pp. 711-712; Idem, "A cultura trovadoresca no Occidente peninsular: Trovadores e jograis galegos", *Biblos*, LXIII (1987), pp. 1-22.

(34) V. G. Macchi, "Le poesie di Roy Martinz do Casal", *CN*, XXVI (1966), pp. 131 e ss.

(35) V. *B, Arte de Trovar*, [Título III], capítulo IV, p. 15.

Os datos cronolóxicos correspóndense con aqueles proporcionados polos cancioneiros soamente no caso de Don Johan Perez d'Avoyn. A obra dos outros autores conflúe na tradición manuscrita nunha fase mais avanzada da sua elaboración, no que se coñece como nivel α, que, como xa se dixo, incorporou a producción daqueles trobadores mais tardíos e tamén a daqueles outros que foran rexeitados de ω por motivos estéticos ou sociais.

A pastorela comezou a ser cultivada na escola poética da Península Ibérica na segunda mitade do século XIII, baixo o influxo das literaturas ultrapirenaicas, sendo o primeiro exemplar do "xénero" unha cantiga composta ó amparo dos modelos franceses, feito que non tén nada de extrano por se-lo seu autor un nobre que estivera con Alfonso III en Francia, onde sen dúbida tivo acceso ás "pastourelles" que os "trouvères" compuñan.

Un documento galego de 1466

RAMÓN LORENZO

Como contribución á homenaxe ó Prof. Constantino García vou publicar un documento inédito do a. 1466, que está escrito en papel e pertence ó Arquivo - Biblioteca do Pazo de Vilardomonte. Deixóunolo para a súa publicación D. Xulio Fernández Pardo, cousa que lle agradezo vivamente, pois desta maneira podemos recuperar un documento máis dos moitos que andan espallados por Galicia adiante. Á parte da edición do documento, nas páxinas seguintes vou facer un estudio das súas características lingüísticas, que corresponden con toda claridade ás peculiaridades que presenta o galego na segunda parte do s. XV. O documento di así:

Sábean todos como[1] nós, Gonçalo Lopes de Goyãas, escudeiro, et Iohana[1] Días, myna muller, que presentes anbos somos, et eu, Moor[1] Ares de Bóbeda, madre do dyto Gonçalo / Lopes, que presente sõo, todos tres de mancomũu a vós de hũu, cada vn[1] porlo todo, rrenũçiando a ley de "duobus rrex devendy", outorgamos et conosçemos que, por / rrasón que vós, Rruy Fernandes Nogeyrol, escudeyro, oje este dýa desposastes por palabras do presente, segundo manda Deus et Santa Ygleia, cõ Ljonor Dýas, filla de nós, os ditos Gonçal Lopes et Iohana[1] Dýas, et neta de mj, a dita Moor Ares, et ela asý meesmo con vós, et demos et nos obligamos de dar et pagar en / dote et casamento aa dita nosa filla et a vós, o dito Rruy Fernandes, seseẽta moyos[1] de vjño et outras cousas, segundo mays conpridamente se conté ẽno contrabto que çerca delo ontre / nós et Fernãd Ares Nogeyrol, en nome de vós, o dito Rruy Fernandes, pasou, ao qual nos rreferimos; et porque nosas voõtades son de o tẽer, conprir et agardar segundo / en el se conté, por ende nós, os sobredytos, todos tres de mancomũu a vós de hũu, prometemos et nos obligamos de dar et pagar a vós, o dito Rruy Fernandes Nogeirol, / durante os dýas de nosas vidas et de cada hũu de nós, os ditos seseenta[1] moyos de vyño[2] ẽna dita ygleia de Ferr*eira* et, nõ os avendo ẽna dita ygleia, voslos da / remos[1] ẽno couto de Toldãaos por cada dýa de San Martyño de nouẽbro, desque tomardes et teverdes a dita Ljonor Días en voso poder et por moller, segundo se / conté ẽno contrabto de prometemento et dote et casamento que sobre elo pasou perante ho notario et testigos de juso scriptos; et mays queremos et nos plas que se falesçe / ren[1] da vyda presente Vaasco, Dyego et Pedro, fillos de nós, os ditos Gonçal Lopes et Juana Días, et netos de myn[1], a dita Moor Ares, que a dita Lyonor Días et vós, / o dyto Rruy Fernandes, posades

entrar et partir cõ as outras súas yrmãas en tódoslos bẽes móueles et rraýses que nós teemos et avemos, con tanto[1] que tragades a par / tyçó et monte mayor os bẽes que vos asý demos cõ a dita Ljonor Días, se vyrdes que vos cunple ou he voso proueyto; *para* o qual todo asý teer, guardar et cõplir, / obligamos a nós et a nosos bẽes móuelles et rraíses, eclesiásticos et seglares, avydos et por aver, et so pena que vos demos et pagemos por pena, se o asý / nõ teuéremos[1], conpríremos et agardáremos, myll doblas d'ouro da vanda castillanas. Et porque nosa voõtad[e][3] he de conprir et teer o suso dito, porlo thenor da pre / sente pidimos et rrogamos[1] et damos todo noso poder conprido a qualquer ou quaesquer all*cal*d*e*s, juíses, justiças eclesiásticas ou seglares dos rreynos et senoríos[4] / del rrey de Castylla, noso señor, aa jurdiçó dos quaes et de cada hũu deles nos sometemos, et rrenũçiamos a nosos propyos foros et jurdiçó, que nos cõpelan[1] et apremjẽ / por tódoslos rremedyos do d*ere*ito a que tenamos[4], cũplamos et agardemos todo o suso dito et que contra elo nõ vaamos[1] n[ỹ][5] pasemos, antes nos condepnẽ / a que o tenamos[4], cũplamos et agardemos ben, asý et tã conpridamente como[1] se sobre elo fose dado sentença definytiba a noso pidymento et consyntimento, et / a tal sentença fose pasada en cousa julgada, çerca do qual rrenũçiamos a pedir traslado desta carta et demãda en escripto et término de avogado, et a todas / ferias de pan[1] et vyño coller, et aa ley dos cónsules Velyano[1] et Justyljano[1] que falan[1] en ajuda et fabor das mulleres, et a todas outras leys et d*ere*itos can*ó*nicos[6], / çiuijs, rreyaes, monj[çi]paes[7], escriptos et nõ escriptos, et a todas outras ex[e]pçõos[8] et alegaçõos de feyto et de d*ere*ito, que nũca ende dygamos nẽ alegemos o contrario, / et en espeçial rrenũçiamos a ley et d*ere*ito que dis que gen*e*ral rrenũçiaçó nõ valla saluo se proçede por espeçielidad*e*. Et eu, o dito Rruy Fernandes, que presente sõo, p*ara* / myn et p*ara* a dita myña sposa[9], asý o rreçebo. Que foy feyta et outorgada ẽno lugar de Martýn[1], que he ẽna fregresýa de San Cristóuõo[10] de Martýn[1], dentro das / casas do dyto Gonçalo Lopes, a vynte et septe dýas do mes de jullio do ano[1] do nasçemento de Noso Señor Yhesu Cristo[11] de mjll et quatroçentos et seseẽta et / seys[9] anos[1]. Testigos que forõ presentes: o dito Fernãd Ares Nogeyrol et Rruy Gon*çalue*s de Rribadeneyra et Nuno Fernandes de Santa Alla et Pero Gon*çalue*s de Casares et Gonçalo / Lopes de Pol et Ares Cacharró et outros. Et eu[1], Áluaro Garçía d'Eyrẽe, notario públjco[1] da vila[1] de Mõforte de Lemos[1] et seus[1] términos / et jurdiçõos por meu señor don[1] Pedro Osorio, conde de Lemos[1], señor de Cabreyra et Rribeyra, a to / do esto que dito he cõ os ditos t[e]stigos[3] presente[1] foy et, a pidimẽto das ditas partes, esta carta de con / trabto[1] en mjña presençia fis escripujr et aquí meu[1] nome et signo fis en t[e]stemoyo[3] de verdade, que atal he[1] //Signo e firma: notario Álvaro Garçía//.

1. Con trazo sobre a palabra.
2. Parece que escribiu *v* sobre *m*.
3. Falta *e*.
4. Escribo con *n* e nón con *ñ*, porque, aínda que leva un trazo, vai colocado ó final sobre *os*.
5. Está escrito *ny*, co *y* que continúa o trazo ata cubrir parte do *n*. Poderiamos ler *nỹ*, pero neste documento case sempre aparece escrito así o *y* sen que sexa representación da nasal.

6. Está escrito *canoicos* con trazo sobre a palabra. Parece máis probable a lectura *canónicos* ca *canõicos*.
7. Está escrito *monjpaes*.
8. Está escrito *expçõos*.
9. Está corrixido sobre outras letras.
10. Está escrito *xptouõo*.
11. Está escrito *xpo* con trazo sobre a abreviatura.

COMENTARIO

1. Vocalismo tónico. En xeral, o texto presenta a evolución que lle corresponde no galego. Velaquí os resultados por separado.

1.1. O Ă tónico latino permanece en *Alla* 55, *anbos* 2, *ano* 52, *anos* 54, *antes* 38, *Ares* 2, 8, 12, 24, 54, 56, *atal* 62, *avogado* 43, *cada* 4, 16, 18, 35, *carta* 42, 60, *Casares* 56, *casas* 51, *contrabto* 11, 20, 60, *contrario* 47, *cũplamos* 37, 39, *dado* 40, *damos* 33, *dar* 9, 15, *demãda* 42, *desposastes* 6, *durante* 16, *dygamos* 47, *eclesiásticas* 34, *eclesiásticos* 29, *entrar* 25, *espeçial* 47, *espeçielidade* 49, *falan* 44, *general* 48, *Iohana* 18, *Juana* 23, *julgada* 41, *Justyljano* 44, *lugar* 50, *madre* 3, *manda* 6, *notario* 21, 57, 62, *obligamos* 9, 15, 28, *outorgada* 50, *outorgamos* 5, *pagar* 9, 15, *palabras* 6, *pan* 43, *partes* 60, *pasada* 41, *perante* 21, *plas* 22, *posades* 24, *qual* 12, 28, 42 (e *qual quer* 33), *quatro çentos* 53, *rrenũçiamos* 36, 42, 47, *rrenũçiando* 4, *rrogamos* 33, *saluo* 48, *San* 18, 51, *Santa* 7, 55, *seglares* 29, 34, *tal* 41, *tã* 39, *tanto* 26, *tenamos* 37, 39, *tomardes* 19, *tragades* 26, *traslado* 42, *valla* 48, *vanda* 31, *Velyano* 44, *verdade* 61, *voõtade* 32 e *voõtades* 13. Tamén nas palabras xermánicas *agardar* 13, *agardáremos* 31, *Aluaro* 56, *Alvaro* 62, *Fernãd* 11, 54, *Fernandes* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 55, *Gonçal* 7, 23, *Gonçalo* 1, 3, 52, 56, *Gonçalues* 55 e *guardar* 28 e na árabe *allcaldes* 44.

1.1.1. No caso de *para* 28, 49 (2 v.) non sabemos se se pronunciaba *pára* ou *pará*, pois esta última foi a pronuncia primitiva; amais, ó estar abreviado no ms., tamén poderiamos ler *pera* ou *perá*. Cando quedou en contacto con outra vocal por perda dunha consoante, en xeral mantense o hiato primitivo sen a evolución posterior: *aa* 9, 35, 43, *ao* 12, *monjçipaes* 45, *quaes* 35 (e *quaes quer* 33), *rreyaes* 45, *Vaasco* 22, *yrmãas* 15. En *Toldãaos* 18 hai reduplicación gráfica da vocal tónica (posiblemente para indica-lo hiato) e *vaamos* 38 segue sendo hoxe forma popular (normativo *vaiamos*). A asimilación dun *e* átono polo *a* tónico témola no xermanismo *Goyãas* (1) 1. A forma verbal *sábean* 1 é unha das más utilizadas na época medieval nos textos galegos (en lugar da forma con metátese e formación dun ditongo *saiban*). A palabra *mays* 11, 21 perdeu a cons. intervocálica, pero non seguiu evolucionando cara ó ditongo *ei*, como noutros casos. En *castillanas* 31 non témola forma propia, pois é un castelanismo.

1.1.2. No textos hai algunhas palabras que teñen o ditongo *ou* tónico, procedente de AU latino, primario ou secundario. Existía no latín en *cousa* 41,

(1) Cf. J. M. Piel-D. Kremer, *Hispano-gotisches Namenbuch*, Heidelberg, Winter, 1976, § 120.8.

cousas 10, *couto* 18, *ou* 27, 33, 34 e *ouro* 31. Procede de -AL + cons.-, por vocalización do L en *u*, en *outras* 10, 25, 45, 46 e *outros* 56. Tamén se forma na 3ª p. do pasado dos verbos da 1ª conxugación, como en *pasou* 12, 21. Este ditongo *ou* non sofre alteracións no galego e pronúnciase pechado.

1.1.3. Noutros casos chégase ó ditongo *ei*, ó quedar en contacto un *a* tónico cun *i*, procedente por metátese da sílaba seguinte en *Cabreyra* 59, *escudeiro* 1, *escudeyro* 1, *Ferreira* 17, *Rribeyra* 59 e tamén en *Rribadeneyra* 55; procedente da vocalización do primeiro elemento do grupo -KT- en *feyta* 50 e *feyto* 46. Este ditongo na época medieval seguramente se pronunciaba pechado.

1.2. O Ĕ latino (ę do latín vulgar) permanece coma *e* aberto en *bẽes* 25, 27, 29, *ben* 39, *conté* 11, 14, 20, *et* 1..., *he* 27, 32, 51, 59, 62, *moller* 20, *muller* 2, *mulleres* 44, *neta* 8, *netos* 23, *presença* 61, *quaesquer* 33, *qualquer* 33, *quatroçentos* 53, *rremedyos* 37, *sentença* 40, 41, *septe* 52, *térmjno* 43, *térmjnos* 58, *teuéremos* 30 e *teverdes* 19. Tamén debía ser aberta en *Lemos* 57, 58. Pecha por efecto da cons. nasal implosiva en *avendo* 17, *casamento* 9, 20, *conpridamente* 11, 40, *consyntimento* 41, *nasçemento* 53, *nouẽbro* 19, *pidimẽto* 60, *pidymento* 41, *presente* 3, 6, 22, 32, 49, 60, *presentes* 2, 54 e *prometemento* 20. O mesmo ocorre en *nẽ* 47 < NEC, que máis tarde pecha en *nỹ* 38 por influencia de *ningún*. En *coller* 43 e *poder* 19, 33 temos vocal pechada por cambio de conxugación e en *Pedro* 23, 58, *Pero* 55 seguramente por efecto da metafonía.

1.2.1. Cando estaba en contacto con U, formando primeiramente un hiato (primario ou secundario), as dúas vocais chegaron a constituír un ditongo, que se pronunciaba nos primeiros tempos [ę̆u̯] e xa na época medieval pechou en [ę̆u̯]. Así, en *Deus* 7, *eu* 2, 49, 56 < ĔGO, *meu* 58, 61 e no analóxico *seus* 57. Temos inflexión dobre en *mjña* 60, *myna* 2, *myña* 50 < MĔA por estar en hiato con A. A forma *Castylla* 35 está tomada do castelán.

1.2.2. Cando queda en contacto cun *i* procedente da vocalización do primeiro elemento do grupo -KT- ou -KS-, hai inflexión e fórmase o ditongo *ei*, como en *proueyto* 28 e *seys* 54.

1.3. O Ē e o Ĭ latinos pasaron a ę no latín vulgar e, consecuentemente, temos *e* pechado en *agardemos* 38, 39, *alegemos* 47, *apremjẽ* 37, *avemos* 26, *aver* 29, *condepnẽ* 39, *cõpelan* 36, *çerca* 11, 42, *daremos* 18, *del* 34, *deles* 35, *delo* 11, *demos* 9, 27, 30, *dentro* 51, *desque* 19, *desta* 19, *el* 14, *elo* 21, 38, 40, *en* 9, 12..., *ẽna* 17, 51, *ẽno* 11, 18, 20, 50, *ende* 14, 47, *esta* 60, *este* 6, *esto* 59, *falesçeren* 22, *ferias* 43, *ley* 4, 43, 48, *leys* 45, *mes* 52, *meesmo* 8, *pagemos* 30, *pasemos* 38, *pena* 30 (2 v.), *proçede* 48, *prometemos* 15, *que* 2..., *queremos* 22, *rreçebo* 50, *rrey* 35, *rreynos* 34, *se* 11, 14, 20, *seseenía* 17, *seseẽta* 10, 53, *sometemos* 36, *teemos* 26, *teer* 28, 32, *tẽer* 13, *tres* 3, 14, *ygleia* 7, 17, 18 e *Yhesu* (*Cristo*) 53. En *Eyrẽe* 57 posiblemente era vocal pechada. A pronuncia actual de *condenen*, *ende*, *ferias*, *procede* e *sesenta* tende a ser con vocal aberta. En *ela* 8 debía pronunciarse pechado, como se fai aínda hoxe en parte do territorio galego.

1.3.1. A conxunción *se* 22, 27, 30, 40, 48 < SĪ, que tamén se coñece noutras zonas románicas, mostra un cambio de cantidade que se deu no propio latín,

cousa que levou a abertura da vocal en sĭ e nas combinacións sĭquis e sĭquidem. En *meesmo* 8 aínda non se deu a contracción das dúas vocais. En *fis* 61 (2 v.) < fēcī, en *mj* 8, *myn* 23, 49 (forma nasalizada) < mĭhī (que xa no mesmo latín pasou a mī) e en *vynte* 52 < vīgĭntī temos inflexión por efecto do -ī final, en *Garçía* 57, 62 por estar en hiato con a e en *justiças* 34 por efecto do iode e por ser unha forma semiculta. En *Cristo* 53 e *signo* 61 permanece por cultismo.

1.3.2. Cando queda en contacto cun *i* procedente da vocalización do primeiro elemento do grupo -kt- fórmase o ditongo *ei*, como en *dereito* 37, 46, 48, *dereitos* 45.

1.4. O ī longo latino (*i* do latín vulgar) está representado en romance por *i*, como en *aquí* 61, *asý* 8, 27, 28, 30, 39, 50, *avydos* 29 (xa coa forma moderna en vez do medieval *avudo*), *çiuijs* 45, *definytiba* 40, *Días* 2, 19, 23, 24, 27, *Dýas* 7, 8, *dis* 48, *dita* 8, 9, 17, 19, 23, 24, 27, 50, *ditas* 60, *dito* 10, 12, 15, 32, 38, 49, 54, 59, *dyto* 3, 24, 52, *ditos* 7, 16, 23, 59, *dýa* 6, 18, *dýas* 16, 52, *escripto* 42, *scriptos* 21, *escriptos* 45, 46, *escripujr* 61, *filla* 7, 9, *fillos* 23, *fregresýa* 51, *juíses* 34, *Martýn* 51 (2 v.), *Martyño* 18, *mjll* 53, *myll* 31, *partir* 25, *pedir* 42, *pidimos* 32, *rraíses* 29, *rraýses* 25, *rreferimos* 13, *Rriba(deneyra)* 55, *senoríos* 34, *sobredytos* 14, *testigos* 21, 54, 59, *vyda* 22, *vidas* 16, *vila* 57, *vjño* 10, *vyño* 17, 43 e *vyrdes* 27. En *conprido* 33 (e *conpridamente* 11, 40), *conprir* 13, 32, *conpríremos* 30 e *cõplir* 28 houbo cambio da conxugación en -ēre para -īre. En *Dyego* 22 < dīdacu seguramente temos xa a pronuncia moderna, se ben é posible que se pronunciase aínda *Díego*.

1.5. Para o latín ŏ (*ǫ* no latín vulgar) temos vocal aberta en *Bóbeda* 2, *canónicos* 45, *conde* 58, *cónsules* 44, *Cristóuõo* 51, *don* 58, *Mõforte* 57, *Nogeirol* 16, *Nogeyrol* 5, 12, 54, *nosa* 9, 31, *nosas* 13, 16, *noso* 33, 35, 40, 53, *nosos* 29, 36, *Osorio* 58 e *propyos* 36. Tamén posiblemente en *Pol* 56. Temos vocal pechada en *contra* 38 e *monte* 26 por efecto da cons. nasal, en *foros* 36 por efecto da metafonía e en *oje* 6 por inflexión dun iode. En *voso* 19, 28 a vocal tónica é analóxica de *noso*.

1.6. As vocais ō, ŭ pasaron en latín vulgar a *o* e por iso temos en romance *o* pechado en *alegaçõos* 46, *Cacharró* 56, *con* 8, 26, 60, *cõ* 7, 25, 27, 59, *como* 1, 40, *doblas* 31, *exepçõos* 46, *fabor* 44, *forõ* 54, *fose* 40, 41, *jurdiçó* 35, 36, *jurdiçõos* 58, *Ljonor* 7, 9, 27, *Lyonor* 24, *Lopes* 1, 3, 7, 23, 52, 56, *mayor* 26, *Moor* 2, 8, 24, *moyos* 10, 17, *nõ* 17, 30, 38, 46, 48, *nome* 12, 61, *nos* 9, 12, 15, 22, 35, 36, 39, *partyçó* 26, *por* 5, 6, 14, 18, 19, 29, 30, 37, 48, 58, *porlo* 4, 32, *porque* 13, 31, *rrasón* 5, *rrenũçiaçó* 48, *señor* 35, 53, 58, 59, *so* 29, *sobre* 21, 40, *somos* 2, *son* 13, *sõo* 3, 49, *sposa* 50, *thenor* 32, *todas* 43, 45, 46, *todo* 4, 28, 33, 38, 59, *todos* 1, 3, 14, *tódoslos* 25, 37, *testemoyo* 61, *vos* 27 (2 v.), 30 e *voslos* 18. Hoxe pronúncianse con vocal aberta os cultismos *dote* 9, 20, *móueles* 25, *móuelles* 29 e tamén *vós* 3, 14 (< võce), que posiblemente terían xa esta pronuncia na época medieval. Por influencia de *noso* (e *voso*) a vocal é aberta en *nós* 1, 7, 11, 14, 16, 23, 26, 28 e *vós* 5, 8, 10, 12, 15, 24. Resulta estraña a labialización da forma *ontre* 11, que alterna con *entre* e outras formas nos textos medievais. En *nũca* 47 e *segundo* 6, 10, 13, 20

houbo inflexión por efecto da nasal implosiva + cons. e en *cunple* 27 temos unha forma analóxica da 1ª persoa. En hiato con A houbo inflexión da vocal en *suas* 25. En contacto con *i* formouse o ditongo *oi*, típico do galego, en *foy* 50, 60 < FUIT. En cambio, temos *ui* na forma sincopada *Rruy* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 54, que alterna nos textos medievais con *Roy*.

1.7. A vocal Ū do latín clásico (*u* do latín vulgar) permanece coma *u* en *ajuda* 44, *hũu* 4, 14, 16, 35, *vn* 4, *jullio* 52, *mancomũu* 3, 14, *Nuno* 55 e *públjco* 57. A forma SŬRSUM pasou xa no latín a SŪSUM, de onde temos *suso* 32, 38. Esta forma á súa vez condicionou a evolución de DEORSUM, que deu *juso* 21.

2. Vocalismo átono. Posición inicial.

2.1. O A en xeral consérvase cunha pronuncia clara e ben diferenciada: *agardar* 13, *agardáremos* 31, *agardemos* 38, 39, *ajuda* 44, *alegaçõos* 46, *alegemos* 47, *allcaldes* 34, *apremjẽ* 37, *aquí* 61, *asý* 8, 27, 28, 30, 39, 50, *atal* 62, *avemos* 26, *avendo* 17, *aver* 29, *avogado* 43, *avydos* 29, *Cabreyra* 59, *Cacharró* 56, *canónicos* 45, *casamento* 9, 20, *Casares* 56, *castillanas* 31, *Castylla* 35, *daremos* 18, *fabor* 44, *falesçeren* 22, *Garçía* 57, 62, *mancomũu* 3, 14, *Martýn* 51, *Martyño* 18, *nasçemento* 53, *pagar* 9, 15, *pagemos* 30, *palabras* 6, *partyçó* 26, *partir* 25, *pasada* 41, *pasemos* 38, *pasou* 12, 21, *rrasón* 5, *tragades* 26 e *traslado* 42. En *rraíses* 29, *rrayses* 25 consérsave o hiato sen alteración, pois é abondo frecuente o paso na I. M. a *reíses*. Para *Vaasco* 22 e *vaamos* 38 cf. § 1.1.1. Fronte á forma máis culta *mayor* 26, como nome propio aparece a forma máis evolucionada *Moor* 2, 8, 24, despois desaparecida.

2.1.1. O ditongo AU- dá en romance *ou*, como en *outorgada* 50 e *outorgamos* 5. O ditongo *ei* aparece en *Eyrẽe* 57.

2.2. Tamén aparece normalmente *e* en posición inicial, procedente de E, de Ĭ e de AE latinos, nas palabras *definytiba* 40, *demãda* 42, *dereito* 37, 46, 48, *dereitos* 45, *eclesiásticas* 34, *eclesiásticos* 29, *entrar* 25, *exepçõos* 46, *Fernãd* 11, 54, *Fernandes* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 55, *Ferreira* 17, *fregresýa* 51, *general* 48, *perante* 21, *presençia* 61, *presente* 3, 6, 22, 32, 49, 60, *presentes* 2, 54, *queremos* 22, *rreçebo* 50, *rreferimos* 13, *rremedyos* 37, *rrenũçiaçó* 48, *rrenũçiamos* 36, 42, 47, *rrenũçiando* 4, *seglares* 29, 34, *segundo* 6, 10, 13, 20, *senorío*s 34, *sentença* 40, 41, *señor* 35, 53, 58, 59, *tenamos* 37, 39, *testigos* 21, 54, 59, *testemoyo* 61, *thenor* 32, *Velyano* 44, *verdade* 61. Consérvanse aínda as formas primitivas *teuéremos* 30, *teverdes* 19 (mod. con *tiv-*) e, dentro das posibilidades de alternancia medieval e/a, decídese por *e* en *seseenta* 17, *seseẽta* 10, 53.

Engadiuse, como é normal, unha vocal epentética en *escripto* 42, *escriptos* 45, 46, *escripujr* 51, *escudeiro* 1, *escudeyro* 6, *espeçial* 47 e *espeçielidade* 49, así como no composto *desposastes* 6, pero falta por tradición latinizante en *scriptos* 21 e *sposa* 50.

2.2.1. Nas formas *meesmo* 8, *teemos* 26, *teer* 28, 32 e *tẽer* 13 aínda non se deu a contracción das vocais e en *rreyaes* 45 temos unha das posibles variantes

perdidas de *reais* (*reial*, *raial*). Cando vai un *i* na sílaba seguinte, pode haber atracción da vocal inicial por esta vocal (tónica ou átona). No texto hai alternancia, como é típico de toda a época medieval e da lingua moderna. Así, temos *pedir* 42 xunto a *pidimẽto* 60, *pidymento* 41 e *pidimos* 32. En *Cristóuõo* 51 consérvase *i* por cultismo. Pasou tamén a *i* de maneira menos clara en *ygleia* 7, 17, 18 e *yrmãas* e por estar en hiato con *o* en *Ljonor* 7, 19, 27 e *Lyonor* 24.

2.3. Cando era ī longo consérvase: *çiuijs* 45, *dygamos* 47, *Rribeyra* 59. En *Dyego* 22, pode ser vocal tónica. Importante é a forma *vynte* 52 < VĪGĬNTĪ, onde temos xa contracción do anterior *viinte*.

2.4. Cando tiñamos en latín o ou ŭ, na maior parte dos casos temos en romance *o*, como en *coller* 43, *condepnẽ* 39, *conosçemos* 5, *consyntimento* 41, *contẽ* 11, 14, 20, *contrabto* 11, 20, 60, *contrario* 47, *cõpelan* 36, *Gonçal* 7, 23, *Gonçalo* 1, 3, 52, 56, *Gonçalues* 55, *Goyãas* 1, *Nogeirol* 16, *Nogeyrol* 5, 12, 54, *notario* 21, 57, 62, *obligamos* 9, 15, 28, *Osorio* 58, *poder* 19, 33, *posades* 24, *proçede* 48, *prometemento* 20, *prometemos* 15, *proueyto* 28, *rrogamos* 33, *sometemos* 36, *Toldãaos* 18 e *tomardes* 19. Tamén está con *o* en *monjçipaes* 45 (hoxe *municipais*) e no composto *mancomũu* 3, 14. En *voõtade* 32, *voõtades* 13 aínda non se produciu a contracción.

2.4.1. Noutros casos temos alternancia, pois aparécennos *conprido* 33, *conpridamente* 11, 40, *conprir* 13, 32, *conpríremos* 30, *cõplir* 28 e *cũplamos* 37, 39; *Iohana* 1, 8 e *Juana* 23; *moller* 20 e *muller* 2, *mulleres* 44. En *lugar* 50 < LOCALE xa se deu o paso á forma moderna, pois na I. M. alternan *logar e lugar*.

2.5. Se en latín era ū longo, en romance permanece *u*, como en *durante* 16, *juíses* 34, *julgada* 41, *jurdiçó* 35, 36, *jurdiçõos* 58, *justiças* 34 e na deformación *Justyljano* 44.

3. Vocalismo átono. Posición pretónica interna.

3.1. No texto hai palabras que conservan a vocal pretónica interna, cando o máis normal é a perda. Isto débese a que son cultismos ou se apoian analoxicamente noutras formas co mesmo lexema nas que a mesma vocal vai en posición tónica. Temos conservación dunha vocal en *agardar* 13, *agardáremos* 31, *Cacharró* 56, *casamento* 9, 20; *alegemos* 46, *eclesiásticas* 34, *eclesiásticos* 29, *fregresýa* 51, *general* 48, *espeçial* 47, *falesçeren* 22, *nasçemento* 53, *prometemos* 15, *rreferimos* 13, *sometemos* 36, *testemoyo* 61; *avogado* 43, *conosçemos* 5, *desposastes* 6, *senoríos* 34; *castillanas* 31, *escripujr* 61, *Justyljano* 44, *obligamos* 9, 15, 28, *partyçó* 26, *pidimẽto* 60, *pidymento* 41; *escudeiro* 1, *escudeyro* 6, *rrenũçiamos* 36, 42, 47, *rrenũçiando* 4; nos compostos *sobredytos* 14 e *Yhesu Cristo* 53, na forma recomposta *ex[e]pçõos* 46, en *Ljonor* 7, 19, 27, *Lyonor* 24 e en *voõtade* 32, *voõtades* 13, que, como xa indiquei, non presenta contracción. En *coller* 43 permaneceu pola perda do -G-, pasando a ser un iode que palatalizou a cons. anterior. En *Nogeirol* 16 e *Nogeyrol* 5, 12, 54 temos metátese de iode e formación

do ditongo -ai-, que segue evolucionando ata *ei*. En *seseenta* 17, *seseẽta* 10, 53, ó desaparece-la consoante -G-, quedou en contacto o *a* pretónico co e tónico e asimilouse a el, sen chegar aínda a contracción.

3.1.1. Pódese da-lo caso de que haxa dúas vocais pretónicas, como en *alegaçõos* 46, *definytiba* 40, *monj[çi]paes* 45, *prometemento* 20, *rrenũçiaçó* 48 e no composto *Rribadeneyra* 55. Importantes son os casos de *consyntimento* 41, con atracción da 1ª vocal pretónica pola 2ª, e *espeçielidade* 49, que é a que máis vocais pretónicas conserva e presenta o cambio de -ia- en -ie-, coñecido tamén noutras palabras na época medieval.

3.1.2. Noutros casos desapareceu a vocal pretónica. Ocorre isto nas palabras *Fernãd* 11, 54, *Fernandes* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 55, *Gonçal* 7, 23, *Gonçalo* 1, 3, 52, 56, *Gonçalues* 55 (2 v.), *jurdiçó* 35, 36, *jurdiçõos* 58, *seglares* 29, 34 e *Toldãaos* 18. En *outorgada* 50 e *outorgamos* 5 había dúas pretónicas e caeu a que estaba máis próxima ó acento. Tamén caeu nos compostos *Mõforte* 57 (provocando a caída do *t* entre dúas consoantes) e *mancomũu* 3, 14.

4. Vocalismo átono. Posición postónica interna.

4.1. O normal nesta posición é a perda da vocal, como en *conde* 58, *don* 58, *meesmo* 8, *outras* 10, 25, 45, 46, *outros* 56 e *palabras* 6; pero como se trata dun texto xurídico e culto, hai moitos cultismos que conservan a vocal: *Bóbeda* 2, *canónicos* 45, *cónsules* 44, *eclesiásticas* 34, *eclesiásticos* 29, *móueles* 25, *móuelles* 29, *públjco* 57, *térmjno* 43 e *térmjnos* 58. Tamén se conserva na palabra xermánica *Aluaro* 56, *Alvaro* 62. En *Cristóuõo* 51, o ditongo primitivo *ão* pasou a *õo* por asimilación, pero aínda non se fixo a contracción posterior en *Cristovo*. Nas formas verbais do fut. de subx. faise unha diferencia entre a 1ª p. de pl. (que conserva a vocal) e a 3ª (que vai sen ela): *agardáremos* 31, *conpríremos* 30 e *teuéremos* 30, fronte a *teverdes* 19, *tomardes* 19 e *vyrdes* 27. Cando se perdeu unha cons. intervocálica, permanece a vocal: *Días* 2, 19, 23, 24, 27, *Dýas* 7, 8, *Dyego* 22 (que primeiramente se pronunciou *Díego)*. En cultismos permanece a vocal que está formando ditongo ou hiato coa final: *apremjẽ* 37, *contrario* 47, *ferias* 43, *jullio* 52, *notario* 21, 57, 62, *Osorio* 58, *presençia* 61, *propyos* 36, *rremedyos* 37 e *sábean* 1.

5. Posición final.

5.1. En xeral, a vocal *a* permanece en posición final cunha pronuncia clara e non como unha vocal indiferenciãda. Está en *ajuda* 44, *Alla* 55, *Bóbeda* 2, *Cabreyra* 59, *cada* 4, 16, 18, 35, *carta* 42, 60, *casas* 51, *castillanas* 31, *Castylla* 35, *çerca* 11, 42, *contra* 38, *cõpelan* 36, *cousa* 41, *cousas* 10, *definytiba* 40, *demãda* 42, *desta* 42, *dita* 8, 9, 17, 19, 23, 24, 27, 50, *ditas* 60, *doblas* 31, *dýa* 6, 18, *dýas* 16, 52, *eclesiásticas* 34, *ela* 8, *ẽna* 17, 51, *esta* 60, *falan* 44, *ferias* 43, *Ferreira* 17, *feyta* 5O, *filla* 7, 9, *fregresýa* 51, *Garçía* 57, 62, *Iohana* 18, *Juana* 23, *julgada* 41, *justiças* 34, *manda* 6, *mjña* 60, *myna* 2, *myña* 50, *neta* 8, *nosa* 9, 31, *nosas* 13, 16, *nũca* 47, *outorgada* 50, *outras* 10, 25, 45, 46, *palabras* 6, *para* 28, 49 (2 v.), *pasada* 41, *pena* 30, *presençia* 61, *Rribadeneyra* 55, *Rribeyra* 59, *sábean* 1, *Santa* 7, 55, *sentença* 40,

41, *seseenta* 17, *seseẽta* 10, 53, *sposa* 50, *suas* 25, *todas* 43, 45, 46, *valla* 48, *vanda* 31, *vyda* 22, *vidas* 16, *vila* 57, *ygleia* 7, 17, 18 e *yrmãas* 15.

5.2. Tamén temos moitos casos de *o* final, que se pronunciaba pechada, pero sen perde-las súas características propias: *agardáremos* 31, *agardemos* 38, 39, *alegemos* 47, *Aluaro* 56, *Alvaro* 62, *anbos* 2, *ano* 52, *anos* 54, *avemos* 26, *avendo* 17, *avydos* 29, *avogado* 43, *canónicos* 45, *casamento* 9, 20, *como* 1, 40, *conosçemos* 5, *conprido* 33, *conpríremos* 30, *consyntimento* 41, *contrabto* 11, 20, 60, *contrario* 47, *couto* 18, *Cristo* 53, *Cristóuõo* 51, *cũplamos* 37, 39, *dado* 40, *damos* 33, *daremos* 18, *delo* 11, *demos* 9, 27, 30, *dentro* 51, *dereito* 37, 46, 48, *dereitos* 45, *dito* 10, 12, 15, 32, 38, 49, 54, 59, *dyto* 3, 24, 52, *ditos* 7, 16, 23, 59, *Dyego* 22, *dygamos* 47, *eclesiásticos* 29, *elo* 21, 38, 40, *ẽno* 11, 18, 20, 50, *escripto* 42, *scriptos* 21, *escriptos* 45, 46, *escudeiro* 1, *escudeyro* 6, *esto* 59, *feyto* 46, *fillos* 23, *forõ* 54, *foros* 36, *Gonçalo* 1, 3, 52, 56, *jullio* 52, *juso* 21, *Justyljano* 44, *Lemos* 57, 58, *Martyño* 18, *meesmo* 8, *moyos* 10, 17, *nasçemento* 53, *netos* 23, *noso* 33, 35, 40, 53, *nosos* 29, 36, *notario* 21, 57, 62, *nouẽbro* 19, *Nuno* 55, *obligamos* 9, 15, 28, *Osorio* 58, *ouro* 31, *outorgamos* 5, *outros* 56, *pagemos* 30, *pasemos* 38, *Pedro* 23, 28, *Pero* 52, *pidimẽto* 60, *pidymento* 41, *pidimos* 32, *porlo* 4, 32, *prometemento* 20, *prometemos* 15, *propyos* 36, *proueyto* 28, *públjco* 57, *quatroçentos* 53, *queremos* 22, *rreçebo* 50, *rreferimos* 13, *rremedyos* 37, *rrenũçiamos* 36, 42, 47, *rrenũçiando* 4, *rreynos* 34, *rrogamos* 33, *saluo* 48, *segundo* 6, 10, 13, 20, *senoríos* 34, *signo* 61, *sobredytos* 14, *sometemos* 36, *somos* 2, *sõo* 3, 49, *suso* 32, 38, *tanto* 26, *teemos* 26, *tenamos* 37, 39, *térmjno* 43, *térmjnos* 58, *testemoyo* 61, *testigos* 21, 54, 59, *teuéremos* 30, *todo* 4, 28, 33, 38, 59, *todos* 1, 3, 14, *tódoslos* 25, 37, *Toldãaos* 18, *traslado* 42, *vaamos* 38, *Vaasco* 38, *Velyano* 44, *vjño* 10, *vyño* 17, 43, *voso* 19, 28 e *voslos* 18.

5.2.1. Está apocopado en *Fernãd Ares* 11, 54, *Gonçal Lopes* 7, 23, xunto a *Gonçalo Lopes* 1, 3, 52, 56, *Martýn* 51 (2 v.), *San* 18, 51 e *vn* 4. Cando ía precedido de *u* tónico asimilouse a el e pasou tamén *u*, como en *hũu* 4, 14, 16, 35 e *mancomũu* 3, 14, que aínda non contraeron as dúas vocais. Cando quedaba en contacto con outra vocal, formou con ela a 2ª parte dun ditongo, como en *Deus* 7, *eu* 2, 49, 56, *meu* 58, 61 e *seus* 57.

5.3. O *e* final aparece en numerosas ocasións: *allcaldes* 44, *antes* 38, *apremjẽ* 37, *Ares* 2, 8, 12, 24, 54, 56, *Casares* 56, *conde* 58, *condepnẽ* 39, *conpridamente* 11, 40, *cónsules* 44, *cunple* 27, *desposastes* 6, *desque* 19, *dote* 9, 20, *durante* 16, *ende* 14, 47, *espeçielidade* 49, *este* 6, *falesçeren* 22, *Fernandes* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 55, *fose* 40, 41, *Gonçalues* 55, *juíses* 34, *Lopes* 1, 3, 7, 23, 52, 56, *madre* 3, *Mõforte* 57, *monte* 26, *móueles* 25, *móuelles* 29, *mulleres* 44, *nome* 12, 61, *oje* 6, *partes* 60, *perante* 21, *porque* 13, 31, *posades* 24, *presente* 3, 6, 22, 32, 49, 60, *presentes* 2, 54, *proçede* 48, *rraíses* 29, *rraýses* 25, *seglares* 29, 34, *septe* 52, *sobre* 21, 40, *teverdes* 19, *tomardes* 19, *tragades* 26, *verdade* 61, *voõtades* 13, *vynte* 52 e *vyrdes* 27. Posiblemente por descoido falta en *voõtad[e]* 32. Nos casos de *bẽes* 25, 27, 29, *Eyrẽe* 57, *monjçipaes* 45, *quaes* 35 e *rreyaes* 45 permanece o hiato e en *ontre* 11 houbo paso á posición interior do *r*. En cambio houbo asimilación na terminación *-ões* > *-õos* en *alegaçõos* 46, *exepçõos* 46 e *jurdiçõos* 58, na

terminación *-ies* > *-iis* en *çiuijs* 45 e na terminación *-ães* > *-ãas* en *Goyãas* 1. A forma *deles* 35 é analóxica.

5.3.1. Pérdese a vocal final tras *r*, *s* (que, ás veces, está por *z*), *l* e *n*: *agardar* 13, *aver* 29, *coller* 43, *cõplir* 28, *conprir* 13, 32, *dar* 9, 15, *entrar* 25, *escripujr* 61, *fabor* 44, *guardar* 28, *Ljonor* 7, 1+9, 27, *Lyonor* 24, *mayor* 26, *moller* 20, *muller* 2, *Moor* 2, 8, 24, *pagar* 9, 15, *partir* 25, *pedir* 42, *poder* 19, 33, *quaesquer* 33, *qualquer* 33, *señor* 35, 53, 58, 59, *teer* 28, 32, *tẽer* 13, *thenor* 32; *mes* 52, *dis* 48 < DĪCIT, *fis* 61 (2 v.) < FĒCĪ, *plas* 22 < PLACET, *vós* 3, 14 < VŌCE; *atal* 62, *del* 34, *el* 14, *espeçial* 47, *general* 48, *mjll* 53, *myll* 31, *Nogeirol* 16, *Nogeyrol* 5, 12, 54, *Pol* 56, *qual* 12, 28, 42, *tal* 41; *ben* 39, *Cacharró* 56, *conté* 11, 14, 20, *jurdiçó* 35, 36, *pan* 43, *partyçó* 26, *rrasón* 5 e *rrenũçiaçó* 48. En *lugar* 50 < LOCALEM houbo disimilación.

5.3.2. Nalgúns casos o contacto da vocal final cunha vocal tónica anterior produce un ditongo: *ley* 4, 43, 48, *leys* 45, *rrey* 35, *foy* 50, 60, *mays* 11, 21. Tamén é posible que sexa un ditongo na forma reducida *Rruy* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 54.

6. Casos importantes de evolución son as formas do artigo e do pronome persoal, que no paso ó romance chegan a perde-la vocal inicial e maila consoante procedente de -LL- latino: *a* 4, 8, 19, 23, 24, 27, 41, 47, 50, *o* 10, 12, 15, 24, 28, 32, 38, 47, 49, 54; 13, 30, 39, 50, *ho* 21, *os* 7, 14, 16, 23, 26. O artigo combínase coa preposición *de* contraendo en *da* 18, 22, 31, 32, 57, *das* 44, 51, 60, *del* 34, *do* 3, 6, 37, 42, 52 (4 v.), *dos* 34, 35, 43. Tamén se une á preposición *en*, tendo como resultado neste texto a asimilación do *l* ó *n*: *ẽna* 17 (2 v.), 51, *ẽno* 11, 18, 20, 50. Igual ocorre coa preposición *con* en *cõ a* 27 e *cõ as* 25. Non contrae coa preposición *a*, pois temos *aa* 9, 35, 43 e *ao* 12. Por outra banda, a segunda forma do artigo combínase con *por* e *todos*, sen que se rexistre a asimilación do *s* ó *l* na grafía, como en *porlo* 4, 32, *tódoslos* 25, 37; o pronome combínase da mesma maneira co pronome *vos* en *voslos* 18.

6.1. Lembremos tamén que a preposición *de* está fusionada xa á palabra seguinte nas formas *deles* 35, *delo* 11, *desta* 42 e que se elide o *e* en *d'ouro* 31 e *d'Eyrẽe* 57. Non o fai en *de avogado* 43 e *de hũu* 14. Tampouco hai contracción en *en el* 14.

7. Representación gráfica das vocais.

7.1. Para a representación da vocal *i* poden aparecer *i*, *j* e *y*. A grafía moderna témola en case tódalas posicións: *aquí* 61, *canónicos* 45, *conpridamente* 11, 40, *contrario* 47, *çiuijs* 45, *dereito* 46, 48, *Días* 2, 19, 23, 24, 27, *dis* 48, *escudeiro* 1, *ferias* 43, *filla* 7, 9, etc., etc. A grafía con *j* está en *apremjẽ* 37, *çiuijs* 45, *escripujr* 61, *Justyljano* 44, *Ljonor* 7, 19, 27, *mj* 8, *mjll* 53, *mjña* 60, *monj[çi]paes* 45, *públjco* 57, *térmjno* 43, *térmjnos* 58 e *vjño* 10. A grafía con *y* utilízase moito máis: *asý* 8, 27, 28, 30, 39, 50, *avydos* 29, *Cabreyra* 59, *Castylla* 35, *consyntimento* 41, *definytiba* 40, *dýa* 6, 18, *dýas* 16, 52, *Dýas* 7, 8, *Dyego* 22, *dygamos* 47, *dyto* 3, 24, 52, *escudeyro* 6, *Eyrẽe* 57, *feyta* 50, *feyto* 46, *foy* 50, 60, *fregresýa* 51, *Justyljano* 44, *ley* 4, 43, 48, *leys* 45, *Lyonor* 24, *Martýn* 51 (2 v.), *Martyño* 18, *mays* 11, 21, *myll* 31, *myn* 23, 49, *myna*

2, *myña* 50, *Nogeyrol* 5, 12, 54, *n[ỹ]* 38, *pidymento* 41, *propyos* 36, *proueyto* 28, *rraýses* 25, *rremedyos* 37, *rrey* 35, *rreyaes* 45, *rreynos* 34, *Rribadeneyra* 55, *Rribeyra* 59, *Rruy* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 54, *seys* 54, *sobredytos* 14, *Velyano* 44, *vyda* 22, *vynte* 52, *vyño* 17, 43, *vyrdes* 27, *ygleia* 7, 17, 18 e *yrmãas* 25.

7.2. Para a represantación gráfica da vocal *u* é posible atopar na época do documento alternancia entre o uso de *u*, que é maioritario, e *v*. No noso texto só temos un caso de *v* (en *vn* 4) fronte ó resto dos casos (máis de 100): *ajuda* 44, *cónsules* 44, *cousa* 41, *hũu* 4, 14,16,35, *quál* 12, 28, 42, *Rruy* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 54, etc., etc.

8. Consonantismo.

8.1. A palatal /ɲ/. Chégase ó resultado /ɲ/ por palatalización de -NY-, como en *señor* 35, 53, 58, 59, *senoríos* 34 e *tenamos* 37, 39; por palatalización de -GN-, como en *conosçemos* 5, e na terminación -ĪNU/-ĪNA, por perda da cons. intervocálica, que deixa primeiro nasalizada a vocal anterior, converténdose despois esta nasalización outra vez en cons. nasal palatal, como en *Martyño* 18, *mjña* 60, *myña* 50, *myna* 2, *vjño* 10 e *vyño* 17, 43. Non se produciu palatalización en *rreynos* 34 (onde temos ditongo por influencia de *rrey* 35) e no cultismo *signo* 61 (que conserva *gn*).

8.1.1. A representación de /ɲ/ mostra claramente a situación dos textos galegos medievais, que descoñecen, en xeral, a grafía *nh* tomada polo port. do occitano e alternan entre *n* e *ñ*. Aquí témo-la grafía *ñ* en *Martyño* 18, *mjña* 60, *myña* 50, *señor* 35, 53, 58, 59, *vjño* 10 e *vyño* 17, 43. A grafía con *n* está en *conosçemos* 5, *myna* 2, *senoríos* 34 e *tenamos* 37, 39.

8.1.2. Para a representación da consoante nasal implosiva alternan na época medieval *n*, *m* ou *til*, con clara preferencia nos textos galegos por *n* ou *til*. Debemos advertir que nesta posición, independentemente de que teñamos na grafía *n*, *m* ou *til*, temos sempre foneticamente a secuencia "vocal oral + consoante nasal" e nunca "vocal nasal" (sen consoante), como se repite con frecuencia (2). Cando había en latín grupos formados por -MB-, -MP-, -ND-, -NK-, -NS- (en cultismos) e -NT-, permanece o grupo sen alteración. Neste documento non aparece en ningún caso a grafía *m* e mesmo atopamos *n* ante *p* ou *b*. Así, temos *n* en posición interna en *anbos* 2, *conpridamente* (3) 11, 40, *conprido* 33, *conprir* 13, 32, *conpríremos* 30, *cunple* 27, *avendo* 17, *condepnẽ* 39, *ende* 14, 47, *Gonçal* 7, 23, *Gonçalo* 1, 3, 52, 56, *manda* 6, *segundo* 6, 10, 13, 20, *vanda* 31, *mancomũu* 3, 14 (forma sincopada), *cónsules* 44, *consyntimento* (3) 41, *antes* 38, *casamento* 9,20, *conde* 58 (< COMITE), *conté* 11, 14, 20, *contra* 38, *contrabto* 11, 20, 60, *contrario* 47, *durante* 16, *entrar* 25, *monte* 26, *nasçemento* 53, *ontre* 11,

(2) Cf. o meu traballo "Consideracións sobre as vocais nasais e o ditongo *-ão* en portugués", en D. Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 289-326.

(3) En *conpridamente* 11,40 e en *consyntimento* 41 está abreviado *-m*en-. Tamén está abreviado en *casamento* 9,20, *prometemento* 20, *pidymento* 41 e *nasçemento* 53.

perante 21, *pidymento* 41, *presençia* 61, *presente* 3, 6, 22, 32, 49, 60, *presentes* 2, 54, *prometemento* 20, *quatroçentos* 53, *rrenũçiando* 4, *Santa* 7, 55, *sentença* 40, 41, *seseenta* 17, *tanto* 26 e *vynte* 52. Noutros casos temos *til* para representa-la consoante: *nouẽbro* 19, *cõpelan* 36, *cõplir* 28, *cũplamos* 37, 39, *demãda* 42, *Fernãd* 11, 54, *nũca* 47, *Mõforte* 57, *pidimẽto* 60, *rrenũçiaçó* 48, *rrenũçiamos* 36, 42, 47, *rrenũçiando* 4, *seseẽta* 10, 53, *voõtad[e]* 32 e *voõtades* 13.

8.1.3. En posición final de palabra é idéntico e non se pode pensar que se trata dunha vocal nasal (2). Nun texto galego do XV en tódolos casos temos unha secuencia de "vocal oral + cons. nasal implosiva". Neste texto a grafía alterna entre *n* e *til* e non aparece *m*. Temos *n* na 3ª p. de plur. dos verbos, como en *cõpelan* 36, *falan* 44, *falesçeren* 22, *sábean* 1 e *son* 13; nas terminacións -ANE, -ENE, -ONE (por perda da vocal final), como en *pan* 43, *ben* 39 e *rrasón* 5; en formas sincopadas como *don* 58, *Martýn* 51 (2 v.), *San* 18, 51 e *vn* 4; en formas analóxicas como *myn* 23, 49 (< MĬHĪ) e en monosílabos latinos que conservan a cons. final, como *con* 8, 26, *en* 9, 12, 14, 19, 25, 41, 42, 44, 47, 60, 61. Con *til* están as formas verbais *apremjẽ* 37, *condepnẽ* 39 e *forõ* 54, así como o sing. *contẽ* 11, 14, 20, este con perda de *e* final como en *Cacharró* 56, *jurdiçó* 35, 36, *partyçó* 26 e *rrenũçiaçó* 48; as formas analóxicas *mĩ* 8, *nẽ* 47 e *n[ỹ]* 38 (< NEC) e os monosílabos latinos *cõ* 7, 25, 27, 59, *nõ* 17, 30, 38, 46, 48 e *tã* 39.

8.1.4. Nos casos de *ẽno* 11, 18, 20, 50 e *ẽna* 17 (2 v.), 51 temos *til* para a representación do *n* implosivo, polo que a lectura correcta é *enno*, *enna*. Tamén debemos interpretar como consoante nasal os casos de *cõ a* 27, *cõ as* 25, *cõ os* 59 e *nõ os* 17, onde debemos ler *cona*, *conas*, *conos* e *nonos*.

8.1.5. Por tendencia latinizante e por rutina aparece, ás veces, *til* en casos nos que non lles corresponde e nos que non ten ningún valor. No noso texto hai bastante tendencia a colocar un trazo innecesario sobre a palabra. Así, temos trazo sobre *ano* 52, *anos* 54, *como* 1, 40, *cõpelan* 36, *don* 58, *falesçeren* 22, *he* 62, *Iohana* 1, 8, *Justyljano* 44, *Lemos* 57, 58, *Martyn* 51 (2 v.), *meu* 58, 61, *Moor* 2, *moyos* 10, *myn* 23, *pan* 43, *presente* 60, *públjco* 57, *rrogamos* 33, *seseenta* 17, *seus* 57, *tanto* 26, *teuéremos* 30, *vaamos* 38, *Velyano* 44, *vn* 4, *vila* 57 e posiblemente en *Eyree* (4) 57.

8.1.6. O problema das nasais complícase no galego e no portugués medieval porque no paso do latín ó romance a cons. -N- intervocálica desapareceu deixando nasalizada a vocal anterior. A historia desta vocal é complicada e depende da situación dentro da palabra. No noso documento a nasalización consérvase na maior parte dos casos. Así, para a terminación -ONES temos *alegaçõos* 46, *ex[e]pçõos* 46 e *jurdiçõos* 58; para a terminación -ANAS *yrmãas* 25, para a terminación -ENES *bẽes* 25, 27, 29; para a terminación -ANU *Cristóuõo* 51 e *Toldãaos* 18; para a terminación -ANES *Goyãas* 1 e para a terminación -UNU *hũu* 4, 14, 16, 35 e *mancomũu* 3, 14. Outras formas con perda de -N- son *sõo* 3, 49, *tẽer* 13. Aparece xa coa perda da nasalización en *teemos* 26 e

(4) En *senorios* 34 e *tenamos* 37, 39 podería interpretarse que o til corresponde ó *n* e que deberiamos ler *señorios* e *teñamos*. Non fago esta lectura porque nos dous casos o trazo vai sobre *-os* final de maneira idéntica ós outros casos citados.

teer 28, 32 e na forma semiculta *testemoyo* 61 (onde non palataliza o grupo -NY- e se trata coma se fose -N- intervocálico).

8.1.7. Permanece o -N- latino nos cultismos *canónicos* 45 *definytiba* 40, *general* 48, *Justyljano* 44, *Ljonor* 7, 19, 27, *Lyonor* 24, *monj[çi]paes* 45, *pena* 30 (2 v.), *thenor* 32, *térmjno* 43, *térmjnos* 58, *Velyano* 44. Na forma *Rribadeneyra* 55 temos unha palabra composta e *castillanas* 31 é un castelanismo. Cando tiñamos -NN- en latín, o resultado romance é con *n*. Así ocorre en *ano* 52, *anos* 54, *Iohana* 1, 8, *Juana* 23 e *Nuno* 55. O mesmo pasa con -MN-, como na palabra *condepnẽ* 39.

8.1.8. O N- inicial latino permanece normalmente, como en *nasçemento* 53, *nẽ* 47, *neta* 8, *netos* 23, *nõ* 17, 30, 38, 46, 48, *Nogeirol* 16, *Nogeyrol* 5, 12, 54, *nome* 12, 61, *nos* 9..., *nós* 1, 7..., *nosa* 9, 31, *nosas* 13, 16, *noso* 33, 35, 40, 53, *nosos* 29, 36, *notario* 21, 57, 62, *nouẽbro* 19, *nũca* 47 e *Nuno* 55 e *nỹ* 38.

8.2. Representación do sonido palatal /ʎ/. Como corresponde ós textos galegos medievais, a grafía para a representación do /ʎ/ é *ll*, igual ca no port. máis primitivo, pois o gal. non adoptou a grafía occitana imposta en Portugal a partir da última parte do séc. XIII. No texto é normal que se faga unha clara distinción entre a grafía *l* para o lateral alveolar e *ll* para o palatal. Así, temos *ll* en *castillanas* 31, *Castylla* 35, *coller* 43, *filla* 7, 9, *fillos* 23, *moller* 20, *muller* 2, *mulleres* 44, *Santa Alla* 55 e *valla* 48. Temos *l*, por ex., en *alegemos* 47, *atal* 62, *cónsules* 44, *delo* 11, *ela* 8, *elo* 21, 38, 40, etc., etc. Con todo, temos uns cantos casos de grafía equívoca, pois aparécenos *ll* para representar /l/ en *jullio* 52, *mjll* 53, *myll* 31, *móuelles* 29 (fronte a *móueles* 25) e *all*cal*des* 34 (se interpretamos ben a abreviatura, pois está escrito *allds* con trazo sobre a palabra, polo que tamén se podería ler *alcaldes*). Á parte o caso de *mjll* / *myll*, onde temos un recordo da grafía latina, as interferencias gráficas son constantes na época medieval, podendo aparecer de vez en cando *l* para representar /ʎ/ e, con máis frecuencia, *ll* para representar /l/, como vemos no noso caso.

8.2.1. L- inicial permanece sen alteración: *Lemos* 57, 58, *ley* 4, 43, 48, *leys* 45, *Ljonor* 7, 19, 27, *Lyonor* 24, *Lopes* 1, 3, 7, 23, 52, 56, *lugar* 50.

8.2.2. -L- o normal é que desapareza: *çiuijs* 45, *monj[çi]paes* 45, *quaes* 35, *quaesquer* 33, *rreyaes* 45, *Vaasco* 22, *voõtade* 32, *voõtades* 13. Permanece cando se perde unha vocal final: *atal* 62, *espeçial* 47, *general* 48, *qual* 12, 28, 42, *qualquer* 33, *tal* 41. Tamén en *Nogeirol* 16, *Nogeyrol* 5, 12, 54, *Pol* 56 e *Toldãaos* 18. Amais, permanece nos cultismos: *alegaçõos* 46, *alegemos* 47, *cónsules* 44, *espeçielidade* 49, *móueles* 25, *móuelles* 29. En *falan* 44 a perda da vocal fixo que se apoiase no *b* precedente. En *lugar* 50 (< LOCALE) houbo disimilación e perda da vocal final.

8.2.3. Cando tiñamos -LL- houbo simplificación: *cõpelan* 36, *del* 34, *deles* 35, *delo* 11, *el* 14, *ela* 8, *elo* 21, 38, 40, *falesçeren* 22, *mjll* 53, *myll* 31 e *vila* 57. Nas formas do artigo chegou a desaparecer (cf. § 6). En *castillanas* 31 e *Castylla* 35 temos dous castelanismos en lugar das formas propias *castelãas* e *Castela*. Cando tiñamos -LY- o resultado foi /ʎ/, que aparece en *filla* 7, 9, *fillos* 23, *moller* 20, *muller* 2, *mulleres* 44, *Santa Alla* 55 < EULALIA, *valla* 48 e tamén en *coller* 43 < COLLIGERE (por perda do -G-). Non se produciu palatalización nos cultismos *jullio* 52, *Veljano* 44 e *Justyljano* 44 (estes dous deformacións de palabras latinas).

8.3. Como o *h* latino deixou de se pronunciar moi cedo, polo regular na época medieval non se utiliza na grafía das palabras que o tiñan en latín. Por iso temos *avendo* 17, *avemos* 26, *aver* 29, *avydos* 29, *oje* 6 e *Juana* 23. Tampouco aparece en *carta* 42, 60 e en *mj* 8, *myn* 23, 49, neste caso porque xa no propio latín se fixo a contracción de MĬHĪ > MĪ. O único caso que achamos con *h* etimolóxico é *Iohana* 1, 8. A este únense outros exemplos nos que o *h* é antietimolóxico e non ten valor fonético. Son *he* 27, 32, 51, 59, 62, *ho* 21, *hũu* 4, 14, 16, 35, *Yhesu* 53 e *thenor* 32.

8.4. As consoantes bilabiais B/V.

8.4.1. No galego primitivo había unha oposición entre /b/ bilabial oclusivo e /β/ bilabial fricativo, sonido este que debeu absorber, probablemente, cedo ó primitivo labiodental /v/ procedente de -F- latino. Non é moi atinado pensar que /β/ pasou primitivamente en todas partes a /v/ (oposto a /b/) e que despois en todo o N. o labiodental desapareceu en beneficio do bilabial. O máis probable é que a distribución /b/, /β/ fose a propia de todo o N. nos primeiros tempos. Pero esta oposición comezou a perder forza xa desde época moi arcaica para rematar coa desfonoloxización da oposición b/β en beneficio de /b/. Como é normal nun texto do s. XV, non se fai ben a distinción gráfica entre os dous sonidos primitivos, porque na lingua falada xa non se practicaba tal distinción. De aí que haxa tendencia en certos casos a escribir con *b* en lugar de *v*, por se-la grafía do fonema triunfante.

8.4.2. Témo-lo resultado esperado *b* procedente de B- inicial en *bẽes* 25, 27, 29, *ben* 39 e *Bóbeda* 2; procedente de -P- en *Cabreyra* 59, *doblas* 31, *rreçebo* 50, *Rribadeneyra* 55, *Rribeyra* 59, *sábean* 1, *sobre* 21, 40 e *sobredytos* 14; prodecente do grupo -MB- en *anbos* 2 e *nouẽbro* 19. En todos estes casos correspondíalle primitivamente /b/. Hai outros casos nos que temos *b* por se tratar de palabras cultas, como en *obligamos* 9, 15, 28 e *públjco* 57.

8.4.3. Témo-lo resultado esperado /β/ procedente da consonantización de U- inicial en *vaamos* 38, *Vaasco* 22, *valla* 48, *Velyano* 44, *verdade* 61, *vyda* 22, *vidas* 16, *vila* 57, *vjño* 10, *vyño* 17, 43, *voõtad[e]* 32, *voõtades* 13, *vos* 27 (2 v.), 30, *vós* 3, 5, 8, 10, 12, 14, 15, 24, *voslos* 18, *voso* 19, 28, *vynte* 52 e *vyrdes* 27; de -U- intervocálico latino en *çiuijs* 45 e *nouẽbro* 19; da fricativización de -B- en *avemos* 26, *avendo* 17, *aver* 29, *avydos* 29, *escripujr* 61, *móueles* 25 e *móuelles* 29. Ocorre isto tamén en *teuéremos* 30 e *teverdes* 19 e cando vai precedido das consoantes *l*, *d*, como en *Aluaro* 56, *Alvaro* 62, *saluo* 48 e *avogado* 43. En *Gonçalues* 55 (2 v.) está abreviado, polo que tamén poderiamos ler *Gonçales*, tendo en conta a forma do nome, que é *Gonçalo* 1, 3, 52, 56, tamén sincopado en *Gonçal* 7, 23 (cando vai seguido do apelido). No caso de proceder de -F- latino o máis probable é que nun documento do s. XV teñamos un sonido bilabial fricativo: *Cristouõo* 51, *proueyto* 28.

8.4.4. Fronte a todos estes casos que responden á situación primitiva, achamos outros onde xa se rompeu o sistema medieval e non se fai distinción

entre b/β, como corresponde ó galego moderno. Cando se rompe o sistema medieval, triunfa o fonema /b/ e, como consecuencia, a tendencia dos textos é a escribir con *b*. Neste documento temos *definytiba* 40, *fabor* 44, *palabras* (5) 6 e *Bóbeda* 2. Outro caso é *contrabto* 11, 20, 60, procedente dun anterior *contrauto* < CONTRACTU. O caso contrario témolo en *vanda* 31, onde debería estar máis probablemente escrito *banda*.

8.4.5. En relación con todos estes exemplos podemos pór outras palabras que tiñan en latín un sonido labial: en *propyos* 36 non hai sonorización do -P- por se tratar dun cultismo, en *pasou* 12, 21 houbo unha reducción no propio latín da forma PASSAUIT e en *falan* 44 < FABULANT posiblemente houbo unha asimilación do *b* ó *l* seguinte (6). Tampouco hai sonorización do -F- nos cultismos *definytiba* 40 e *rreferimos* 13.

8.4.6. Para a representación gráfica da variante fricativa, nos textos medievais alternan sempre *u* e *v*, sendo máis corrente nos primeiros tempos a grafía con *u*. No noso texto, como puidemos ver, a alternancia é constante, se ben xa se deu o paso para uso maioritario da grafía consonántica, pois temos 10 casos de *u* (+ os dous de *Gonçalues*) e 37 de *v*.

8.5. As sibilantes.

8.5.1. A evolución das sibilantes é un dos problemas máis apaixonantes da fonética histórica romance, con grande incidencia na Romania Occidental e, de maneira particular para nós, na zona occidental da Península Ibérica. Desde o latín ata a lingua moderna o proceso de transformación foi enorme e tense interpretado de distintas maneiras e con distintos criterios. Hoxe xa non se pode mante-la teoría de que no castelán e no galego temos un sistema medieval de 6 membros, con oposición de xordas e sonoras, e de que no séc. XVI se produciu o paso ó sistema moderno, co enxordecemento das sibilantes sonoras; e tampouco se pode admitir que o portugués ten un sistema medieval con oposición de africadas e fricativas e que foi no séc. XVI cando se deu a desafricación, aínda que ás veces se repita isto nos manuais. O proceso de transformación cara á situación moderna deuse xa na época medieval e estámolo vendo a cada paso nos textos escritos naqueles tempos.

8.5.2. Para o estudio das sibilantes temos que partir á forza dunha mesma situación en Galicia, en Portugal e nas distintas zonas do dominio castelán (en Castela ou en Andalucía). Este sistema común estaba formado por seis sibilantes, opostas pola marca de sonoridade / non sonoridade:

ápico-alveolares fricativas	ẓ / s̻
predorso-dentais africadas	dz / ts

(5) As formas primitivas son *palavra* e *parávoa* (cf. R. Lorenzo, *La traducción de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Vol. II, Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1977, p. 971a-972a.

(6) W. B. Williams, *From Latin to Portuguese*, 2ª ed., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1962, § 86.2 (*Do latim ao português*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, § 86.2).

prepalatais fricativas ž / š.

Moi cedo xa comezou o proceso de transformación deste sistema, que foi, en parte, idéntico a tódalas zonas e, en parte, distinto, porque nalgúns lugares houbo desonorización e noutros permaneceron as consoantes sonoras. Así, a desafricación das predorso-dentais (ou predorso-dento-alveolares) africadas é común a tódalas partes e deuse pola mesma época. Nun momento determinado, as africadas /dz/ e /ts/ convertéronse, respectivamente, nas fricativas predorso-dentais (ou, se queremos, predorso-dento-alveolares) /z/ e /s/, co que se chega a un novo sistema:

ápico-alveolares fricativas	ẑ / ŝ
predorso-dentais fricativas	z / s
prepalatais fricativas	ž / š.

Unha vez que desaparecen as africadas é cando se comeza a facer distinción entre as diferentes zonas. No territorio portugués permanecen as sonoras e mesmo hai unha zona do N. de Portugal que segue a diferenciar entre o *s* apical e o predorsal. En cambio, no galego e en todo o territorio castelán comeza case simultaneamente o proceso de desonorización, polo que axiña empeza a funcionar un sistema de tres membros:

ápico-alveolar fricativa	ŝ
predorso-dental fricativa	s
prepalatal fricativa	š.

Os cambios non pararían aquí, debido a que a lingua reaccionou máis tarde e nunha grande parte do territorio diferenciouse máis entre ŝ/s, pasando a predorsal a interdental /θ/. Na zona occidental de Galicia, con menor extensión xeográfica, xunto a zonas que aínda conservan a distinción š/s, chegouse nunha parte ó triunfo do /s/ predorsal e noutra ó de /ŝ/ apical. Comparando o primitivo sistema medieval co actual, vemos polo tanto unha profunda transformación, que ten raíces moi vellas, posto que se vai xerando ó longo de toda a Idade Media. Esta transformación podémola ir seguindo desde o século XIII; é dicir, desde que temos textos romances, comeza a haber unha transgresión da norma escrita, ó principio de maneira ocasional e despois, a medida que pasan os anos, de forma máis ostensible. Fronte á norma patrón escrita, en moitos textos van aparecendo transgresións que indican os cambios que se van experimentando. No caso das sibilantes témo-la impresión de que popularmente o sistema de seis membros non funcionaba moi ben, rompéndose axiña en dúas direccións: por unha banda a desafricación, que leva ó cambio das africadas /dz/ e /ts/ nas fricativas /z/ e /s/, e por outra a desonorización no territorio galego e en Castela, que leva á desaparación das consoantes sonoras /ž/, /dz/ (ou xa /z/) e /ẑ/ en beneficio das xordas /š/, /ts/ (ou xa /s/) e /ŝ/. O dobre proceso tivo que darse simultaneamente, entrecruzándose os dous cambios nas zonas que o coñecen.

8.5.3. Por citarmos algúns exemplos, Clarinda Maia mostra como nos documentos desde o XIII hai confusións gráficas entre as sibilantes xordas ç (ou *c*) e *s* ou *ss*, como en *Garsia* 1257, *uerssas* 1283, *conusuda* 1295, *possiçoes* 1289, etc.; entre *z* e *s*, como son os casos de *uoses* 1334, *disimo* 1473, *faser* 1302, *diuizada* 1287, etc., ou enxordecemento en *ducentos* 1281, *jaçen* 1310, *façer* 1316, etc. (7). Eu mesmo citei na *Crónica Troiana* exemplos do tipo *donçelas*, *rrefaçer*, *amortezido*, *fixe*, *beixaruos ey*, etc. (8) e no Homenaxe a Paul Teyssier publiquei un documento de 1344, onde se ve o enxordecemento de /dz/ > /ts/ en *rraçó*, *cucjna*, *ffaçerdes*, *façẽdo* e *ffeçerem*; a desafricación en posición final en *uós* 'voz', *Vaasques*, *Yanes*, *Eanes* e *Ffernandes*; e a total destrucción da oposición s̊/z̊ en *cassa* (2 v.), *cassas* (8 v.), *loytossa*, *cassado*, *poussemos*, *querelossa*, *pressentes*, *pasar*, *uosa*, *nosos*, etc. (9). A todos estes exemplos poderíanse engadi-los numerosísimos casos contidos nun documento de 1342 que procede da zona do Fisterra (NO da Coruña) e que se atopa actualmente no Arquivo da Universidade de Santiago, pois nel achamos formas como *d'oxe*, *nosa*, *cassa*, *ffaçer*, *voçes*, *vosses*, *pouços*, etc.

8.5.4. No noso texto temos mostras abondas desta transformación. Das tres oposicións primitivas a que parece seguir funcionando é s̊/z̊, que é a máis difícil de romper graficamente. Para o xordo só temos *o semicultismo ex[e]pçõos* 46, pois en *seys* 54 non palatalizou por quedar en posición final e en *seseenta* 17, *seseẽta* 10, 53 tampouco por analoxía. Para o sonoro hai máis casos: procede da palatalización de G^{e}- en *general* 48; da consonantización e palatalización de I- en *Iohana* 1, 8, *Juana* 23, *juíses* 34, *julgada* 41, *jullio* 52, *jurdiçó* 35, 36, *jurdiçõos* 58, *justiças* 34, *Justyljano* 44 e *Yhesu Cristo* 53; da palatalización de -DY- (10) en *ajuda* 44 e *oje* 6 e da palatalización de -SY- en *ygleia* 7, 17, 18. En *juso* 21 procede de DEORSUM, cambiado no latín vulgar en JŪSUM por influencia de SŪSUM < SURSUM.

8.5.4.1. Se para a representación da vocal *i* poden aparecer *i*, *j* e *y*, tamén é normal que para a consoante aparezan estas tres posibilidades. Como se ve no apartado anterior, en posición inicial témo-la grafía *j*, agás no caso de *general* 48, de *Iohana* 1, 8 e de *Yhesu Cristo* 53. En posición intervocálica temos *ajuda* 44 e *oje* 6, fronte a *ygleia* 7, 17, 18.

---

(7) *História do Galego-Português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*, Coímbra, Instituto Nacional de Investigação Científica (Colección "Linguística", núm. 9), 1986, pp. 446, 456, 458.

(8) Ramón Lorenzo, Crónica Troiana. A Coruña (Fundación Pedro Barrié de la Maza. "Colección de documentos históricos". Disposta pola Real Academia Galega), 1985, pp. 94-95, 133-134 e 161.

(9) "O estado da lingua nun documento do séc. XIV", en *Arquivos do Centro Cultural Português* XXIII, 1987, pp. 55-56.

(10) -dy- non presenta un resultado unitario, pois temos vocalización en *moyos* 10, 17 e permanencia do grupo no cultismo *rremedyos* 37.

8.5.5. No caso da oposición primitiva s̈/z̈ a situación do documento é moito máis clara, posto que non fai nunca distinción. No paso do latín ó romance primitivo tiñamos *s* apicoalveolar fricativo xordo en posición inicial, en posición implosiva interna ou final e cando procedía de -SS- latino, de determinados grupos internos (-PS-, -STR-, etc.) ou ía precedido doutra consoante: *sábean* 1, *saluo* 48, *senoríos* 34, *signo* 61, *sometemos* 36, *scriptos* 21, *súas* 25, *cónsules* 44, *Cristo* 53, *espeçial* 47, *meesmo* 8, *quaesquer* 33, *testigos* 21, *vidas* 16, *voslos* 18, etc., etc.

8.5.5.1. Realmente, onde tiñamos oposición fonolóxica era en posición intervocálica e por iso, cando tiñamos sonido apicoalveolar fricativo sonoro, a grafía era *s* e, cando tiñámo-lo xordo, a grafía era *ss*. Este sistema gráfico é o que primeiro se rompe nos textos e no noso xa non funciona, pois sistematicamente aparece eliminada a grafía con *ss*. Así, témo-la grafía esperada *s* (por se-lo primitivo sonoro), procedente de -S- latino en *casamento* 9,20, *Casares* 56, *casas* 51, *cousa* 41, *cousas* 10, *eclesiásticas* 34, *eclesiásticos* 29, *fregresýa* 51, *presençia* 61, *presente* 3, 6, 22, 32, 49, 60, *presentes* 2, 54 e *Yhesu* 53; de -NS- en *desposastes* 6 e *sposa* 50 e de -RS- en *juso* 21 e *suso* 32, 38. Amais, está na palabra *Osorio* 58. Pero tamén témo-la mesma grafía nos casos en que debería estar con *ss* por corresponder ó primitivo xordo: procedente de -SS- en *fose* 40, 41, *pasada* 41, *pasemos* 38, *pasou* 12, 21 e *posades* 24; de -STR- en *nosa* 9, 31, *nosas* 13, 16, *noso* 33, 35, 40, 53, *nosos* 29, 36 e *voso* 19, 28; de -KS- en *seseenta* 17 e *seseẽta* 10, 53; da combinación AD con SIC en *asý* 8, 27, 28, 30, 39, 50. Esta eliminación sistemática da grafía con *ss* indica que xa non existía o sonido sonoro.

8.5.6. Ó lado destes exemplos que nos indican o enxordecemento, temos outros que xuntan as marcas de enxordecemento e desafricación. O feito de que haxa desonorización de /dz/ > /ts/ e de /ż/ > /s̈/ e ó mesmo tempo paso de /ts/ a /s/ predorso-dental, fai que se poidan iguala-las grafías e que o copista non saiba empregar con exactitude o sistema primitivo. Así, no noso documento a grafía *z* xa non aparece en ningún caso e escríbese coa grafía correspondente ó sonido fricativo. Cando aparece a grafía *s* por *z*, para min isto non quere indicar que xa se igualaran o /s/ dorsal do novo sistema e o /s̈/ apical do sistema primitivo. Máis ben haberá que pensar que na fala se facía a distinción entre s̈ / s e que na escrita, ó non valer xa a grafía con *z*, se bota man da grafía máis próxima para representar un tipo de sonido novo, que xa era sibilante fricativo e que só se diferenciaba do tradicional /s̈/ en que este era apical e alveolar e o novo era predorsal e posiblemente dentoalveolar. Non sabemos cando empezou a igualación de s̈ / s e pode ser xa medieval, pero lembremos que hoxe hai zonas do N. de Portugal e do O. de Galicia que aínda distinguen os dous sonidos, o que posiblemente indica conservadurismo ou que o fenómeno da igualación en dorsal (centro-sur de Portugal e algunhas zonas galegas do Occidente) ou en apical (zonas do N. de Portugal e outras do Occidente de Galicia) é máis recente.

8.5.6.1. No manuscrito aparece ç, tal como lle corresponde, procedente de $C^{e,i}$- en *çerca* 11, 42, *çiuijs* 45 e *quatroçentos* 53; de -SK^{e}- en *conosçemos* 5, *falesçeren* 22 e *nasçemento* 53; de -K^{e}- nos cultismos *espeçial* 47, *espeçielidade* 49,

monj[çi]paes 45 e *proçede* 48, así como en *rreçebo* 50 (entendido como composto); de -TY- en *alegaçõos* 46, *justiças* 34 e *partyçó* 26; de -cons. + TY- en *ex[e]pçõos* 46, *jurdiçó* 35, 36, *jurdiçõos* 58, *presençia* 61, *rrenũçiaçó* 48, *rrenũçiamos* 36, 42, 47, *rrenũçiando* 4 e *sentença* 40, 41. Tamén está no prerromano *García* 57, 62 < GARSEA e no xermanismo *Gonçal* 7, 23, *Gonçalo* 1, 3, 52, 56 (tamén en *Gonçalues* 55), latinizado en GUNDISALUUS, onde desaparece a vocal pretónica e queda o grupo -nds- co resultado xordo. Polo contrario, nos casos en que debería estar *z* atopamos sistematicamente *s*. Isto ocorre tanto en posición final coma interna: procedente de -K^{e,i}- en *dis* 48 < DĪCIT, *fis* 61 (2 v.) < FĒCĪ, *plas* 22 < PLACET, *vós* 3, 14 < VŌCEM, *Fernandes* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 55, *Gonçalues* 55 (2 v.), *Lopes* 1, 3, 7, 23, 52, 56, *juíses* 34, *rraíses* 29 e *rrayses* 25; procedente de -TY- en *rrasón* 5.

8.6. Palabras con -GUA- e -QUA-.

8.6.1. Como resultado de GUA- ou -GUA-, que está en palabras xermánicas, temos dobre posibilidade. O máis normal é que teñámo-la perda do elemento labial, como corresponde á evolución propia do galego: *agardar* 13, *agardáremos* 31, *agardemos* 38, 39. Nunha ocasión témo-la conservación: *guardar* 28. No caso de QUA-, seguindo a tradición latina e o uso medieval, temos conservación do *wau* en *qual* 12, 28, 42, *qualquer* 33, *quaes* 35, *quaesquer* 33 e *quatroçentos* 53. Nestes casos non sabemos se se pronunciaba o *wau* ou era unha simple grafía latinizante, tendo en conta que hoxe no galego, maioritariamente, témo-la pronuncia *ga* e *ca*. Nos textos medievais hai grafías do tipo *çerqua*, *arquo*, etc. que parecen indicar que o *wau* non tiña valor fonético. A grafía moderna está en *nũca* 47 < NUMQUAM.

8.7. Grupos consonánticos.

8.7.1. Nas palabras que tiñan grupos consonánticos en latín, na maior parte dos casos témo-la forma esperada. Xa falei dos pronomes *nosa* 9, 31, *nosas* 13, 16, *noso* 33, 35, 40, 53, *nosos* 29, 36 e *voso* 19, 28, que tiñan en latín -STR- e presentan xa a forma moderna. Tamén presenta a forma esperada *dentro* 51 e a forma máis culta *saluo* 48, fronte á vocalización da consoante implosiva en *outras* 10, 25, 45, 46, *outros* 56.

8.7.2. No caso de -KT- hai vocalización do primeiro elemento, segundo a evolución esperada, en *dereito* 37, 46, 48, *dereitos* 45, *feyta* 50, *feyto* 46 e *proueyto* 28. Cando precedía un -Ī- longo, o resultado é unha contracción das dúas vocais en época moi primitiva: *dita* 8, 9, 17 (2 v.), 19, 23, 24, 27, 50, *ditas* 60, *dito* 10, 12, 15, 32, 38, 49, 54, 59, *dyto* 3, 24, 52, *ditos* 7, 16, 23, 59. O mesmo ocorre en *jurdiçó* 35, 36 e *jurdiçõos* 58, onde temos -KTY-. En *outorgada* 50, *outorgamos* 5 o grupo -KT- ía precedido de AU-, polo que vocalizou o K en *u* e houbo contracción. Cando tiñamos en latín -NKT-, houbo perda do elemento intermedio: *Santa* 7, 55, *San* 18, 51. Un caso especial ofrécenolo *contrabto* 11, 20, 60, dun anterior

contrauto, semicultismo procedente do latín CONTRACTU, onde temos consonantización, polo menos gráfica, dunha vocal labial que formaba parte dun ditongo. Nestes casos temos analoxía coas palabras do tipo *babtismo* > *bautismo* > *boutismo*, *cabdel* > *caudel* > *coudel*, etc., nas que tiñamos inicialmente -PT- ou -BT-. En *avogado* 43 < ADVOCATU desapareceu o *d* implosivo.

8.7.3. As palabras que tiñan en latín -PT- presentan en romance asimilación da consoante implosiva á explosiva e simplificación. Este resultado témolo en *neta* 8 e *netos* 23. Con todo, debemos indicar que ó longo de toda a I. M. houbo unha tendencia que levou a escribir -pt- en moitas palabras. Esta tendencia é moi usual no XV e no noso texto temos *septe* 52, *ex[e]pçõos* 46, *escripto* 42, *escriptos* 45, 46 e *scriptos* 21. O feito de que apareza por latinismo en *escrito* < SCRĪPTUM, fai que se propague analoxicamente a *escripujr* 61 < SCRĪBĔRE. Tamén temos unha falsa latinización en *condepnẽ* 39 < CONDEMNENT.

8.7.4. Nas palabras que tiñan en latín grupos con L seguinte non temos unha evolución única. Trátase de palabras cultas ou semicultas que presentan a conservación do grupo latino cunha tendencia ó rotacismo do L latino. Canto máis se popularizan estas formas, máis tendencia hai ó rotacismo; pero non podemos falar dunha regra fixa, pois nos textos medievais hai unha constante alternancia entre dúas posibilidades: rotacismo ou conservación do grupo sen alteración. Nos textos galegos nótase sempre esta dualidade, que debía ser unha característica da lingua falada e que continúa sendo actualmente. Nas formas que conteñen o grupo -MPL- temos alternancia, pois, por un lado, aparecen *conprido* 33, *conpridamente* 11, 40, *conprir* 13, 32 e *conpríremos* 30 e, por outro, *cõplir* 28, *cunple* 27 e *cũplamos* 37, 39. No resto das formas non hai rastro de rotacismo, cando o normal sería que o tivesen *obligamos* 9, 15, 28, *plas* 22 < PLACET, *seglares* 29, 34 e *ygleia* 7, 17, 18. Son formas totalmente cultas *eclesiásticas* 34, *eclesiásticos* 29 e *públjco* 57. Un caso especial témolo en *fregresýa* 51, con dobre rotacismo, que deriva de *fregrés* -unha das posibles variantes medievais da palabra-, do latín hispano FILI ECLESIAE.

8.7.5. Nas palabras que entraron por vía popular, os grupos -NS- e -RS- presentan asimilación da 1ª á 2ª consoante e simplificación no propio latín, polo que o resultado medieval foi, nun principio, con *s* sonoro, como en *suso* 32, 38 < SŪRSUM, *juso* 21 < DEORSUM, *sposa* 50 < SPONSA, *desposastes* 6. Tamén ocorreu en posición anteconsonántica ou final, neste caso co resultado xordo: *mes* 52, *traslado* 42. Nos cultismos permanecen os grupos, co *s* apicoalveolar xordo: *cónsules* 44, *consyntimento* 41.

8.7.6. Nos grupos formados por -S + cons.-, en xeral, non hai alteración no paso do latín ó romance e por iso temos *castillanas* 31, *Castylla* 35, *Cristo* 53, *Cristóuõo* 51, *desposastes* 6, *desta* 42, *eclesiásticas* 34, *eclesiásticos* 29, *este* 6, *esta* 60, *esto* 59, *justiças* 34, *Justyljano* 44, *testigos* 21, 54, 59, *testemoyo* 61, *desque* 19, *quaesquer* 33, *escripto* 42, *escriptos* 45, 46, *escripujr* 61, *escudeiro* 1, *escudeyro* 6,

Vaasco 22, *espeçial* 47, *espeçielidade* 49. O que podemos atopar é grafía latinizante co *s* líquido inicial, cousa relativamente frecuente nos textos medievais. Temos isto en *scriptos* 21 e *sposa* 50. Tampouco se produciu neste texto a asimilación normal do *s* ó *l* na combinación dun indefinido ou dun pronome co artigo ou pronome *los*, pois temos *tódoslos* 25, 37 e *voslos* 18, en lugar de *tódolos* e *volos*. Falta tamén a asimilación na forma *traslado* 42 < TRANSLATU, que na época medieval presenta moitas veces a forma *tralado* (cf. *La traducción*, p. 1274ab). Produce alteración cando había en latín -SK^{e,i}-, pois neste caso temos palatalización do grupo co resultado primitivo /ts/. A grafía normal para o novo resultado é ç, pero unha vez máis por tradición latina podemos atopar *sç*, como en *conosçemos* 5, *falesçeren* 22 e *nasçemento* 53. Nestes casos o *s* non se pronuncia.

8.8. Outras consoantes.

8.8.1. A maior parte das consoantes en posición inicial consérvanse sen alteración. Típico do noso texto é a exclusión sistemática da representación gráfica por dobre consoante, moi usual en toda a I. M., agás no caso de *rr*. Así, podemos citar *fabor* 44, *falan* 44, *falesçeren* 22, *ferias* 43, *Fernãd* 11, 54, *Fernandes* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 55, *Ferreira* 17, *feyta* 50, *feyto* 46, *filla* 7, 9, *fillos* 23, *fis* 61, *forõ* 54, *foros* 36, *fose* 40, 41, *foy* 50, 60, *fregresýa* 51. Tamén en *Mõforte* 57. Temos *d* en *dado* 40, *damos* 33, *dar* 9, 15, 18, *dentro* 51, *Deus* 7, *don* 58, *dote* 9, 20, *durante* 16, *dygamos* 47, etc.

8.8.2. -D- intervocálico pérdese en *como* 1, 40 (xa no propio latín se coñecía a forma COMO), *Días* 2, 19, 23, 24, 27, *Dýas* 7, 8, *Dyego* 22, *juíses* 34, *rraíses* 29, *rrayses* 25, *vaamos* 38 e tamén en *meesmo* 8 e na forma reducida *Rruy* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 54. Permanece no cultismo *proçede* 48, nos compostos *sobredytos* 14 e *Rribadeneyra* 55 e en *jurdiçó* 35, 36 e *jurdiçõos* 58 < IURIDICTIONE (por IURISDICTIONE) debido á perda da vocal pretónica. Tamén se perdeu a vocal en *julgada* 41 < IUDICATA (pasando polo intermedio *iudgada*). Cando ía precedido doutra consoante é normal a conservación do -D-: *agardar* 13, *agardáremos* 31, *agardemos* 38, 39, *allcaldes* 34, *avendo* 17, *condepnẽ* 39, *ende* 14, 47, *guardar* 28, *manda* 6, *rrenũçiando* 4, *segundo* 6, 10, 13, 20 e *vanda* 31. No xermanismo *Fernãd* 11, 54, *Fernandes* 5, 10, 12, 15, 24, 49, 55 (latinizado en FERDINANDUS) houbo perda da vocal pretónica e, ó quedar no medio do grupo -rdn-, o *d* desapareceu. En cambio no xermanismo *Gonçal* 7, 23, *Gonçalo* 1, 3, 52, 56, *Gonçalues* 55 (latinizado en GUNDISALUUS), ó desaparece-la vocal pretónica, o grupo -nds- conservouse co resultado xordo [nts].

8.8.3. -G- intervocálico o máis normal é que desapareza nas palabras patrimonais: *coller* 43 < COLLIGERE, *eu* 2, 49, 56, *ley* 4, 43, 48, *leys* 45, *mays* 11, 21, *rrey* 35, *seseenta* 17, *seseẽta* 10, 53, *vynte* 52. En *rreyaes* 45 < REGALES temos unha das posibles formas nedievais (cf. *La traducción*, p. 1101b-1102a), influída por *rrey*. Permanece nas palabras máis cultas *alegaçõos* 46, *obligamos* 9, 15, 28 e

rrogamos 33. En *alegemos* 47 temos unha pronuncia analóxica do inf. *alegar*. A forma *testigos* 21, 54, 59 é un castelanismo.

8.8.3.1. G- inicial mantense en *Garçía* 57, 62, *Gonçal* 7, 23, *Gonçalo* 1, 3, 52, 56, *Gonçalues* 55 (2 v.) e *Goyãas* 1. Palataliza en *general* 48 e desaparece en *yrmãas* 25.

8.8.3.2. Para a representación do sonido velar sonoro /g/ ante *e* alternan sempre na época medieval as grafías *ge/gue*. Neste texto úsase exclusivamente *ge*, como en *alegemos* 47, *Nogeirol* 16, *Nogeyrol* 5, 12, 54, *pagemos* 30. Polo tanto é idéntica a representación de [ge] e de [ǯe], pois para o prepalatal fricativo sonoro temos *general* 48.

8.8.4. -M- é normal que se manteña, tanto en posición inicial coma intervocálica: *madre* 3, *mayor* 26, *meesmo* 8, *mes* 52, *mjña* 60, *moller* 20, *muller* 2, *myn* 23, 49, *agardáremos* 31, *casamento* 9, 20, *como* 1, 40, *damos* 33, *rremedyos* 37, *término* 43, *vaamos* 38, etc., etc. Ante *p*, *b* escríbese *n*, como en *anbos* 2, *conpridamente* 11, 40, *conprido* 33, *conprir* 13, 32, *conpríremos* 30 e *cunple* 27; en *conde* 58 < COMITE mudouse a grafía e a pronuncia ó quedar ante *d* por perda da vocal postónica e en *don* 58 < DOMNU (de DOMINU) asimilouse ó *n* e houbo simplificación da xeminada.

8.8.5. Fronte ós casos de palatalización de $K^{e,i}$-, permanece a consoante normalmente ante as outras vocais: *Cabreyra* 59, *Cacharró* 56, *cada* 4, 16, 18, 35, *canónicos* 45, *carta* 42, 60, *casamento* 9, 20, *Casares* 56, *casas* 51, *castillanas* 31, *Castylla* 35, *cõ* 7, 25, 27, 59, *con* 8, 26, *coller* 43, *como* 1, 40, *conde* 58, *condepnẽ* 39, *conosçemos* 5, *conpridamnente* 11, 40, *conprido* 33, *conprir* 13, 32, *conpríremos* 30, *cónsules* 44, *consyntimento* 41, *contẽ* 11, 14, 20, *contra* 38, *contrabto* 11, 20, 60, *contrario* 47, *cõpelan* 36, *cõplir* 28, *cousa* 41, *cousas* 10, *couto* 18, *cunple* 27 e *cũplamos* 37, 39. Tamén en *Cristo* 53, *Cristóuõo* 51, que aparecen no ms. abreviados en *xpo* e *xpouõo* (con trazo sobre a palabra). En posición interna -$K^{a,o,u}$- sonoriza en *avogado* 43, *Dyego* 22, *dygamos* 47, *Nogeirol* 16, *Nogeyrol* 5, 12, 54, *outorgada* 50, *outorgamos* 5, *pagar* 9, 15 (e *pagemos* 30 por analoxía), *seglares* 29, 34 e *segundo* 6, 10, 13, 20. Tamén en *tragades* 26, *ygreia* 7, 17, 18 e *fregresýa* 51. Mantense nos cultismos *canónicos* 45, *eclesiásticas* 34, *eclesiásticos* 29 e *públjco* 57. Permanece sen sonorizar cando vai precedido doutra consoante: *çerca* 11, 42, *Vaasco* 22, *escudeiro* 1, *escudeyro* 6, *escripto* 42, *escriptos* 45, 46, *escripujr* 61, *scriptos* 21.

8.8.6. P- mantense normalmente en posición inicial: *pagar* 9, 15, *pagemos* 30, *palauras* 6, *pan* 43, *partyçó* 26, *para* 28, 49 (2 v.), *partes* 60, *partir* 25, *pasada* 41, *pasemos* 38, *pasou* 12, 21, *pedir* 42, *Pedro* 23, 38, *pena* 30, *perante 21, Pero* 55, *pidimẽto* 60, *pidymento* 41, *pidimos* 32, *poder* 19, 33, *Pol* 56, *por* 5..., *porlo* 4, 32, *porque* 13, 31, *posades* 24, *presençia* 61, *presente* 3, 6, 22, 32, 49, 60, *presentes* 2, 54, *proçede* 48, *prometemento* 20, *prometemos* 15, *propyos* 36, *proueyto* 28 e *públjco* 57. En posición interna sonoriza -P- en *Cabreyra* 59, pero mantense nos cultismos *propyos* 36 e *monj[çi]paes* 45 e no apelido *Lopes* 1, 3, 7, 23, 52, 56. Tamén cando

vai precedido doutra consoante: *apremjẽ* 37, *cõpelan* 36, *desposastes* 6, *espeçial* 47, *espeçielidade* 49 e *sposa* 50.

8.8.7. T- Mantense normalmente en posición inicial: *tã* 39, *tal* 41, *tanto* 26, *teemos* 26, *teer* 28, 32, *tẽer* 13, *tenamos* 37, 39, *térmjno* 43, *térmjnos* 58, *testigos* 21, 54, 59, *testemoyo* 61, *teuéremos* 30, *teverdes* 19, *thenor* 32, *todas, todo, todos, tódoslos, Toldãaos, tomardes, tragades, traslado* e *tres* 3, 14. En posición interna hai sonorización de -T- en *ajuda* 44, *avydos* 29, *Bóbeda* 2, *cada* 4, 16, 18, 35, *conde* 58, *conpridamente* 11, 40, *conprido* 33, *˙dado* 40, *escudeiro* 1, *escudeyro* 6, *espeçielidade* 49, *julgada* 41, *outorgada* 50, *pasada* 41, *pedir* 42, *pidimẽto* 60, *pidymento* 41, *pidimos* 32, *poder* 19, 33, *posades* 24, *teverdes* 19, *todas* 43, 45, 46, *todo* 4, 28, 33, 38, 59, *todos* 1, 3, 14, *tódoslos* 25, 37, *Toldãaos* 18, *tomardes* 19, *tragades* 26, *traslado* 42, *verdade* 61, *vyda* 22, *vidas* 16, *voõtade* 32, *voõtades* 13 e *vyrdes* 27. Tamén no nome *Pedro* 23, 58 (cando vai seguido do apelido pode reducirse a *Pero* 55, fronte a *Pedro* 58). Non sonoriza nos cultismos *definytiba* 40, *dote* 9, 20 e *notario* 21, 57, 62, no composto *atal* 62, precedido do ditongo *ou* en *couto* 18 e por ir precedido doutra consoante en palabras do tipo *antes* 38, *casamento* 9, 20, *desposastes* 6, *desta* 42, *durante* 16, *Martýn 51, Martyño* 18, *Mõforte* 57, *outorgada* 50, *outorgamos* 5, *outras* 10, 25, 45, 46, *outros* 56, *partes* 60, *partir* 25, *presentes* 2, 54, *prometemos* 15, *prometemento* 20, *quatroçentos* 53, *seseenta* 17, *sometemos* 36, *testigos* 21, 54, 59, *vynte* 52, etc., etc.

8.8.8. R- en posición inicial ten sempre un sonido vibrante múltiple e está representado por *rr* no ms. en *rrasón* 5, *rreferimos* 13, *rrenũçiando* 4, *rrogamos* 33 e *Rruy* 12, 24. Nos outros casos está representado por *R*, se ben o transcribimos tamén por *rr*: *rraíses* 29, *rraýses* 25, *rreçebo* 50, *rremedyos* 37, *rrenũçiaçó* 48, *rrenũçiamos* 36, 42, 47, *rrey* 35, *rreyaes* 45, *rreynos* 34, *Rribadeneyra* 55, *Rribeyra* 59 e *Rruy* 5, 10, 15, 49, 54. En posición intervocálica faise unha separación clara entre a grafía para o vibrante múltiple e para o simple. O primeiro está en *Cacharró* 56 e *Ferreira* 17. O segundo en *agardáremos* 38, 39, *Aluaro* 56, *Alvaro* 62, *Ares* 2, 8, 12, 24, 54, 56, *Cabreyra* 59, *Casares* 56, *conpríremos* 30, *contrario* 47, *daremos* 18, *dereito* 37, 46, 48, *dereitos* 45, *durante* 16, *Eyrẽe* 57, *falesçeren* 22, *ferias* 43, *forõ* 54, *foros* 36, *mulleres* 44, *Nogeirol* 16, *Nogeyrol* 5, 12, 54, *notario* 21, 57, 62, *Osorio* 58, *ouro* 31, *para* 28, 49, 50, *perante* 21, *Pero* 55, *queremos* 22, *rreferimos* 13, *Rribadeneyra* 55, *Rribeyra* 59, *seglares* 29, 34, *senoríos* 34 e *teuéremos* 30. En tódalas demáis posicións a grafía é simple: *agardar* 13, *conprir* 13, 32, *contra* 38, *dar* 9, 15, *entrar* 25, *escripto* 42, *fregresýa* 51, *Martyño* 18, *palabras* 6, *verdade* 62, etc., etc. É importante o caso de *propyos* 36, coa perda por disimilación do *r* no grupo interno -PRI-, resultado normal do galego.

8.8.9. Consoantes finais. Como era de esperar, non hai rastro da maioría das consoantes finais latinas, como -C, -D ou -T, tal como se ve en *aquí* 61, *asý* 8, 27, 28, 30, 39, 50, *falan* 44, *ou* 27, 33, 34, *so* 29, *valla* 48, etc. A única mostra gráfica dunha consoante latina témola na conxunción *e*, que aparece escrita coa grafía latinizante *et* ou co signo utilizado desde os documentos latinos para

representar *et*. En calquera caso, a lectura debe ser sempre *e* e non se debe pronuncia-lo *t*. Temos *et* en 1, 2, 5, 7 (2 v.), 8 (3 v.), 9 (3 v.), 10 (2 v.), 11, 13 (2 v.), 15 (2 v.), 16, 17, 19 (2 v.), 20 (2 v.), 21 (2 v.), 22 (2 v.), 23 (2 v.), 24, 25 (2 v.), 26 (2 v.), 28 (2 v.), 29 (4 v.), 30, 31 (2 v.), 32, 33 (2 v.), 34. 35, 36 (3 v.), 37, 38, 39 (2 v.), 41 (2 v.), 42 (2 v.), 43 (3 v.), 44 (3 v.), 45, 46 (4 v.), 47, 48, 49 (2 v.), 50, 52, 53 (3 v.), 54, 55 (2 v.), 56 (4 v.), 57, 58, 59, 60, 61 (2 v.). Na forma verbal *he* 27, 32, 51, 59, 62 < EST perdeuse o *s* final para non coincidir coa 2ª persoa *es*, axudando a iso tamén o feito de que o *s* final é impropio da 3ª persoa.

9. Este texto mostra claramente a situación independente do galego na época medieval e, como se ve nas páxinas anteriores, presenta unha serie de características fonéticas propias da lingua nedieval e outras que indican un estado próximo ó da lingua moderna. De facermos un comentario máis amplo, poderiamos indicar outras particularidades morfosintácticas acordes co que acabo de dicir. Vou indicar unhas poucas.

9.1. A lingua arcaica non usaba o artigo con fixeza nunha serie de casos en que a lingua moderna o fai, tanto se lle corresponde ir só coma na construcción con preposisión ou na combinación co posesivo. Ocorre isto en casos como "que falan en ajuda et fabor das mulleres" 44, "en nome de vós" 12, "todos tres de mancomũu a vós de hũu" 3, 14. Nos primeiros tempos atópanse numerosos casos de posesivo + substantivo exclusivamente, mais comparando os diferentes textos medievais vese un progresivo aumento do uso do artigo ante o posesivo, cousa que se vai facendo xeral no paso á lingua moderna, menos cos nomes de parentesco. No texto temos "por meu señor" 58, "aquí meu nome et signo fis" 61, "en mjña presençia" 60-61, "da vila de Mõforte de Lemos et seus térmjnos" 57-58, "nosa voõtade" 31-32, "nosas voõtades" 13, "durante os dýas de nosas vidas" 16, "todo noso poder" 33, "a noso pidymento" 40-41, "de Noso Señor Yhesu Cristo" 53, "et a nosos bẽes" 28-29, "a nosos propyos foros" 36, "en voso poder" 19, "ou he voso proueyto" 27-28. Está o artigo en "para a dita myña sposa" 50, "cõ as outras súas yrmãas" 25, "aa dita nosa filla" 9. Tamén pode faltar con *todo*: "et a todas ferias" 43, "et a todas outras leys" 45, "et a todas outras exepçõos" 46, "damos todo noso poder" 33, "todos tres" 3, 14. Fronte a estes casos temos "cada vn porlo todo" 4, "todo o suso dito" 38, "en tódoslos bẽes" 25, "por tódoslos rremedyos" 37.

9.2. Cos pronomes persoais é aínda típica a construcción medieval 'a + pron. tónico', sen a forma átona: "nos obligamos de dar et pagar a vós" 15, "obligamos a nós et a nosos bẽes" 28-29. Tamén aparece o uso do pronome en lugar do posesivo: "et neta de mj̃, a dita Moor Ares" 8, "et netos de myn, a dita Moor Ares" 23-24, "filla de nós, os ditos" 7, "fillos de nós, os ditos" 23, "en nome de vós, o dito R. F." 12. Non se usa a forma *convosco*, senón *con vós* 8.

9.2.1. A colocación do pronome en moitos casos é idéntica á actual, pero hai exemplos nos que se antepón, aínda sendo oración principal, por preceder outra forma verbal: "et demos et nos obligamos de dar" 9, "prometemos et nos obligamos de dar" 15, "queremos et nos plas" 22.

9.3. Nas formas verbais, as correspondentes ó verbo *haber* (*avemos* 26, *avendo* 17, *aver* 29 e *avydos* 29) teñen o valor medieval de 'ter', reforzado nun caso coa utilización ó mesmo tempo de *ter* ("tódoslos bẽes móueles et rraýses que nós *teemos* et *avemos*" 25-26). O verbo *ter* normalmente significa 'manter un contrato' (*teer* 28, 32, *tẽer* 13, *tenamos* 37, 39, *teuéremos* 30; en 19 "desque tomardes et *teverdes* a dita Ljonor Días en voso poder et por moller" tamén se trata de 'manter un contrato (neste caso de casamento). O verbo *ser* ten o significado medieval de 'estar' en *forõ* 54, *fõy* 60 (1ª p.), *he* 51, *somos* 2, *son* 13, *sõo* 3, 49. Noutros casos aparece en construccións pasivas: *fose dado* 40, *fose pasada* 41, *foy feyta* 50, *dito he* 59. Ten o valor de 'ser' en *he* 27, 32, 62. Das outras formas verbais destacan *escripujr* 61 (coa terminación típica do galego), *fis* 61 (2 v.) (coa forma primitiva e non coa máis normal *fige*), os arcaicos *rreçebo* 50, *sábean* 1 (moi típica dos textos medievais), *sõo* 3, 49 (mod. *son), teuéremos* 30 e *teverdes* 19.

9.4. A preposición *a* aínda non ten un uso totalmente definido e podemos atopar constuccións que a levan xunto a outras que non o fan. Así, falta en "rrenũçiando a ley de duobus rrex devendy" 4. Está en "rrenũçiamos a nosos propyos foros" 36, "rrenũçiamos a pedir traslado... et a todas ferias... et aa ley dos cónsules" 42-44.

9.5. O léxico é rico e contén moitas palabras cultas e construccións técnicas, como corresponde a un texto xurídico, con algunhas formas típicas do noso idioma, como comentei na parte fonética, do tipo *avogado* 43, *conosçemos* 5, *escripujr* 61, *notario* 21, 57, 62, *presençia* 61, *propyos* 36. Faise unha separación clara entre as formas en *-emento* (*nasçemento* 53, *prometemento* 20) e *-imento* (*consyntimento* 41, *pidimẽto* 60, *pidymento* 41), característica nornmal do galego. Tamén se nota xa a penetración de formas do tipo *apremjẽ* 37, *general* 48, *jullio* 52, *término* 43, *términos* 58 e dos castelanismos *castillanas* 31, *Castylla* 35 e *testigos* 21, 54, 59.

A narración das cruzadas na *Crónica xeral de 1404*

X. I. PÉREZ PASCUAL

Non pretendemos ofrecer nestas páxinas un estudio de conxunto sobre a *Crónica Xeral de 1404* (1), senón ocuparnos dun aspecto ben concreto, a análise dunha das súas supostas fontes. Con todo, dado o escaso coñecemento que desta obra se posúe, cómpre sinalar previamente unha serie de feitos básicos.

Fronte á penuria textual característica da prosa galego-portuguesa medieval, a *Crónica Xeral de 1404* (2) chegou ata nós a través de tres manuscritos; dous deles están redactados en galego-portugués (cando menos parcialmente): o depositado na Biblioteca Menéndez Pelayo (ms. *S*) e o da Hispanic Society (ms. *V*), e o terceiro (o do Escorial, ms. *E*) é unha traducción ao castelán. O texto presenta, doutra banda, unha singular extensión (363 folios no códice máis completo) que o convirte na máis ampla mostra prosística galego-portuguesa.

Foi don Ramón Menéndez Pidal, quen chamou a atención sobre esta crónica en 1896 (3); máis tarde, tras coñecer a existencia do manuscrito Vindel, editou uns pequenos fragmentos deste e conxeturou que

> "un portugués, en los años 1403 y 1404, reunió en un volumen una historia *desde el comienzo hasta Ramiro I* que probablemente existía con anterioridad, y una compilación portuguesa, seguramente anterior al siglo XV, *desde Ramiro I a San Fernando*, formada con la traducción de dos trozos de crónicas castellanas. Al conjunto de estas dos partes le añadió una interpolación de la *Conquista de Ultramar*, y una continuación de los reyes *sucesores de San Fernando hasta Enrique III*. En estas dos adiciones: en la interpolación y en la continuación, dejó el autor la fecha de su trabajo y la memoria de su estancia en Castilla en 1390. El autor (más bien que un amanuense) empezó a escribir en castellano su obra, copiando los textos castellanos que seguía, pero luego se cansó y escribió en portugués" (4).

Como podemos comprobar polo exame da literatura científica posterior, ningún dos investigadores que fan referencia á *Crónica Xeral de 1404* puxo en dúbida ese cadro xeral deseñado por don Ramón no seu breve artigo (5). Sen em-

(1) Remitimos aquí á nosa tese de doutoramento inédita, *La Crónica de 1404. Edición y estudio*, Universidade de Salamanca, 1990.

(2) Á vista das súas características, é esta a denominación que nos parece máis axeitada.

(3) Ramón Menéndez Pidal, *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, 1896. Nese primeiro momento considerou, diante da versión castelá do códice escurialense, que se trataba simplemente dunha "copia libre y descuidada" da *Primera Crónica General*.

(4) Ramón Menéndez Pidal, "La Crónica General de 1404", *RABM*, 9, 3ª época, (1903), 34-55; o resume figura na última páxina.

(5) Así José Leite de Vasconcelos ("Uma crónica de 1404", Lisboa, 1903, reproducido en *Opúsculos*, IV, Universidade de Coimbra, 1929, 632-646 e 1297-1298), Georges Cirot (*Études sur l'historiographie espagnole*, I, Feret & Fils, Burdeos, 1904), Rafael Ballester (*Las fuentes narrativas de la Historia de España durante la Edad Media (417-1474)*, Amengual y Muntaner, Palma de Mallorca, 1908), Carolina Michaëlis de Vasconcelos (*Lições de Filologia Portuguesa*, Dinalivro, Lisboa, s.d.),

bargo, son varios os puntos nos que deben ser revisadas as teorías de Menéndez Pidal (6) e un deles fai referencia a esa suposta fonte estructural da crónica, *La Gran Conquista de Ultramar*; a idea foi aceptada acriticamente, sen que ninguén a comprobase.

O fenómeno das Cruzadas incide fondamente na vida do home medieval; resulta lóxico, xa que logo, que os escritos da época reflexen esa preocupación. Non obstante, frente ao que acontece noutras áreas, na Península as testemuñas deste tipo se darán con certo retraso; tal situación é perfectamente comprensible se pensamos nas especiais características que aquí configuran o panorama histórico do momento (7). Con todo, desde fins do XIII o mundo hispánico comeza tamén a interesarse por Oriente; as Cruzadas encontrarán eco entre os nosos escritores (8) e durante o reinado de Sancho IV, cara a 1293, aparece *La Gran Conquista de Ultramar* (9).

Este texto chegounos nunha edición impresa, atribuída a Afonso X, e en catro manuscritos de diferente época (10). As súas fontes son variadas obras provenzais e francesas, como a *Chanson de Jherusalem*, a *Chanson d'Antioche*, os *Chétifs* e *Les Enfances de Godefroi de Bouillon* (11), mais a súa base, o seu núcleo

---

Benito Sánchez Alonso (*Historia de la historiografía española*, I, CSIC, Madrid, 1947, 2ª e *Fuentes de la historia española e hispanoamericana*, I, CSIC, Madrid, 1952, 3ª), Luís Filipe Lindley Cintra (*Crónica Geral de Espanha de 1344*, Académia Portuguesa da História, Lisboa, 1951), Diego Catalán (*De Alfonso X al Conde de Barcelos*, Gredos, Madrid, 1962 e *Crónica de 1344*, Gredos, Madrid, 1971), Samuel G. Armistead ("New perspectives in Alfonsine Historiography", *RPh*, XX, 1966, 204-217), Antonio José Saraiva e Oscar Lopes (*História da literatura portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1978, 10ª), José María Díez Borque y Angela Ena ("La prosa en la Edad Media", en J.M. Díez Borque, coor., *Historia de la literatura española*, I, Taurus, Madrid, 1982, 97-209), Felipe Pedraza e Milagros Rodríguez (*Manual de literatura española. I. Edad Media*, Cenlit, Pamplona, 1981) ou Xosé Ramón Pena (*Literatura galega medieval. I. A Historia*, Sotelo Blanco, Barcelona, 1986).

(6) Cfr. a introducción á nosa edición, especialmente pp. 48-185.

(7) Lembremos que se está a producir a denominada Reconquista; as Cruzadas non poden despertar un grande entusiasmo no mundo peninsular, ocupado xa nas súas propias campañas militares, e, consecuentemente, non deixarán unha forte pegada na súa literatura.

(8) Cfr. Cirot, *op. cit.*, p. 13.

(9) É esta a opinión de Menéndez Pidal, Agapito Rey, George Tyler Northup e José Mª Díez Borque e Angela Ena (cfr. Díez Borque, *op. cit.*, p. 118). Outros críticos (Groussac, Gaston Paris, Bohigas e Deyermond) xúlgana posterior a partir dunha alusión á supresión da orde dos Templarios (que tivo lugar en 1310), se ben esa debatida pasaxe podería ser unha interpolación.

Recentemente Cristina González ("Alfonso X el Sabio y *la Gran Conquista de Ultramar*", *HR*, 54, 1986, 67-82) retomou o tema e volveu sobre a cláusula de atribución a Afonso X (contida no ms. 1698 e na *editio princeps*) comunmente considerada falsa. Cre a investigadora que o texto puido comezar a compoñerse durante o reinado de Afonso X, que tanto interese mostrou ata os seus últimos días polos Santos Lugares, proseguirse durante o de Sancho IV e concluirse máis tarde, do mesmo xeito que sucedeu coa *Estoria de España*.

(10) Trátase da impresión de Salamanca de 1503, dos manuscritos 1187, 1920 e 2454 da Biblioteca Nacional de Madrid e do 1698 da Biblioteca Universitaria de Salamanca. O ms. BNM 1187 é o máis extenso (360 folios), o máis antigo e, a xuízo de Waltman e Cooper "unquestionably the most authoritative", ata o punto de que se insinúa que podería tratarse dun orixinal e non dunha copia (Franklin M. Waltman e Louis Cooper, eds., *The Text and Concordances of The Biblioteca Nacional Manuscript 1187. Gran Conquista de Ultramar*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1985, p. 4).

(11) Cfr. ao respecto os resumes de Díez Borque (*op. cit.*), Juan Luis Alborg (*Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento*, Gredos, Madrid, 1981, 2ª), Angel Valbuena (*Historia de la literatura Española*, I Gustavo Gili, Barcelona, 1981, 9ª) e Alan Deyermond (*Historia de la literatura española*, Ariel, 1985).

vertebrador, é a extensa *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tiro (12); a ela incorpóranse lendas de moi diversa extensión e interese (entre as que destacan a do nacemento e xuventude de Carlomagno e a do *Cabaleiro do Cisne*), que intensifican o seu carácter novelesco (13) e que, para algúns críticos, resultan fundamentais porque a poñen en relación "con la literatura artúrica, de amplio desarrollo en la Edad Media, como se verá, y fundamental para seguir el proceso que conduce a la novela de caballerías, en el mundo evanescente de Merlines, Tristanes y Lanzarotes" (14).

Como observáramos no fragmento transcrito máis arriba, Menéndez Pidal indicara que, sen ningunha dúbida, a *Crónica Xeral de 1404* incluía unha versión de *La Gran Conquista de Ultramar* (15); non obstante, o mesmo investigador sinalaba que "el texto de la *Conquista de Ultramar* que sirvió para la *Crónica de 1404* era distinto del impreso" (16), pois presentaba variantes evidentes con respecto á edición de Pascual de Gayangos, tanto por supresión como por adición. Esta idea de Pidal foi aceptada pola totalidade dos investigadores que aludiron máis tarde á mostra historiográfica de 1404 (17).

Nesta ocasión debemos discrepar rotundamente do mestre da Filoloxía Hispánica. Cremos que *La Gran Conquista de Ultramar* non foi en absoluto fonte da nosa crónica, senón que existe algunha outra, común a ambas as obras, que explican as grandes semellanzas existentes entre elas. Deteñámonos unicamente na análise dun breve fragmento, a narración da escolla, por parte dos turcos, do seu primero rei.

A nosa crónica le (18):

> /f.S120rb, V225r, E356vb Et poys que todollos turcos passarô on rryo q*ue* [a] nome Cobra, ca este rrio departe o rreyno de Persya da hûa parte, et quando elles forô aalende aquel rryo e sse vyrô e conoçerô q*ue* elles erâ tâ (19) grâ gente et q*ue* nêhûa terra nô lles podia côtradizer, q*ue* ante, quando elles estavâ en Persya, e elles moravâ longe os huûs dos outros e por esto nô conoçiâ seu poder. Mays quando sse elles vyrô /S120va e se coñosçerô, ouverô grâ despeyto polo q*ue* côsyntirâ a el rrey de Persya. Et ouverô entre sy consello q*ue* demâdassê a el rrey de Persya os tortos q*ue* lles fezera.
>
> /E357ra Mays hûa cousa os estorvava: q*ue* nô avyâ rrey assy como as outras gentes. Et por esto acordarô de fazer rrey en tal maneyra: et elles acharô entre sy çem liñagees, de q*ue* en cada hû avya por sy muy grâ gente; et mâdarô q*ue* de cada hû linagê adussesse hûa seeta q*ue* fosse

(12) Escrita polo arcebispo Guillermo de Tiro, abrangue desde 1096 ata 1184 e foi considerada durante séculos como a narración máis completa acerca das Cruzadas; un certo Ernoul continuouna ata o ano de 1228, e outras mans ampliana en francés ata 1295.

(13) A crítica califica a *La Gran Conquista de Ultramar* de "crónica novelada" (cfr. Díez Borque, *op. cit.*, p. 119 e Deyermond, *op. cit.*, p. 283); estas adicións non figuran na *Crónica Xeral de 1404.*

(14) Díez Borque, *op. cit.*, p. 119.

(15) Cfr. tamén Menéndez Pidal: "Por estas líneas se ve que la *Crónica de 1404* copia algo abreviadamente el primer capítulo de la *Gran Conquista de Ultramar*" (*op. cit.*, p. 42).

(16) Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 42 e 43.

(17) Cfr. nota 5.

(18) Ofrecemos neste fragmento o texto segundo o manuscrito máis antigo, o *S* (o da Menéndez Pelayo). As diferencias que ofrece a lectura de *V* (o manuscrito da Hispanic Society) son fundamentalmente gráficas (diferencia na utilización de ~, *n* e *m*, menor frecuencia de *y*, non utilización de *ss*...); indicaremos en nota apenas as únicas de certa relevancia.

(19) *V: que elles tan.*

synaada, en guisa que podesse cada hû coñocer a sua. Et, quando aquellas çen saetas forô juntadas, chamarô hû moço pequeno e mâdarôlle que el tomase hûa, qual el quisse; et elles avyam ordenado que daquel liñagê, cuja a seeta fosse que o moço tomasse, esleeriâ rrey. Et o niño (20) tomou hûa don lina(na)gê que avya nome Seuduçius; entô souberô que daquel liñagem lles convyña aver rrey.

E daquella conpaña tomarô C dos merllores e dos mays fortes e mays sabyos que elles y acharô. /V225v Et mâdarô que cada hû adusseese sua saeta, en que ouvesse seu nome escripto, e pose-/S121vb rô de gledo (21), cô grâ firmeza, que cuja a seeta fosse que o moço tomasse, que aque[l] obedyçessen por rrey e señor.

E o niño tomou hûa seeta en que avya escripto Seduc. Aquel Seduc era muy fremoso ome e muy onrrado en seu liñagem. E era grâde e arrizado e provado en ardimêto; e era ja quanto en idade, mays a maravilla semellava ome de grâ feyto. Este /E327rb esleerô todos comunalmente por rrey, assy como o elles avyam prometudo; e lle fezerô fieldade por juramento, e que lle obedisçessem assy como ome faz a rrey novo e a señor.

Este mandou; e o primeyro mandamento fez apregoar por toda a oste seu nome. E depoys poso sobre elles conto, sub pena dos corpos e dos averes, que elles passassen o rrio de Cobar e se tornassem en Persya; ca elles nô queriâ ja mays seerê subjeutos doutros para demâdar lugar u morasê, mays queriâ que elles côquerisem aquella terra e as outras, e que as tevesem en seus señorios.

Assy como el disso, assy foy todo feyto, que aquellas gentes côquerirô en muy pequeno tenpo nô solamête o rreyno de Persya, mays toda Ara-/S121ra bya e as outras terras d'Ouriente tomarô por força e as rreteverô en seu poder" (22).

Chega con contrastar este fragmento co correspondente de *La Gran Conquista de Ultramar* (23) para apreciar as grandes diferencias, que non se xustifica polo labor condensador do autor de 1404:

"E quando fueron ayuntados todos allende el río, vieron que era muy gran gente, de manera que si todos se toviessen en uno, ninguna gente los podría sofrir. E arrepintiéronse mucho porque tanto avían sofrido a la gente de Persia, ni consentido las grandes sobervias que mostraron contra ellos ni las demasías que les fizieran; e sin dubda si ante fueran ayuntados como entonce eran, e no se oviessen esparsido por las tierras, los unos a una parte e los otros a otra, no sufrieran a los de Persia tanto como los sufrieron, ni a ningunas otras gentes. E por ende, quando se vieron todos ayuntados en uno, crecióles coraçón, e ovieron su consejo, tal que no tan solamente se defendiessen de las otras gentes, mas que puñassen de quitarles las tierras por fuerça. Pero esto bien entendieron que no podría ser si no eligiessen rey o señor sobre sí que mandasse e los acordasse a todos en uno -demás, que lo tenían todas las otras gentes-, e fallaron una manera para fazerlo porque ninguno no discordasse. E esto fue, porque avía entre ellos cinquenta linajes de tierra de Oriente, [que] acordaron ansí: que cada linaje diesse una saeta en que estuviesse escripto el nombre del principal de aquel linaje, e que las ayuntassen todas en uno; e que traxiessen un niño pequeño que no oviesse entendimiento ninguno, e la saeta que él de allí tomasse, que ésse fuesse rey. E después que lo ovieron ansí acordado, el niño escogió una saeta en que avía escrito el nombre de Celat. E aquél era muy fer-

(20) *V: o moço.*
(21) *V: grego.*
(22) Un pouco despois figura un fragmento revelador acerca do autor da crónica:
"/S121rb V225v E327va Esta gête dos turcos oje en dia tê tomado de cristãos todo o rreyno d'Armenia, e eu vy cô os meus ollos el rrey de Armenya en Castella ena era da encarnaçô en mill e CCC e noveenta. Et dessa meessma era de mill e CCCC^{os} tiiñan çercado en Gleçia a çiodade de Constantinopola, e o enperador dessa meessma çiodade fugido en França; e eu vy ome que o vyra en Paris.
E dessa meesma era de mill CCC^{os} Xe noveêta e dous sayu grâ gente de França e d'Engleterra e d'Allemaña en ajuda del rrey d'Onglia; aquestes turcos teê tomado o mays de seu rreyno. Et forô vynçidos el rrey d'Óglia e suas ajudas".
(23) Citamos pola edición de Louis Cooper, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1979.

moso hombre, e aunque no era mancebo, mas parecía hombre para gran hecho, e comúnmente todos le obedecieron e lo tomaron por rey e por señor, e juraron que le serían leales e verdaderos, e que harían todo lo que él mandasse.

La primera cosa que él les mandó fue ésta: que passassen todos el río de Cobar, e que se fuessen derechamente a Persia e que la tomassen por fuerça, e trabajassen en se vengar del mal que les avían hecho. E que les estava mejor ganar aquella tierra primero que otra, porque avían en ella morado tanto tiempo, e aun porque la sabían muy bien toda; e que después que aquélla oviessen ganado, que avrían muchas aventajas para conquirir las tierras: primeramente porque harían allí cabeça de su reyno e que ternían donde se acoger, e que no andarían errados como ovejas que no fallan pastor; e porque avrían gran abundancia e hartura de todas las cosas que oviessen menester para conquirir las otras tierras, de hombres e de armas e de todas otras riquezas.

Como Celat se lo ovo mandado, assí fue puesto en obra; que no tan solamente ganaron en poco tiempo el reyno de Persia, mas aun el reyno de Arabia; e de ay conquirieron e tomaron por fuerça todos los más reynos que avía hazia oriente e los tornaron a su señorío" (24).

Pode comprobarse que as diverxencias entre as dúas versións son moi notables e afectan tanto á estructura global da narración como a cuestións de detalle (así o propio nome do caudillo turco). Sen embargo, resulta evidente que un e outro texto presentan unha fonte común; dado que o compilador da *Crónica Xeral de 1404* se distingue polo seu escasísimo labor creativo, parece razonable pensar que a crónica galega non se afastaría moito da súa fonte.

Chegados a este punto, era lóxico comezar a nosa procura por aqueles textos nos que se apoia *La Gran Conquista de Ultramar*; pensamos, neste sentido, que podería moi ben servir de fonte á nosa crónica a redacción latina ou a versión francesa da *Historia* de Guillermo de Tiro. Alí localizamos con facilidade a auténtica fonte estructural da *Crónica Xeral de 1404*; tal afirmación pode confirmala o exame de certas pasaxes nas que, de modo moi significativo, a nosa crónica semella unha traducción do texto de Guillermo de Tiro, ao tempo que se distancia notablemente de *La Gran Conquista de Ultramar*; un deses fragmentos reveladores é precisamente o que describe a elección do primeiro monarca turco (25):

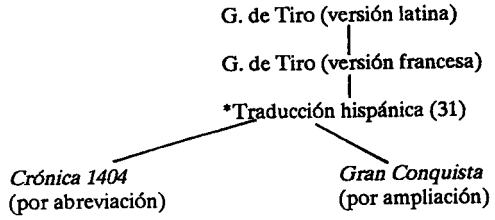
"Por ce il passerent le flum qui avoit non Cobar qui est bonne du regne de Persse d'une part; et quant il furent à plein, si s'entrevirent et aperçurent que il estoient si grant planté de genz que nule terre ne les porroit soffrir por que il se volsissent tenir ensemble; car avant qu'il abitassent en Persse, il abitoient li un loing des autres, si ne connoissoient mie leur pooir; mès ore, quant il s'entrevirent, si orent merveilles grant desdeing de ce qu'il avoient souffert l'orgueill et le grevement d'un prince; il pristrent conseill entr'aus et virent que nul pueples ne se tendroit à aus, einz porroient conquerre toutes les terres. Mès une chose les en destourboit, ce qu'il n'avoient mie roi si comme ces genz ont; et pour ce s'acorderent à fere roi seur aux, et le firent en tel maniere: il trouverent en aus cent lignages dont chascun avoit à mesniee par soi trop granz genz; si commanderent que chascune mesniee aportast uns saiete qui fust seingniee, si que l'en les peust toutes connoistre, et puis, quant eles furent totes ensemble ces saaites, si appelerent un petit enfant et li commanderent qu'il en preist une tele comme il vossist, et il avoient couvant entr'aux que del lignage dont cele saaite seroit que li emfès prendroit, il esliroient à roi. Li emfès en prist une d'un lignage qui puis orent non Sedulcois; or sorent que de cele mesniee leur estouvoit à eslire roi. Si en pristrent cent de cel lignage, les plus preuz et les plus sages qu'il trouverent, et commanderent que chascuns aportast sa saiete

(24) *La Gran Conquista de Ultramar*, pp. 23-25.

(25) Citamos os textos latino e francés da obra de Guillermo de Tiro segundo o *Recueil des historiens des Croisades*, Académie Royale del Inscriptions et Belles-lettres, Paris, 1844 (I) e 1859 (II); o texto latino figura tamén en edición de J.P. Migne no volume CCI da colección *Patrologiae Cursus Completus*, J.P. Migne, Paris, 1855, cols. 209-1068.

où ses nons fust escriz, puis si rappelerent l'enfant et li firent prendre l'une de ces saaites, et orent afermé entr'aus que cil seroit rois qui sa saaite li emfès leveroit. Il en prist une où il avoit ecrit Sedulc: icil Sedulc estoit moult biaus hom et molt ennorez en son lignage, granz et forz et bons chevaliers et esprouvez, et estoit ja auques d'aage, mès merveilles sembloit bien home de grant afere: cestui eslurent tuit communaument à roi si comme il l'avoient proposé, et li firent feautez par sairement et li obeirent et ennorerent si comme l'en fait à nouvel roi. Icist le premerein de ses commandemenz commanda et fist crier partout son ban, que trestuit si comme il avoient chier leur cors, repassassent arriere en Persse, quar il ne vouloit mie qu'il fussent en dangier d'autrui plus qu'il avoient esté, ne de querre leu où il abitassent, einz vouloit qu'il conqueissent et cele terre et les autres, et retenissent en leur seignories. Si com il le dist fut fet, quar icele gent conquistrent en assez pou de tens non mie seulement le resgne de Persse, mès toute Arrabe, et les terres d'Oriant pristrent par force et retindrent en leur pooir" (26).

Parece definitiva, á vista deste texto, a dependencia da *Crónica Xeral de 1404* da versión francesa de Guillermo de Tiro (27). Poderiamos mencionar aínda outros casos tamén moi significativos, como a larga relación de cruzados que comeza no folio S117vb (28), na que encontramos unha total coincidencia coa tradución francesa e unha maior distancia respecto do orixinal latino (29). Non obstante, sen recorrer a ningunha cita máis, cremos plausible afirmar que o refundidor de 1404 non se serviu de *La Gran Conquista de Ultramar*, segundo se viña afirmando a partir de Menéndez Pidal, senón da versión francesa da narración de Guillermo de Tiro, se cadra a través dalgunha traducción hispánica hoxe desaparecida (30). Para este complexo proceso de transmisión textual podemos supoñer un *stemma* do tipo:



(26) *Recueil*, pp. 23-24.

(27) Non copiamos aquí o texto latino, de contido semellante pero de expresión algo máis afastada da nosa crónica (cfr. *Recueil*, pp. 23-24).

(28) V223r e E323rb.

(29) A obra latina sitúa ao bispo Aymar del Puy entre os restantes cruzados, como un máis (*Recueil*, pp. 45 e ss.); sen embargo, na versión francesa (*Recueil*, p. 44), na *Crónica Xeral de 1404* e en *La Gran Conquista de Ultramar* (cfr. pp. 47 e ss.), figura nun lugar de preeminencia. Isto confírmanos que o texto francés debeu ser a fonte da *Crónica Xeral de 1404* (e da narración castelá), e non directamente o latino.

(30) Durante a redacción da nosa tese, mentres proseguiamos na procura das posibles fontes da *Crónica Xeral de 1404*, chamou a nosa atención a referencia de Amador de los Ríos a unha redacción abreviada de *La Gran Conquista de Ultramar* do século XIII, "expuesta con cierta regularidad y método y descargada de las ficciones romancescas que en la *Gran Conquista* se introducen"; determinar a súa procedencia parecíalle "Difícil, cuando no imposible" (José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1969, facsímile da edición de 1863, p. 26). Non era impensable, a partir desta información, que se tratase dunha versión resumida do texto de Guillermo de Tiro, da que podería proceder a nosa crónica. Comprobamos, sen embargo, que se trataba do manuscrito 683 da BNM, o cal contén un sumario castelá do XIV da *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry.

(31) Sen que poidamos descartar que se trate dunha traducción afonsina.

El mundo natural en *Flamenca*

ELENA SÁNCHEZ TRIGO

El gran interés de *Flamenca* dentro de la literatura medieval, que viene dado por su excepcionalidad como novela provenzal, así como por su propio valor literario (1), hacen atractivo su estudio desde numerosos puntos de vista. Este trabajo no abordará, sin embargo, el análisis de los motivos centrales de la obra en tanto que poesía amorosa, sino que se dirigirá hacia un aspecto muy parcial, la presencia de los elementos del mundo natural, que, aunque secundario, no carece de especial interés. Con este estudio pretendemos sintetizar la visión del mundo real que puede ser obtenida a través de esta obra de amor cortés, tan ligada a una retórica idealizante, y poner de manifiesto la aportación de cada elemento a la técnica poética del texto.

Consideraremos en el mundo natural los animales, plantas y minerales, pero también incluiremos en este conjunto a la propia Naturaleza, cuando sea aludida de modo directo.

En la exposición agruparemos las alusiones por la función que desempeñan dentro del discurso, más que por las características externas del elemento citado. A pesar de ello, por utilizar el conjunto exhaustivo de alusiones al mundo natural, un inventario de su utilización en *Flamenca* puede ser fácilmente deducido del texto (2).

I) EMPLEO DIRECTO DE ELEMENTOS REALES

En este apartado incluiremos las menciones directas de elementos naturales, que aparecen, por tanto, con sus características reales.

A lo largo del texto encontramos referencias ocasionales que carecen de una especial significación. Se citan los jabalíes en el verso 2446, la pera en el verso 2979, el hierro y madera de las herramientas en el verso 4742, y la anguila en el 7906.

(1) *Flamenca* contiene tanto elementos narrativos como líricos, con una interesante interrelación, cuyo estudio ha sido realizado por A. Limentani en "Enchâssement narratif de textes lyriques: les cas du roman de Flamenca", *Mélanges d'Études Romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Rychner*, Strasbourg, 1978, pp. 343-352.

(2) Hemos utilizado la edición de U. Gschwind, *Le Roman de Flamenca*, Editions Franke, Berne, 1976, 2 vols. A partir de este momento emplearemos tan sólo el número de versos de este texto para hacer referencia a la obra.

El caballo es el animal más frecuente en *Flamenca,* donde aparece como *caval* (3), *destrier* (vv. 3956, 7982) y *palafres* (v. 7299). Su empleo se relaciona directamente con la expresión de la nobleza como orden social (4) y el propio texto indica esta relación:

"Mout amet torneis a sembelz,
domnas e joc, canz e auzelz
e cavals, deportz e solaz
e tot so qu'a pros home plaz;"
(vv. 1699-1702)

Es el número de caballos, más que sus cualidades, que sólo son descritas de forma genérica (o, en su caso, deducibles del término seleccionado para designarlo), el recurso que se utiliza para poner énfasis sobre las virtudes de los caballeros. El valor se subraya por la cantidad de caballos ganados en torneo, la riqueza o posición social por el número de ellos incluido en el séquito (5), la generosidad por la devolución inmediata de los caballos conquistados o por los generosos regalos a caballeros noveles.

Un énfasis similar del valor de la unión entre Archimbaut y Flamenca lleva a que, para su encuentro el cortejo necesite cincuenta bestias de carga (6).

Otros animales relacionados con el mundo de los caballeros son los perros y aves de caza, citados más arriba (v. 1698), el halcón (7) y las águilas, si bien estas últimas, como emblema de los escudos (8), simbolizan la nobleza de los congregados para la boda.

Nuevas referencias relacionadas con el orden social pueden ser buscadas en el vestido, cuyos materiales se adecúan a la posición de sus dueños. El *var e gris* (pieles de marta, V. 192) sirve por metonimia para reflejar la gran cantidad de personas notables llegadas para la boda, y posteriormente vuelve a emplearse en relación con el protagonista (9). Otras pieles de inferior categoría, como la ardilla y el cordero, se adaptan a la condición de sus futuros portadores (10).

---

(3) vv. 713, 779, 1688, 1701, 1744, 3816, 7017, 7298, 7697, 7726 (en este caso *cavall*), 7737, 7897, 7964, 7973 y 7982.

(4) Según J. Ribaud, los animales asociados a la caza o la guerra evocan la nobleza en la medida en que forman parte del entorno aristocrático y cortés (*Le Moyen Âge (Littérature et symbolisme)*, Honoré Champion, Paris, 1984, p. 55).

(5) Para demostrar que Guillem será convenientemente albergado en su casa, Peire Gui afirma que tiene establos y acomodo para cien caballeros, indicando con ello que puede albergar a huéspedes de importancia (vv. 1900-1903).

(6) ".L. saumier nos an ops,
e ja negus non sia clops.
Non vol negus trotiers i an..."
(vv. 94-96)

(7) Halcón montañés *(falcon montarzi)* regalado por un caballero, según el v. 4419.

(8) "las aiglas son els poms dauratz,
e cant es le soleilz levatz
flameja li ribeira tota."
(vv. 211-213)

(9) Cfr. v. 2193, donde Guillem se apoya en un abrigo de este material.

(10) Así figura en los ropajes regalados por Guillem al capellán y a Nicolaus:
"e voil que vos aias del mieu
uns vestirs blans totz nous e fres
ab pena d'esquirols mores;

La enumeración es el recurso más utilizado para reflejar la magnificencia de las celebraciones y, como consecuencia, la nobleza, riqueza y generosidad de los protagonistas. En ellas encontramos numerosas referencias de naturaleza diversa, donde la importancia de cada elemento viene dada, además de por su acumulación a los restantes, por su rareza o dificultad. El recibimiento de Flamenca por Archimbaut constituye una verdadera demostración de abundancia:

"austardas e signes e gruas,
perdizes, anetz e capos,
aucas, gallinas e paons,
conilz, lebres, cabrols e cers,
senglars et orses granz e fers
i ac tan que ja plus non calgra,
ni l'autra carn ja mens non valgra."
(vv. 394-400)

"que per re no i posca fallir
legumis, sivada ni cera;"
(vv. 402-403)

"Espic, encens, canella e pebre,
girofle, macis, citoar"
(vv. 406-407) (11)

Sin embargo, tratándose de un día de vigilia, el pescado recibe tan sólo una declaración genérica, sin acumulación ni especificación de especies (vv. 460-461), a la que se añaden *peras e cereias* (v. 463), como frutas propias de la época.

Al día siguiente continúa el banquete, que se describe de modo genérico:

"venon manjar de moutas guisas;
mais ja non cal ques aiso digua:"
(vv. 512-513)

En la cena la abundancia se matiza por detalles de delicadeza:

"rosas freschas e violetas,
e glaz e neu per refretzir
lo vi que non tolla dormir."
(vv. 946-948)

Los regalos proporcionan también referencias al mundo natural. Ya hemos comentado las relativas a elementos ligados a la condición social (los relacionados directamente con el mundo de los caballeros y los ropajes), pero existen otro tipo de menciones. El oro y la plata son los materiales que ennoblecen los objetos (12), si bien es la plata el material más citado, quizá por la mayor frecuencia de su em-

---

e Nicolaus qu'es bos e francs
aura.n autres ab anheilz blancs
qu'avia fah us mieus donzelz."
(vv. 3280-3285)

(11) La nuez moscada *(noz muscada)* es de nuevo aludida por Archimbautz en el v. 5677.

(12) Oro y plata, términos genéricos que representan la riqueza de los objetos y el dinero, son generosamente repartidos por Archimbaut en el recibimiento de Flamenca (v. 387). La plata es el material que ennoblece la copa regalada por Guillem (v. 3075), y el cuchillo que Archimbaut envía al rey (v. 7188). Asimismo, la plata es el material adecuado para los objetos poseídos por Guillem, como la aguja con que cose sus mangas (v. 2219).

pleo real (13). El *musquet et ambra* son las ofrendas de Flamenca a Archimbaut (v. 262), y nuevamente aparece el almizcle entre los regalos de Guillem a las doncellas (v. 5989), por lo que se destaca su delicadeza y relación con el mundo femenino. El cuchillo que Archimbaut envía al rey es valioso por su mango de víbora cerasta, aun más que por ser de plata (14).

Mención especial, por la dificultad de su interpretación, merece el regalo del rey a Flamenca en la celebración de su recibimiento en Borbon:

"Un presen de doas aceias
le reis a Flamenca trames;
ben l'en saup rendre las merces,
apres manjar, aici con tais."
(vv. 464-467)

La interpretación de *aceias* ha dado lugar a diferentes significados, de los que 'albur' (un tipo de pez de río) (15) parece el más probable, con lo que se trataría del único caso en que la obra recogiese una especie concreta de peces. Sobre el sentido irónico en relación con la avaricia del rey, apuntado por G. Favati (16), tanto el entorno de vigilia como la importancia de los celos de la reina en la trama de la obra parecen apoyar la interpretación de U. Gschwind (17), con lo que se trataría de una muestra de delicadeza, que Flamenca sabría apreciar de modo conveniente.

El mar, los valles y montañas se utilizan (18) para destacar la lejanía y diversidad de procedencia de caballeros que acuden al torneo de Archimbaut, si bien este recurso sólo refuerza el principal, consistente en la enumeración de nombres y patronímicos.

II) COMPARACIONES Y METAFORAS

Es relativamente frecuente en esta obra la comparación con diversos elementos naturales, tanto en boca de alguno de los protagonistas como en boca del narrador.

Archimbaut compara a Flamenca y sus doncellas con las ocas, por su afición al baño (v. 1541). La sabiduría del paje de Guillem es comparada con la de una abeja (v. 2213) y su alegría y atención con la de la comadreja o la hormiga (v.

(13) Razón aportada por G. Gouiran para las menciones al dinero: "L'or au moyen âge", *Senefiance*, 12, 1983, pp. 170-183 (en concreto, p. 181).

(14) "D'un serpen, c'om apella drasca
o cerastes l'ac enviat
le pros marques de montferrat
un marque ad obs de coutell;"
(vv. 7184-7187).

La continuación de la utilización poética de esta especie de víbora africana está documentada por H. Naïs, *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Didier, Paris, 1961, p. 215.

(15) Vid. M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1981, 2 vols.

(16) Cfr. G. Favati, "Studio su Flamenca", *Studi Mediolatini e Volgari*, 8, 1960, pp. 69-136 (en concreto, p. 121, n. 89).

(17) Vid. *Le roman de Flamenca*, deuxième partie, p. 73, nota a los vv. 463-464.

(18) Cfr. vv. 6710 y 7263.

2215). La postura de Guillem buscando el rostro de su dama es *con fais austors a perdiz* (v. 3113).

Lugar aparte merecen las comparaciones del celoso por su marcado carácter negativo, que les es exclusivo. En tres ocasiones Archimbaut es comparado con un perro por sus gestos o su actitud (vv. 1067, 1331 y 1505). Su barba desgreñada *semblet una garba de civada quant es mal facha* (vv. 1326-1327), y su ferocidad es comparada con animales salvajes como el oso y el leopardo (v. 1430) (19). La forma en que sale de la iglesia lleva a afirmar:

"En Archimbautz plus non demora,
ans venc mugent coma taurelz,"
(vv. 4580-4581)

Se trata con todo ello de lograr un efecto visual, incluso sonoro, en la descripción de la imagen del celoso. Con ello se apoyaría la justificación de la relación de Flamenca con Guillem, a través del rechazo de la brutalidad del marido celoso, dentro de una lógica muy propia del amor cortés.

Otro grupo importante de comparaciones gira en torno al tema propiamente amoroso. Encontramos nuevas referencias negativas dedicadas a otro de los personajes típicos de la poesía cortés: la dama que no muestra piedad es peor que cualquier otra criatura, incluyendo de modo explícito al dragón, la víbora, el león (20), el lobo y la cebra (21) (vv. 4291-4292). Nuevamente son los animales salvajes, y también los fantásticos en este caso, el apoyo que sirve para vituperar a las damas que no responden adecuadamente a las súplicas.

El hierro es el elemento que simboliza tanto la firmeza (v. 2065) como la indiferencia (vv. 2895 y 2901) ante el amor (22). El amor durable es comparado con elementos puros, frente al *azimans,* por ser este compuesto (vv. 2067-2079). Finalmente, el propio proceso amoroso es comparado por Guillem con el ciclo vegetal en dos ocasiones, donde se describe el amor como flor y fruto de la piedad (vv. 4625-4640), y utilizando paralelismos con el enraizamiento, la floración y la formación del fruto (vv. 4661-4691).

La descripción de las cualidades de los amantes también se apoya en comparaciones. Al hablar de la tez de Guillem, se dice:

"Rosa de mai lo jorn qu'es nada
non es tan bella ni tan clara
quo fon li colors de sa cara,
lai on si tais, mesclad'ab blanc;"
(vv. 1592-1595)

(19) El leopardo es en sí mismo el símbolo de la ferocidad de acuerdo con el *Dictionnaire des symboles*, de J. Chevalier y A. Gheerbrant, Paris, 1982, p. 564. Según esta misma fuente, el oso puede tener un valor positivo, pero es el símbolo tradicional de la crueldad y la brutalidad (*ibid.*, p. 718).

(20) Para el empleo de este animal en la literatura medieval, vid. J. Ribard, *Le Moyen Âge (Littérature et symbolisme)*, pp. 61-64. Vid. también E.R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, F.C.E., 4ª reimpr., Madrid, 1984, 2 vols. (la referencia se encuentra en vol. 1, pp. 264-265).

(21) Sobre la significación de *sibra*, vid. U. Gschwind, *Le roman de Flamenca*, deuxième partie, pp. 160-161, nota al v. 4292.

(22) De acuerdo con J. Chevalier y A. Gheerbrant (*Dictionnaire...*, p. 433), el hierro es tanto símbolo de duración como de rigor excesivo e inflexibilidad.

Sus dientes se comparan por su blancura con los del elefante (v. 1602). El oro se repite como referencia para describir el pelo de la condesa de Nevers (v. 847), Flamenca (v. 1134) y Guillem (v. 3564).

También se alude a la imposibilidad de describir a los amantes a través de su comparación con elementos naturales:

"Non dirai plus, quar non son digne
de comparar plus qu'ad u signe
un chavesc'o un nozol-"
(vv. 2112-2114) (23)

Esta técnica se desarrolla en otra ocasión, esta vez sobre Flamenca, hasta llegar de modo natural a la metáfora consiguiente:

"Anc non vi malaute leumen
d'aiga de riu agues talen,
ans vei que tut son desiron
de cella que nais en la fon;
e pauc val flor d'aguilensier
escontra de cella del rosier:
Ma domna es fons e rosa"
(vv. 4695-4701)

Finalmente, el sol es elemento que sirve para describir la belleza sin igual. Así ocurre con Flamenca en varias ocasiones (vv. 538-540, 3130-3132 y 3136-3140) y con la pareja que forma con Guillem, esta vez por boca de Alais, que también concluye con una metáfora de una gran originalidad:

"E dic vos, quan sere <tz> amdui,
el mon non aura tal pareil,
negeis la luna ni.l soleil.
El es soleiz e vos soleilla"
(vv. 5016-5019).

III) EMPLEO DE ELEMENTOS FANTASTICOS

Son escasos, aunque encontramos que, entre las historias que siguen al banquete, se citan las del dragón sin sueño (v. 642) (24) y la del león de Yvain (v. 666), y en la descripción por Guillem de su sufrimiento amoroso el agua y las manzanas del mito de Tántalo (vv. 4030-4037) y una alusión a Flamenca como *la serena que vaus si.m trais ab la douzor* (vv. 4040-4041).

IV) ELEMENTOS DE DESCRIPCION DEL ENTORNO

Recogeremos en este apartado las escasas referencias que definen el marco en que se desarrolla la acción, bien sea en su descripción general o en sus detalles.

(23) Para la interpretación de los sustantivos *chevesca* y *nozol*, vid. U. Gschwind, *Le Roman de Flamenca*, deuxième partie, p. 122, nota al v. 2114.

(24) El dragón también se utiliza en una comparación en el v. 4291, entre otros animales reales, como ya se ha dicho anteriormente.

Los grandes acontecimientos exteriores, el encuentro entre Archimbaut y Flamenca y los torneos, se desarrollan en praderas, que son aludidas como *bela pradaria* (v. 203), o como *pratz* (v. 7253). En torno a ellas se citan diferentes accidentes, como *serras* o colinas (v. 7208) y un campo (v. 7272) donde los asistentes hallan acomodo.

Algo mayor es la importancia de espacios más íntimos, en los que el *verjier* se repite como elemento de acogida y descanso (vv. 438, 2332 y 2668), donde se alude a otros elementos como el manzano en flor (v. 2336), el canto de los pájaros y el follaje (vv. 2670-2671). El bosque desempeña un papel más significativo por la costumbre de Guillem de retirarse a él, para oir el canto del ruiseñor (vv. 3309-3310) y dejarse llevar por su influjo.

No es en el exterior donde se centran el interés de la acción, ni las ansias de amor de Guillem, que escucha en una *kalenda maia* cantada por jóvenes del pueblo:

"Cella domna ben aia
...
qu'il non an son cavallier,
en bosc, em prat o en vergier,
e dins sa cambra non l'amene
per so que meilz ab lui s'abene,"
(vv. 3236-3242)

Pocas referencias de otro tipo pueden ser citadas, salvo el agua fría y caliente de las termas (descritas en vv. 1463-1484) que dan lugar al encuentro de los amantes, y algunos detalles sobre materiales de suelos o cubiertas (vv. 844, 3840 y 4750).

Hemos visto cómo en *Flamenca* junto a los temas propios de la poesía amorosa (el *amor de lonh,* el *gilos...*) se introducen en ocasiones elementos del mundo natural bien como reflejo de un valor social, índice de nobleza o de riqueza, o como refuerzo expresivo. Sin embargo no hay que olvidar que estamos ante una novela de amor, terreno que, según se señala en la obra, se escapa al control de la Naturaleza:

"e la natura qu'es maïstra
del cor<s>, e son obs li ministra,
es al guerir fort entendiva,
mas per amor si ten caitiva
car nuil conseil donar no i sap;"
(vv. 3015-3019)

Natura, tan experta en curar todas las enfermedades, se muestra incapaz de tratar el mal de amor por ser éste de origen espiritual (vv. 3021-3026 y 3027-3029).

De los sos oios tan fuertemientre llorando... (1)

JOSE Mª VIÑA LISTE

Sin alcanzar todavía la cantidad de los publicados sobre el verso 20, no son pocos los trabajos monográficos dedicados al estudio de este que es hoy para nosotros primer verso del *Cantar de mio Cid;* los más suelen ampliar sus análisis al contexto literal posterior y al anterior, perdido pero reconstruible. De entre los destacables que, ya de manera explícita ya indirectamente, se refieren a esta situación inicial del más célebre de los poemas épicos medievales surgidos en Castilla, es de justicia mencionar los que llevan las firmas de Beszard (2), Eleazar Huerta (3), C. Smith y J. Morris (4), Aristóbulo Pardo (5), James Chatham (6), Mircea Popescu (7), de nuevo Colin Smith (8), J.A. Pascual (9), Samuel G. Armistead (10), y Beverly West (11).

El azar, revistiendo la forma nada extraña de la destrucción fortuita del primer folio del códice, quiso que el *Cantar* comenzase así; nos faltan unos cincuenta versos precedentes (12), tal vez desde hace al menos cuatro siglos, pues ya

(1) *Cantar de mio Cid*, verso 1 (= *CMC*, 1). Ofrezco mi propia transcripción de los textos que aduzca, a partir del único códice conservado, cotejadas sus lecturas con las de las más acreditadas ediciones críticas. De igual manera procederé con respecto a las citas del *Libro de buen amor* (= *Lba*, estrofa, verso), desde sus tres códices, así como con las que tome de la *Comedia de Calisto y Melibea* (= *Cel*, auto, folio) sirviéndome de la edición burgalesa (1499?) de la obra de Fernando de Rojas.

(2) Beszard, 'Les larmes dans l'épopée', *Zeitschrift für Rom. Phil.*, XXVII (1903), vid. pp. 529-531.

(3) E. Huerta, 'La primera hoja del "Mio Cid"', in *Coll. Studies in honor of Américo Castro...*, Oxford, 1965, pp. 259-266.

(4) C. Smith y J. Morris, 'On Physical Phrases in Old Spanish Epic and other Texts', *Proceedings of the Leeds Philosophical Soc., Lit. and Historical Section*, XII (1967), pp. 129-190.

(5) A. Pardo, 'Los versos 1-9 del *Poema de mio Cid:* ¿No comenzaba ahí el Poema?', *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 27 (1972), pp. 261-292.

(6) J. Chatham, 'Gestures, Facial expresions, and Signals in the *Poema del Cid*', *Revista de Estudios Hispánicos*, VI, 3 (1972), pp. 455-471.

(7) M. Popescu se ocupó de la fórmula épica francesa 'plorer des oïlz', in *Actas del VI Congreso Internacional de la Soc. Roncesvalles*, Aix-en-Provence, 1974, pp. 475-484.

(8) C. Smith, in *Estudios cidianos*, Madrid, 1977, pp. 247-249.

(9) J.A. Pascual, '(D)El silencioso llorar de los ojos', *El Crotalón*, I (1984), pp. 799-805.

(10) S.G. Armistead, 'The Initial Verses of the *Cantar de mio Cid*', *La Corónica*, 12, 2 (1984), pp. 178-186.

(11) B. West, 'Gesture, Concrete Imagery, and Spatial Configuration in the *Cantar de Mio Cid*', *La Corónica*, 16, 1 (1987), pp. 55-66.

(12) Vid. ed. de Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, tomo III, pp. 1020-1021; él mismo y luego Erich von Richthofen (vid. *Sincretismo literario*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 27-33) han suplido esta carencia con su reconstrucción mediante el recurso a textos cronísticos medievales.

en 1601 fray Prudencio de Sandoval (13) se refería al códice con estas palabras: 'En unos versos bárbaros notables, donde se llora el destierro deste cavallero, y los guarda Vivar con mucho cuidado, le llama Mio Cid, que dizen assí: "De los sos ojos fuertemente lorando"'. Con tal inicio *in medias res,* carente de un auténtico *incipit,* sin que el narrador invoque a divinidad alguna cristiana ni pagana como los tópicos del género épico hacían poco menos que obligado, sin que recuerde antecedentes biográficos del héroe, ni su linaje ni nacimiento, ni sus años de infancia y juventud, sin la menor justificación histórica que *a priori* oriente al receptor acerca de la causa de un llanto cuyo sujeto también es de momento ignorado, sin precisiones de tiempo ni de lugar, se produce una indudable tensión como fruto de esos silencios y de esa suspensión enigmática que se reducirá un tanto cuando en versos posteriores se desvele, supliendo la sorpresa a la veladura, que el agente del llanto es un hombre con toda la barba, un caballero hecho y derecho que ronda los cuarenta años, padre y esposo tierno, un héroe, en fin, humanizado por el mero hecho de presentarse como vulnerable y sensible. El autor anónimo forja de este modo, además, una base estructural para su narración que le brindará con gran holgura la posibilidad de elevar a su criatura desde esta degradación humillante del punto de partida a la final magnificencia gloriosa, de la adversidad inicial con que se abre su historia a la prosperidad del cierre; la difundida pedagogía evangélica venía pregonando modelos de parejas situaciones paradójicas y de tamañas inversiones: '...et exsaltavit humiles', 'encumbró a los aterrados' (14).

Unos ojos lloran con intensidad. Tal es la primera información que aporta el poema en su estado actual. De este modo, sin necesidad de más palabras, el llanto transmite un mensaje emotivo e inteligible, de carácter universal e inmediato, capaz de excitar la curiosidad pero también de promover la simpatía hacia el personaje todavía carente de nombre y de cuyo rostro no se nos hace ver más que unos ojos llorosos; todo un golpe de efecto, suscitador de la atención y de la afectividad, conseguido con un trazo fuerte que se combina con el artificio de ocultar y callar, avanzando hacia la revelación progresiva en versos posteriores.

En nada atenúa la creatividad del juglar anónimo la identificación de este verso con una fórmula épica oral de uso reiterado en la época. De Chasca (15) ha cuantificado la presencia de fórmulas típicas de este estilo en un 33.4% de los versos del *Cantar;* sin duda se trata de un convencionalismo aceptado por creadores y público medievales, pero no por ello carente de eficacia en la comunicación juglaresca; muy al contrario, pues con su uso se consigue dramatizar el texto y aproximar la historia a la sensibilidad del oyente. Como veremos, aun aceptando que la fórmula que aquí se emplea sea deudora del esquema básico forjado en la juglaría francesa con su 'plorer des oïlz', a la afortunada fragua del verso castellano se añade la satisfacción de las exigencias poéticas del ritmo y de la rima. El aparente

(13) P. de Sandoval, en su *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso padre San Benito,* editada en Madrid en 1601.

(14) *Lc.,* I, 52; refrendado con abundancia por los salmos veterotestamentarios.

(15) E. de Chasca, vid. *Estructura y forma en el Poema de mio Cid,* Iowa-México, 1955, y *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid,* Madrid, Gredos, 1967, 1972^2.

pleonasmo de la fórmula no es por entero gratuito y el hipérbaton que en ella se detecta resultará funcionalmente poético, con lo que se pone de manifiesto el virtuosismo juglaresco, su hallazgo estilístico en absoluto desprovisto de sentido, cuando adapta la fórmula heredada de la tradición al contexto emotivo de la presentación de su héroe que se encamina desde su casa solariega hacia el destierro. Una habilidad artística que incluso pudiera impresionar hoy más que antaño.

La redundancia pleonástica pudiera en verdad no serlo tanto; muy al contrario, es posible estimarla como una fórmula expresiva que restringe la extensión semántica de **llorar**, limitándola a un silente fluir de lágrimas, sin gemidos ni alaridos, sin quejas ni lamentos. Tan solo en versos posteriores se oirán primero un simple suspiro y luego unas pocas y mesuradas palabras surgidas de la boca del Cid: 'Sospiró mio Cid' (*CMC*, 6), 'Fabló mio Cid' (*CMC*, 7). Habrá otra forma de llorar todavía más profunda: 'de coraçón' (*CMC*, 2632), así como algunas más superficiales, poco más que mecánicas reacciones psicosomáticas (16), donde no solo los ojos lloran, por cierto.

El retorcimiento sintáctico producido por el hipérbaton posee la virtualidad de anticipar un objeto (**oios**) y posponer la acción (**llorando**) de un sujeto tácito, precedida a su vez por un modificador adverbial (**fuertemientre**) y éste por una partícula ponderativa cuantificadora (**tan**).

La anticipación del objeto concreto, y con ello su potenciación significativa, es coherente con una larga práctica didáctica medieval, sustentada por fundamentos filosóficos que Tomás de Aquino, por caso, formulaba así: 'Es natural al hombre alcanzar las cosas inteligibles *(intelligibilia)* a través de las sensibles *(sensibilia)*, porque todo nuestro conocimiento tiene origen en los sentidos' (17). Comparto sin reservas la idea sugerida por Frances Yates, aplicada con tanta pertinencia por los artistas medievales, acerca de que entonces

> el arte didáctico cristiano debe exponer su lección de modo que se la recuerde, debe mostrar de forma llamativa las cosas que cuentan para una conducta virtuosa o no virtuosa; este arte debe más de lo que imaginamos a las reglas clásicas y a esas *imagines agentes* impresionantes sugeridas en los manuales de retórica para recordar conceptos y que de nuevo encontramos en tratados escolásticos sobre la moral... (18)

Así comienza el Cantar para nosotros, con una fuerte apelación a la imginación sensorial; proponiendo con la voz del narrador y desde su propio punto de vista unos ojos a nuestra mirada; haciéndonos ver plásticamente una situación anímica; mostrándonos unos ojos que lloran, con toda la fuerza aportada por la

(16) Julio Cortázar creó uno de sus artificios literarios inspirándose en un hecho tan prosaico y cotidiano: 'Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar, entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente...' ("Instrucciones para llorar", en la sección "Manual de instrucciones" de *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, EDHASA, 1970, p. 11). En la reciente novelita de Xosé Lois Pereira, *As horas de cartón*, encuentro a Clara 'sonando os mocos de chorar' (p. 100).

(17) T. de Aquino, *Summa Theologica*, I, i, quæst. I, art. 9.

(18) F. Yates. Traduzco de la ed. francesa, *L'Art de la Mémoire*, París, Gallimard, 1982, p. 91; la ed. original inglesa es *The Art of Memory*, 1966.

técnica retórica de la acumulación particularizadora, que pudiera parecer expletiva pero es funcional; con una figura emparentada o al menos próxima a la técnica de la *evidentia,* designable también con menos pertinencia como *descriptio* o *hypotiposis,* dotada de función aclaratoria o de concreción semántica por la vía de la distinción. De este modo se asegura desde el comienzo la comunicación emotiva con los receptores, pues el artificio utilizado, con su capacidad de sugerir visualmente las acciones narradas o los objetos descritos, llega a mover los afectos, en este caso los de compasión y simpatía.

Vicente Huidobro, en la recreación y actualización poética de su *Mio Cid Campeador. Hazaña* (19), ofrecerá una visión totalmente invertida, en la estética surrealista y expresionista; allí todos están desolados menos el héroe, mayestático y glorioso: 'Lloran las mujeres, suspiran los ancianos, rabian los muchachos...' y, 'a su paso por Burgos, las gentes llorosas se agolpan a las ventanas'.

Pero volvamos al texto juglaresco en el que se nos empieza a revelar toda una estética de la mirada, refrendada en múltiples pasajes posteriores, donde hay ojos que ven pero también ojos que son vistos cuando ven y, sobre todo, ojos de la imaginación estimulados para que vean lo que oyen decir.

Se adivina en algunos de los responsables de las ediciones en versión modernizada un considerable esfuerzo por que no se pierda un ápice de la poeticidad plasmada en el primer verso del códice; me parece que ninguno de ellos adapta de manera mecánica su literalidad, y sin embargo los resultados estéticos son muy dispares, tal como manifiestan estas muestras selectivas:

'Con los ojos llenos de lágrimas' (20)
'Los ojos de Mío Cid mucho llanto van llorando' (21)
'Llorando mucho' <sic> (22)
'De sus ojos mío Cid va tristemente llorando' (23)
'...y mientras que corría de sus ojos el llanto' (24)
'Con los ojos anegados tan fuertemente en el llanto' (25)
'Por sus ojos mío Cid va tristemente llorando' (26)
'De sus ojos brotaba abundante llanto' (27).

Observamos en ellas con respecto al adverbio modal cómo sólo Manent mantiene intacta la forma del original, sustituida por Guarner con 'tristemente'; los demás responsables de versiones lo obvían, recurren a transformaciones gramaticales o, en el caso de Bergua, reducen todo el verso a su mínima expresión, respetando la entidad significativa pero reduciendo también en grado extremo su poeticidad, en tanto que César Hernández lo reemplazará por 'amargamente' (28).

(19) Madrid, C.I.A.P., 1928; puede también leerse en la ed. de sus *Obras completas*, Santiago de Chile, Edit. Andrés Bello, t. II, 1978.
(20) Alfonso Reyes, Madrid, 1919 y 1936.
(21) Pedro Salinas, Madrid, 1926.
(22) José Bergua, Madrid, 1934.
(23) Luis Guarner, Madrid, 1940.
(24) Eleazar Huerta, Oxford, 1965; in Hornik, ed., *Coll. Studies in honor of A. Castro...*, p. 260.
(25) Alberto Manent, Barcelona, 1968.
(26) Luis Guarner, Madrid, 1970.
(27) Sin indicación de autor, tal vez Juan Escalera, responsable de la 'Introducción', Madrid, Playor, 1981.
(28) C. Hernández, en su versión moderna incluida en la ed. facsímil de Burgos (1982).

En el *Cantar* volverá a reaparecer este adverbio en siete versos más: modificando con intensidad la acción de suspirar (*CMC* 277), asignado en dos ocasiones a una misma carta real 'sellada' (*CMC,* 24 y 43), aplicado al gerundio 'lidiando' (*CMC,* 757), así como a los participios 'metido' y 'adobados' (*CMC,* 1623 y 2212) e incluso reforzando una orden enérgica: 'díxoles fuertemientre que andidiessen de día e de noch' (*CMC,* 2839). Debo anotar que, pasados pocos siglos, esta forma adverbial desaparece por entero en el *Lba,* aunque no el adjetivo 'fuerte', usado allí veintinueve veces en singular y ocho más en plural (29).

Retomemos los dos elementos sustanciales de la fórmula: **OJOS-LLORAR** (30). Muchos siglos antes que en la juglaría francesa, la detectamos proliferante en las páginas bíblicas (31), tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, de donde pudo muy bien haberla acogido la literatura romance. Me limitaré a espigar las muestras más significativas emparentadas formal y semánticamente con la nuestra, renunciando a la exhaustividad por no hacerme prolijo:

'in oculis suis lacrimatur' (*Eccli.* XII, 16 y 18)
'deducant oculi nostri lacrimas' (*Jer.* IX, 18)
'plorans plorabit et deducet oculus meus lacrimam' (*Jer.* XIII, 17)
'ego plorans, et oculus meus deducens aquas' (*Jer., Tren.* I, 16)
'defecerunt prae lacrimis oculi mei' (*Jer., Tren.* II, 11)
'ideo ab omni facie sua lacrimabitur' (*Ecl.* XXXI, 15)
'auferet Dominus Deus lacrimam ab omni facie' (*Is.* XXV, 8)
'absterget Deus omnem lacrimam ab oculis' (*Apoc.* VII, 17).

La apreciable proximidad de otras formulaciones bíblicas referidas al llanto con respecto a la fórmula épica se reduce en otros casos en su literalidad, pero se mantiene en su significación y en su expresividad:

'vocabunt ad planctum eos qui sciunt plangere' (*Am.* V, 16)
'planxerunt planctu magno' (*I Mac.* IV, 39)
'fleverunt eum planctu magno' (*I Mac.* IX, 20; ~ XIII, 26)
'planxerunt donec deficerent in eis lacrimæ' (*I Reg.* XXX, 4)
'ut plangam paululum dolorem meum' (*Job.* X, 20)
'fleverunt ploratu magno nimis' (*II Reg.* XIII, 36)
'deduc quasi torrentem lacrimas' (*Jer., Tren.* II, 18)
'plorabunt te ploratu amarissimo' (*Ezeq.* XXVII, 31)
'fac tibi planctum amarum' (*Jer.* VI, 26)
'lacrimis non ploretis' (*Miq.* I, 10)
'flebat mater eius irremediabilibus lacrimis' (*Tob.* X, 4)
'vidit eam plorantem' (*Jn.* XI, 33)
'et lacrimatus est Jesus' (*Jn.* XI, 35)
'Maria stabat... plorans' (*Jn.* XX, 11)
'Mulier, quid ploras? (*Jn.* XX, 13).

(29) Sí mantiene el *Lba* el empleo de otros adverbios en -mente, a partir de adjetivos tales como ardida, breve, cierta, clara, complida, cruel, cuerda, derecha, dulce, falsa, firme, grave, larga, leal, ligera, loçana, mansa, natural, nueva, omil, primera, propia, recia, rica, segura, sola, sosegada y verdadera.

(30) Por otra parte, la fórmula tiene tal apariencia de naturalidad espontánea, sin que por ello su componente estético se minimice, que incluso la sorprendemos en letras de canciones populares. Aduzco sólo la difundida por María Dolores Pradera: 'De mis ojos está brotando llanto...'

(31) Recurro para las citas al *textus receptus* canónico de la *Vulgata* latina: *Biblia sacra vulgatæ editionis...*, Barcinone, Pauli Riera, 1842.

Situaciones aflictivas que, como la que sufre el Cid, desembocan en llano no son infrecuentes en las letras clásicas. Bastará aducir, por el momento, el caso de las lágrimas que vierte Aquiles en la muerte de su amigo Patroclo a manos de los troyanos, episodio relatado por Homero en su *Iliada,* del que se harán eco varios libros medievales (32); o el autobiográfico de Ovidio, cuando desde su destierro en el Ponto Euxino, a orillas del mar Negro, evoca con la mesura de una sola lágrima irreprimible el dolor que le produjera su marcha de Roma:

> 'Cum subit illius tristissima noctis imago
> qua mihi supremum tempus in urbe fuit,
> cum repeto noctem qua tot mihi cara reliqui,
> LABITUR EX OCULIS NUNC QUOQUE GUTTA MEIS'.
> (*Tristia*, I, 3, 1-4).

Tampoco faltan situaciones aflictivas en las obras de Séneca; así en sus *Epistulæ morales ad Lucilum* leemos, en sutil distinción: 'lacrimandum est, non plorandum, duram tibi lege videor'. Todavía Ovidio en *La consolación,* dedicada a Livia en la muerte de su hijo Druso Nerón, escribe: '¿Quién se atreverá a imponer leyes a tu dolor ni a enjugar las lágrimas que inundan tu rostro?'; describe luego cómo 'cobra fuerzas el llanto y se desborda en torrente impetuoso' y a la turba 'con los semblantes regados de lágrimas' o cómo 'los ojos húmedos se deshacían en llanto'; incluso el Tíber se le muestra derramando un 'torrente de lágrimas por sus ojos' y el aguerrido Marte 'con los ojos preñados de lágrimas' (33).

La literatura hispanoárabe es pródiga en ejemplos de situaciones similares a las de nuestro *CMC,* 1, que además se formalizan con tales coincidencias que nos hacen sospechar, más que en influencias directas, en la autonomía o independencia relativa en cuanto a la invención del artificio, es decir, más en un arquetipo poligenético y universal (34) que en un tópico transmitido a lo largo de una tradición literaria. Me limitaré a realizar unas calas mínimas. Aunque de dos generaciones sucesivas, estrictos contemporáneos de Rodrigo Díaz fueron los poetas Ben Zaydun (1003-1070) y Al-Mu'Tamid (1040-1095); el primero, en su casida en *nun* a Wallada, su antigua amante, escribe:

> 'ni mis pupilas se han secado';

y en su poema "Desde Az-Zahra":

(32) Entre ellos el nuestro de *Alexandre* (ee. 647 ss. y 1237).

(33) Lamento no ofrecer los textos originales por no tenerlos a mano. Me sirvo de la traducción de Francisco Crivell, in *Poetas latinos: Virgilio, Horacio, Ovidio*, Madrid, Edaf, 1970, pp. 1644 y ss. Allí mismo se pueden espigar otras citas, en estilo más ampuloso que el siempre mesurado del *Cantar* juglaresco, de las cuales no me resisto a recoger al menos éstas: 'Deshácese en llanto, como a la venida de la primavera se derrite la blanda nieve con el hálito templado de los céfiros y los rayos de sol; llora por ti...' (*ibid.*, 1646); las lágrimas 'al fin se desbordan y resbalan de nuevo por su seno y garganta, después de inundar sus pálidas mejillas' (p. 1647). 'Resuenan los sollozos en la triste mansión cuyo alegre dueño ofreciera adornar con los trofeos conquistados en el campo del valor' (p. 1649). Alargaría esta nota en exceso si recurro a sus *Pónticas:* 'a la manera de la nieve que el austro húmedo derrite, el llanto descendía por mi rostro espantado' (*ibid.*, p. 1567).

(34) Me pregunto hasta qué punto está haciendo literatura, es decir recurriendo consciente a un tópico, o expresándose con espontaneidad el canónigo salmantino Fernando Alfonso en 1294 cuando en su testamento ordena: 'el que quisier llorar, **llore de los sos oios**, et non fagan otro duelo por mí'. Tomo la frase de J.A. Pascual en su art. cit. de *El Crotalón*, I (1984).

'Las flores que destilan el rocío
se diría que lloran,
que lamentan el fin del amor mío,
que mi suerte deploran...'.

El segundo, rey de Sevilla destronado por los almorávides, cuando, exiliado en Agmat al final de su vida, evoca sus palacios y salones andalusíes, escribe en "Desterrado y cautivo":

'Yo era émulo de la lluvia';

y en el poema titulado "A sus cadenas" se presenta

'...el corazón llagado
y el noble rostro
en lágrimas bañado...' (35)

La similitud expresiva sigue aflorando en docenas de páginas medievales romances; así, en las obras de Berceo, de donde extraigo sendas muestras de cinco obras:

'plorando de los oios, cuanto más se podía' (*Mil.*, 770)
'plorando de los oios, contendíe en orar' (*SDom.*, 579)
'plorando de los oios, reptando sos pecados' (*Mis.*, 381)
'ploren bien los mis oios, non cesen de manar' (*Duel.*, 139)
'membrandol de Cristo, de sos oios plorando' (*SLor.*, 179).

Tales coincidencias se prolongan hasta la época renacentista. En tanto que Petrarca no suele reprimir su llanto cuando lee las *Confesiones* de san Agustín: 'inter legendum fluunt lacrimæ', el marqués de Santillana estima digno de reproche al caballero que 'por ningún grave infortunio que le venga derrama lágrimas sino a los pies del confesor'. Lágrimas y lamentos, suspiros, lloros y gemidos proliferan en los libros de caballerías y, desde Boccaccio, en los romances sentimentales; Diego de San Pedro en su *Cárcel de amor,* por caso, dice que el Auctor se despide de Leriano 'satisfaziendo los ojos por las palabras con muchas lágrimas'; informa de que Laureola 'cuando la dexavan, dava grandes sospiros'; y hace decir al Auctor en ponderada escansión: 'con sospiros caminé, con lágrimas partí, con gemidos hablé', o, hiperbólicamente: 'si fuera buscado, por el rastro de mis lágrimas pudieran hallarme' (36).

---

(35) Boabdil a raíz de la pérdida de Granada escribirá:

'Alhambra amorosa,
lloran tus castillos,
oh Muley Vuabdeli,
que se ven perdidos'.

Pueden verse otros textos en la revista *Litoral*, 139-141 (1984).

(36) Tomo las citas de la ed. de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1972, pp. 108, 98, 176 y 126, respectivamente. La reiteración de análogas situaciones luctuosas en el romance sentimental pudiera estimarse abusiva, pero también como un rasgo formal y semántico caracterizador del género: 'tan fuertemente comencé a llorar que de dar bozes no me podía contener', 'dos dueñas lastimeras con rostros llorosos y tristes', 'amargosas lágrimas', 'con tanto amor y lágrimas de gozo como se derramaran de dolor', o 'las lágrimas que vertemos, las lástimas que dezimos, los sospiros que damos' son otros casos típicos procedentes de la misma *Cárcel de amor* (ed. cit., pp. 154, 86, 168, 148 y 165). Hasta se llegaron a codificar los adjetivos susceptibles de acompañar a las lágrimas poéticas, que podrían ser, según la "Selva de Epictetos" <sic, por epítetos> incluida entre las *Poesías Varias* del ms. 570 de la Biblioteca de Palacio, los siguientes: manantiales, saladas, rociadas, distilantes, pías, esparcidas, funebras,

Probablemente de los elementos que integran el cuerpo humano sean los **OJOS** de quienes más partido ha sacado la poesía de todos los tiempos. No menos que la vieja sentencia popular que los estima como espejos del alma, la máxima agustiniana podría sin duda darnos razón del componente afectivo que a ellos suele asociarse:

'ubi oculi, ibi amor'.

En nuestro *Cantar* reaparecerán más de veinte veces, algunas en formas pleonásticas intensificadoras: '¡Muchos días vos veamos con los oios de las caras!' (*CMC.* 2186; ~ 27, 46, 921), o '¡afarto verán por los oios cómmo se gana el pan!' (1643; ~ 1683); en bella sinécdoque: 'oios velidos catan a todas partes' (1612), o en hemistiquios paralelísticos: 'abrió sus oios, cató a todas partes' (356; ~ 2439, 1645, 2791); y también expresando un mirar voluntario y persistente: 'en él fincan los oios don Elvira y doña Sol' (2859; ~ 2392). Todavía encontraremos luego otros ojos asociados a la acción de llorar (18, 265, 277, 370, 374, 1600, 2023 y 2863).

La lírica tradicional ha encontrado en los ojos una mina inextinguible de inspiración poética. Reduciéndonos al ámbito hispánico, la más antigua jarcha mozárabe descubierta y publicada por Samuel M. Stern en 1948, la de Yosef al-Katib o el Escriba, riguroso contemporáneo del Cid por cierto, que sirve de colofón a su moaxaja hebraica anterior a 1042, cantaba así en sus dos últimos versos transcritos y traducidos por Emilio García Gómez:

'enfermaron welyos gayos
e dolen tan male'
(= 'enfermaron ojos <antes> alegres
y que <ahora> sufren tan grandes males') (37).

La jarcha número 29 concluye con estos dos versos, en la atinada versión del mismo erudito:

'¡para llorar
ojalá tuviese los ojos del mar!'

Desde aquellos calificados por el maestro Dámaso como primeros vagidos romances hasta los ojos claros y serenos del inolvidable madrigal de Gutierre de Cetina, pasando por la misma fórmula juglaresca trasladada al plano lírico por Martín de Caldas, en un caso que parece ser único en la poesía medieval gallego-portuguesa,

'chorando muito dos seus ollos entom' (38),

la lírica popular no ha dejado de explotar este rico venero, unas veces cantándolos en la atracción de su mirada:

---

tiernas, míseras, mansas, enfermas, mojadas, fervientes, graves, ligeras, tibias, abladoras <sic>, corrientes, inviadas. El uso se prolonga incesante desde Sánchez de Badajoz a Garcilaso ('salid sin duelo, lágrimas corriendo') y a Herrera.

(37) Emilio García Gómez, 'Nuevas observaciones sobre las jarŷas romances en muwaššaḥas hebreas', *AlAn*, XV (1950), p. 165.

(38) No he podido verificar personalmente la cita, que debo a la atención de una alumna interesada por el tópico.

'allá miran ojos / donde quieren bien' (39),

otras paladeando su simple nominación:

'ojos, mis ojos, / tan garridos ojos'
(*Frenk*, 107; *Cancionero musical de Palacio*),

o fingiendo malestar por su mirar:

'quitad, el cavallero, / los ojos de mí: /
no miréis ansí'
(*Frenk*, 371; Milán, *El cortesano*, fol. 30 v.);

pero las más de las veces presentados en la acción de llorar:

'Llorad, mis ojos, llorad,
llorad, llorad y no canséis:
pues tanta razón tenéis' (*Cej.* 638);

'Llorad, ojos, llorad
lágrimas vivas porque crezca más' (*Frenk*, 595);

'Los ojos de la blanca niña
ni hacen sino llorar' (*Frenk*, 436);

'Mis ojos siempre serán
fuentes de lágrimas vivas' (*Cej.* 2822);

'Dejaldos, madre,
mis ojos llorar,
pues quieren mirar' (*Cej.* 2449) (40),

sin que esté tampoco ausente la compasiva invitación disuasoria:

'Ojos tristes, / non lloredes' (*Frenk*, 2244),

todavía recogida por Lope de Vega en *Pastores de Belén:*

'Callad un poco,
que me matan llorando
tan dulces ojos' (*Cej.* 627).

Juan Ruiz también sabrá sacar partido de lo que en otro lugar denominábamos estética de la mirada, desde la descripción con adjetivación acumulativa: 'ojos grandes, fermosos, pintados, reluzientes' (*Lba,* 433a), pasando por el poder de encantamiento seductor de la mirada femenina: 'oteóme de unos ojos que parescían candela' (1502a), 'con saetas de amor fiere cuando los sus ojos alça' (653d), hasta llegar a la lamentación por las consecuencias de un mirar desafortunado o sin correspondencia: 'ojos, por vuestra vista vos quesistes perder' (788c),

(39) Así, aunque con su peculiar grafía, recogen estos versos Correas en su *Vocabulario* y Cervantes en *Los baños de Argel*. En las *Obras* (ed. 1598, fol. 54) de Cristóbal de Castillejo se registra una variante: 'Allá miran ojos / a do quieren bien'.

Para las citas siguientes recurro a la indiscriminada cantera que ofrece, con sus 3544 textos, Julio Cejador (= *Cej.*) en *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (Madrid, 1921-1930, 9 vols.; ed. facs., Madrid, Arco-Libros, 1987) y a la más selectiva y rigurosa de Margit Frenk Alatorre (= *Frenk*) en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Madrid, Castalia, 1987), con sus 2383 poemillas. En ambos casos remito a su numeración.

(40) Del último villancico se registran, al menos, dos variantes: 'Dexaldos, mi madre, / mis ojos llorar, / pues fueron amar' (*Frenk*, 596) y 'Dexaldos, mi madre, / mis ojos llorar, / llorando nacieron / y ansí an de acavar' *(ibid.)*.

'¡Ay, ojos, los mis ojos! ¿Por qué vos fustes poner / en dueña que non vos quiere nin catar nin ver?' (788a-b) (41).

Charles de la Roncière ha estudiado con finura la vida privada toscana en el medievo y ha encontrado constataciones de lágrimas vertidas no sólo en la intimidad sino en público, superando la censura del pudor; así registra

> ...llantos que acompañan la conciencia punzante de una soledad brutalmente impuesta por la muerte, la ausencia, el abandono, en una palabra por el arrancamiento a un ámbito privado reconfortante como el de dentro de casa. Pero se trata también de llantos compartidos, de esos que son para los allegados, con ocasión de calamidades familiares brutales que desafían las plabras, de llantos que son el único y auténtico lenguaje de la confidencia y de la plena identificación. (...) los hombres participan como las mujeres del lenguaje de las lágrimas... (42).

Así pues, en la experiencia de la vida cotidiana pudo muy bien haberse inspirado el juglar anónimo para fraguar esa que es hoy la primera escena del *Cantar;* pero no hay motivo para rechazar que a ello se haya añadido alguna influencia de la *inventio* retórica. Cicerón (43), cuando trata de los elementos argumentativos que se refieren a la persona y a las circunstancias, además de ocuparse de su nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito o virtud, incluye también sus **afecciones**, estudios, consejo, hechos, casos y oraciones. Luisa López Grigera (44) viene demostrando cómo los personajes literarios se construían en la antigüedad siguiendo estas circunstancias, como si de una plantilla se tratase; salvando las peculiaridades personales del autor, los argumentos tomados de las circunstancias de persona, lo que hoy denominamos su caracterización, se presentaban estática o dinámicamente, es decir, recurriendo a la descripción o a la narración y, en este caso, las palabras atribuidas al personaje debían adecuarse decorosamente al carácter con que el autor lo había configurado; a ello todavía podían añadirse argumentos de cuestiones relacionadas con el hecho narrado, concretando en mayor o menor grado sus diversas circunstancias.

Es patente que, en el estado actual del texto del *Cantar,* se nos ocultan al principio muchos de tales datos, que luego se irán revelando en gradual progresión. Nada sabemos, hasta llegar al verso 6, del nombre del personaje que llora; nada de su naturaleza, nacimiento, linaje, crianza y estudios u ocupaciones habituales; nada del caso que motiva su llanto, tal vez perdido con el folio inicial; para relatar sus hechos le quedan al juglar miles de versos por delante; dieciséis pala-

(41) En el *Lba* no faltan suspiros y miradas en alianza (549d, G; 833b, S), ni ojos de mirada esquiva (669c, G; 859b, S; 1546a, S) que a veces se usan como sinécdoque de la mujer amada: 'la fuerça non la tengo, mis ojos non parescen' (607b); hay apelaciones a la mirada compasiva (605a) y un lamento desesperado fraguado sobre la ausencia de la visión deseada: 'mis ojos non verán luz' (115a; vid. 788d).

(42) En Ariès, Ph. y G. Duby, dirs., *Historia de la vida privada,* t. II, *De la Europa feudal al Renacimiento,* Madrid, Taurus, 1988, pp. 280-281; la ed. orig. se publicó en París en 1985. San Benito recomendaba a sus monjes orar no con muchas palabras, sino 'in compunctione lacrimarum', 'non in clamosa voce, sed in lacrimis' (*Reg.* XX, 3 y LII, 4; cito por ed. de B.A.C., Madrid, 1954).

(43) M.T. Cicerón, en *De inventione,* I, 24, pero también la *Rhetorica ad Herennium* (IV, 2-4), a él mismo atribuida con escaso fundamento, se refiere a la *notatio* como otra modalidad de presentar a una persona en la retórica clásica, atendiendo a sus hechos y casos acontecidos: qué hizo, qué le ocurrió, qué dijo, etc.

(44) L. López Grigera, Vid., por ejemplo, 'La retórica como código de producción y de análisis literario', in G. Reyes, ed., *Teorías literarias en la actualidad,* Madrid, El Arquero, 1989, pp. 135-166.

bras le bastan para plasmar su oración mesurada (*CMC,* 8-9). El primer impacto, dotado de una enorme fuerza casi expresionista, es el que nos brinda la sugerencia de una afección del ánimo visualizable a través de unos ojos que lloran. Nada más. Ni siquiera está clara la causa del llanto: ¿lo es el expolio?, ¿la calumnia infamante?, ¿el injusto destierro al que se apresta el caballero? Al ignorarla, se acrecienta el efecto emotivo fundido a la sorpresa de una acción inesperada.

La situación inicial se reproduce con oportunas variantes de la fórmula cuando el Cid se despide de su mujer e hijas:

'llora de los oios, tan fuertemientre sospira' (277);

en el llanto colectivo de los burgaleses

'plorando de los oios, tanto avien el dolor' (18);

también las hijas de Rodrigo y Alvar Fáñez 'lloravan de los oios' (2863), al igual que doña Jimena que, azarada, quiere besar las manos a su esposo y no sabe qué hacer (265 y 370). Las lágrimas se agolpan al partir de Cardeña, en uno de los momentos más patéticos del poema:

'Llorando de los oios que non viestes atal,
assís' parten unos d'otros commo la uña de la carne' (374-375).

Y ya no de los ojos, sino con un llanto que se sugiere más intenso, profundo y silencioso, si fuera posible, al emprender Elvira y Sol el camino de regreso 'el padre con las hijas lloran de coraçón' (2632).

Por un motivo u otro, el llanto afecta a todos, moros y cristianos, en esta historia épica: 'moros e moras compeçaron de llorar' (856); 'a los días del sieglo non le llorasen cristianos' (1295).

Pero queda todavía una variante más radical, por cuanto afecta a la semántica, en donde se invierte la situación de partida y en la cual se plasma una suerte de compensación niveladora, interpretable como un caso de justicia poética. En su reencuentro familiar en la Valencia reconquistada, padres e hijas

'del gozo que avien de los sos oios lloravan' (1600);

en el amistoso con el rey Alfonso se nos muestra al Cid

'llorando de los oios, tanto avie el gozo mayor' (2023).

No es este el lugar más indicado para recopilar otras lágrimas líricas, pero no me resisto a insertar, a la manera de contrapunto de los dos últimos episodios, estas muestras tradicionales:

'¡Dexadme llorar / orillas del mar!' (Frenk, 597)
'Llorad, coraçón, / que tenéis razón' (Frenk, 594).

Quiero, con todo, eximiéndome ahora de cualquier glosa, dejar una mínima constancia de la fortuna de la fórmula, en el testimonio de Juan Ruiz, quien supo enriquecerla con sutiles matices diferenciales:

'llorando de sus ojos, començó esta raçón' (*Lba*, 1693a)
'signos de penitencia de los ojos llorando' (*Lba*, 1139c)
'e con llorosos ojos e con dolor <muy> grande' (*Lba*, 1700c) (45).

Haciéndose eco de una conocida sentencia bíblica (46), el humanista Alonso de Proaza, aconsejaba acerca de la oportunidad del llanto y de la risa: 'llorando y riendo en tiempo y sazón'. En las postrimerías de la Edad Media, todavía en *Celestina* nos toparemos con situaciones luctuosas, motivadas unas por el amor o el desamor, otras por la pérdida irremediable de un ser querido. Tampoco puedo referirme ahora a todas ellas, dada su abundancia, pero sí a las más significativas. Así, Celestina reprocha a Pármeno como 'necedad o simpleza llorar por lo que con llorar no se puede remediar' y, para disuadirle de su llanto, le espeta con aparente crueldad: 'Llorarás sin provecho por lo que llorando estorvar no podrás' (*Cel*, 1, 12v-13r). Sempronio, por su parte, discrepará de la opinión de la alcahueta, aceptando el criterio tradicional de que las lágrimas atenúan las penas:

'...dexemos llorar al que dolor tiene, que las lágrimas y sospiros mucho desenconan el coraçón dolorido (...) dizen los sabios que es grande descanso a los afligidos tener con quien puedan sus cuitas llorar, y que la llaga interior más empece...' (*Cel*, 1, 2v-3r).

Y Calisto refrendará, retórico, tal enseñanza con su propia experiencia añadida a lo aprendido en sus lecturas:

'...¿no sabes que alivia la pena llorar?, ¿cuánto es dulce a los tristes quexar su passión?, ¿cuánto descanso traen consigo los quebrantados sospiros?, ¿cuánto relievan y disminuyen los lagrimosos gemidos del dolor? Cuantos escrivieron no dizen otra cosa.' (*Cel*, 1, 18r).

Cuando Areusa intenta calmar el llanto de Celestina, ésta le replica: 'Harto tengo, hija, que llorar acordándome de tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía...' (*Cel*, 9, 61r). El juego de contrastes y paradojas, con su simetría y similicandencia, aprendido por Rojas en el romance sentimental y en la poesía cancioneril, lo traslada ahora a los labios de Melibea cuando interpela a su amado Calisto: 'Tú lloras de tristeza, juzgándome cruel; yo lloro de plazer, viéndote tan fiel' (*Cel*, 12, 72v).

Quedan otras situaciones lacrimosas en la comedia (47), la más impresionante de las cuales es la que cierra la obra con palabras puestas en boca de Pleberio, en el inolvidable planto por su hija muerta: '¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lacrimarum valle*?', donde se inserta un octosílabo latino coincidente con el que pone fin a las *Coplas de Mingo Revulgo:*

'...pues hay tantos de pessares
in hac lacrimarum valle' (48).

(45) No dispongo aquí de espacio para ocuparme de las lágrimas que aparecen ocho veces en el *Lba*, ni de las otras ocho formas más que, derivadas de llorar, están presentes en el *Libro del Arcipreste:* lloro (1), llora (2), llorava (1), llorariedes (1), llorando (2), lloroso (1).

(46) 'Tempus plangendi et tempus saltandi' (*Eccl.* III, 4).

(47) Así, Lucrecia dirigiéndose a Tristán: '¿Qué es esso que lloras tan sin mesura?' (*Cel.* 14, 83v); otros casos de interés, en *Cel.* 8, 52v; 9, 58r; 13, 79r-80v; y 16, 89r.

(48) La misma expresión, poética, aunque pesimista, la encuentro también en libros bíblicos: 'in valle lacrimarum' (*Ps.* 83, 7); 'Vocatum est nomen loci illius: locus flentium, sive lacrimarum' (*Jueces*, 2, 5).

Conociera o no el desconocido autor del *Cantar de mio Cid* el inteligente precepto horaciano

> 'Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
> humani vultus; SI VIS ME FLERE, DOLENDUM EST
> PRIMUM IPSI TIBI; tunc tua me infortunia laedent' (49),

no cabe dudar del acierto y eficacia con que utiliza unos ojos que lloran como artificio caracterizador, de su capacidad para cautivar mediante el mismo la atención de los potenciales receptores de su mensaje poético y de suscitar la simpatía por el protagonista de su historia. Los citados versos de la *Epistola ad Pisones* podrían muy bien servir de epígrafe formal o técnico para todo el poema cidiano, al cual como epígrafe estructural y significativo no le vendría mal un versículo bíblico:

> 'Qui seminant in lacrimis, in exultatione metent' (*Ps.* 125, 5),

vertido con galanura al español actual de este modo amplificado:

> 'Al ir, iban llorando, sembrando sus semillas;
> mas al volver, vendrán cantando, trayendo sus gavillas'. (50)

No pierdo la esperanza de encontrar un día alguna digna traducción del enigmático hexámetro virgiliano que dice 'sunt lacrimæ rerum et mentem mortalia tangunt' (*Æn.* I, 462); ignoro si ha recibido de los latinistas la consideración filológica y estética que creo que merece.

Confío en tener otra ocasión para desarrollar por escrito los argumentos de mi convicción sobre la influencia de las fórmulas oracionales o litúrgicas cristianas sobre las literarias profanas. Estoy casi seguro de que aquí, en *CMC* 1, hay más de una evidencia que se confirma por el contexto literal inmediato. La cronología ni la filología en nada se oponen a la afirmación de que existe algún nexo, de superior entidad a una coincidencia fortuita, entre elementos léxicos y vivenciales (la afligida conciencia común de desterrados o descielados, como preferiría decir *more unamuniano* un neoplatónico) presentes a la vez en la *Salve Regina* y en la primera tirada conocida del *Cantar de mio Cid*, sin aducir ahora las analogías con otras plegarias cristianas, como con la primera de ellas, el *Pater noster*. Todavía en el *Stabat mater*, el patético planto atribuido a Jacopone da Todi, presenta una situación inicial similar a la estudiada:

'Stabat Mater dolorosa / iuxta crucem lacrimosa'.

Permítaseme, por el momento, aducir un simple esquema:

CANTAR DE MIO CID	SALVE latina	SALVE española *
de los sos oios (v1)	illos tuos oculos	esos tus ojos
llorando (v1)	gementes et flentes	gimiendo y llorando
tornava la cabeça (v2)	ad nos converte	vuelve a nosotros
sospiró mio Cid (v6)	suspiramus	suspiramos
Padre (v8)	Mater	Madre
exida (v11)	exsules filii Evæ	desterrados hijos de Eva
echados de tierra (v14)	post hoc exilium	después de este destierro

*En las Actas del Sínodo de Tuy de 1528 se lee en su propuesta de versión al castellano: '...los tus ojos misericordiosos conviértelos a nos' (Antonio García, ed., *Synodicon Hispanum*, tomo I, *Galicia*, Madrid, B.A.C., 1981, p. 400).

(49) *Q. Horati Flacci De Arte poetica liber*, 101-103.

(50) Contrastes similares a los que tanto aparecen en el Antiguo Testamento (vid. 'Convertiste planctum meum in gaudium mihi', *Ps.* 29, 12) los expresó Jesús en su sermón del monte: 'Beati qui nunc fletis, quia ridebitis' (*Lc.* 6, 21); 'Beati qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur' (*Mt* 5, 5).

Tampoco faltan **sonrisas** en el *Cantar*, a pesar de las muchas lágrimas; aquéllas se registran hasta en quince ocasiones, la más memorable de las cuales es la de 'el Campeador fermoso sonrisava' (923).

En efecto, la historia que comienza poniendo en escena a un innominado personaje lloroso y abatido por no se sabe qué cúmulo de desgracias, concluirá, en compensatorio final feliz, con el gozo y la gloria de que disfruta el conquistador de Valencia, reconciliado ya con su señor natural, rodeado de los suyos, restaurado con creces su honor y encumbrado al parentesco con reyes de España.

IV

LITERATURA MODERNA E CONTEMPORÁNEA
TEORÍA DA LITERATURA

La amplificación en *Virtud militante,* de Francisco de Quevedo

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LAS PROBATIONES

Virtud militante es un tratado moral y, como tal, está orientado en gran medida a una finalidad práctica que pretende transmitir una enseñanza a sus lectores e influir en su conducta. Para conseguirlo, Quevedo debe probar la conveniencia de sus ideas, debe convencer (*persuadere*) al lector de las tesis que sostiene. Destinada originariamente al terreno judicial, y aplicada con posterioridad a la literatura, la Retórica codifica en el campo de la *inventio* los distintos procedimientos que sirven para demostrar la cuestión propuesta por el orador, en este caso, por el autor de un tratado moral (1).

Dentro de este ámbito general de la *inventio*, la *argumentatio* es la parte concreta destinada a establecer la credibilidad del punto de vista que se defiende, pudiendo encontrarse aquí un amplio abanico de pruebas (*probationes*) empleadas para ello. El planteamiento de este trabajo intenta descubrir en la Retórica el marco que codifica uno de los distintos procedimientos probatorios que Quevedo maneja en *Virtud militante*: la amplificación.

Todo el bagaje de *probationes* ofrecido por la argumentación retórica estaba estructurado en una serie de categorías que respondían a diversos criterios caracterizadores. No será inútil hacer una breve referencia a este aspecto, con el fin de poder ubicar con posterioridad el recurso concreto que se analiza en *Virtud militante*.

El parámetro fundamental separa las denominadas pruebas artificiales de las inartificiales, según el orador (autor) precise o no de la *Ars Rhetoricae* para establecer su relación con el asunto. A su vez, en el interior de las pruebas artificiales se diferencia entre signos, argumentos y ejemplos, dividiéndose los argumentos en raciocinios, lugares y amplificación. En el interior de las pruebas inartificiales se distinguen también dos subtipos: los *praeiudicia* o sentencias formuladas sobre un proceso similar o coincidente con el que se está tratando, y los testimonios de los testigos (*testes*) (2).

(1) Para esta finalidad de la *inventio*, Cfr. Sánchez de las Brozas, Francisco: *Obras I. Escritos retóricos*., Edición de Eustaquio Sánchez Salor y César Chaparro Gómez, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1984. Cfr. p. 41.

(2) Para una información más detallada sobre los tipos de pruebas, Cfr. Quintiliano, Fabio: *Institutiones oratoriae*, en Quintilien et Pline Le Jeune: *Ouvres completes*, texto latino y traducción al francés de M. Nisard, Paris, F. Didot, 1853. Citaré por el texto latino, indicando el libro, capítulo y página.

Los estudios que Quevedo inició con los Jesuitas y completó en las Universidades de Alcalá y Valladolid, presuponen una formación retórica y, por consiguiente, el conocimiento de toda esta gama de recursos para la argumentación. Es lógico pensar que los debió haber tenido presentes en la elaboración de sus obras morales (3). El estudio de la amplificación en *Virtud militante* intentará demostrar cómo a la hora de defender las ideas que constituyen el contenido de esta obra, Quevedo se sirvió fundamentalmente de un recurso destinado a persuadir más por la vía afectiva que por la intelectual.

Efectivamente, dentro de las pruebas artificiales, los signos, los raciocinios y los lugares estaban al servicio del *docere*, mientras que la orientación de la *amplificatio* hacia el *movere* le otorgaba el calificativo de prueba patética, esto es, que despertaba los afectos fuertes (*pathos*) de los destinatarios.

Esta inclinación hacia la vía afectiva del *movere* conlleva una particular forma de convencer al lector, que Miguel de Salinas plasma muy claramente en su Retórica (4), diferenciándola del *docere*:

> Enseñando por razones hacemos que el oidor entienda y conozca lo que es, con los afectos se hace que lo ame o aborrezca.
>
> (M. de Salinas, *op. cit.*, p. 157)

Por consiguiente, no se trata de convencer por el método intelectual del raciocinio, que entrelaza sucesiones de causas y efectos cuyos escalones reflexivos debe transitar la mente del lector. Pocos son los pasajes de *Virtud militante* en los que Quevedo se introduce en este tipo de razonamientos para justificar una idea. Pueden señalarse como casos más claros la explicación de que María no muriese viendo a su hijo en la cruz, o bien el pasaje donde manifiesta el especial modo de reprender Séneca a Nerón mediante la alabanza (5):

> No murió la Virxen Madre biendo morir a su hixo, i abiendo muerto otras madres de dolor de ver a sus hixos morir, con ser su amor infinitamente maior que el de todas; porque como aquella muerte era para matar la muerte, i dar vida a todos, aun de lástima no pudo dar muerte.
>
> (*VM* 108/429-34)

Como aclaración terminológica, cabe añadir que se seguirá la nomenclatura de Quintiliano, quien denomina *probationes* al conjunto de las pruebas inartificiales y artificiales, y circunscribe el término argumenta a una determinada clase de estas últimas. No obstante, en ocasiones se empleará el término argumentación en un sentido general que comprende todos los tipos de pruebas y es equivalente a la noción latina de *argumentatio*.

(3) Para comprobar la influencia de los tratados de Retórica en la obra de Quevedo, me apoyaré fundamentalmente en las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano, haciendo también referencias a la *Rhetorica* de Aristóteles y a teóricos españoles como Miguel de Salinas o Gonzalo Correas. Más que intentar mostrar influencias directas de alguno de ellos, lo que se ha pretendido es situar en la base de la argumentación quevediana un marco de normas y procedimientos que eran de conocimiento general.

(4) Salinas, Miguel de: *Retórica en lengua castellana*, Alcalá, 1541. Sigo la edición de Elena Casas en *La Retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980.

(5) Quevedo, Francisco de: *Virtud militante*. Edición de Alfonso Rey Alvarez, Universidad de Santiago de Compostela, 1985. Cito por esta edición indicando entre paréntesis la referencia abreviada del título (*VM*), la página y las líneas entre las que se halla el pasaje. El ejemplo de la censura de Séneca a Nerón puede encontrarse en (*VM* 159/803-16).

Frente a este método, el didactismo de Quevedo se dirige más bien a la voluntad de sus lectores, mediante un discurso que atrae un sentimiento "tocado" por los recursos del arte. La definición que Aristóteles (6) da de tales afectos fuertes, revela la influencia que tienen en la orientación de las opiniones de los lectores, con lo que queda abierta para el autor una vía de actuación que las conmueva con el fin de inclinarlas hacia su causa:

> Son las pasiones aquello por lo que los hombres cambian y difieren para juzgar, y a las cuales sigue pena y placer: tales son la ira, compasión, y las demás semejantes, y sus contrarias.
>
> (Aristóteles, *op. cit.*, II.1, p. 95)

En consecuencia, este trabajo intentará analizar cómo aprovecha Quevedo esta fuerza de las pasiones, al intensificar la expresión (*amplificatio*) de determinadas ideas hasta que se graban en su destinatario. A partir de este hecho, se pretenderá también demostrar que el modo de argumentación escogido por Quevedo tiene un importante componente afectivo que inclina su influencia hacia la línea del *movere*.

Así, la Retórica se nos muestra una vez más como un verdadero código de recursos para la producción de textos, un código que mantiene casi intacta su validez en el ámbito de la literatura moral, pues en gran medida la finalidad de ésta coincide con la que la Retórica tenía en sus orígenes: convencer de algo a alguien (7). Quevedo y, en general, los escritores de su época, conocían a la perfección ese caudal de recursos y, en nuestra opinión, el estudio de sus obras -especialmente si éstas pertenecen al mencionado campo de lo moral- no puede hacerse sin tener en cuenta estos aspectos.

LA AMPLIFICACION

Las características de este recurso probatorio son precisadas por las definiciones que de él dan Lausberg y Helen Dill Goode (8):

> La *amplificatio* es una intensificación preconcebida y gradual de los datos naturales mediante los recursos del arte.
>
> (Lausberg, *op. cit.*, I.259, p. 234)

> Se llama así a la conveniente extensión dada a todas las partes del discurso oratorio. Designa muy especialmente los desarrollos y las pruebas no directas que el orador presenta cuando el discurso parece acabado y la causa ganada. De ordinario tiende a dar prestancia afectiva a un asunto que se quiere encarecer.
>
> (Dill Goode, *op. cit.*, p. 135)

(6) Aristóteles: *Rhetorica*. Edición y traducción castellana de Antonio Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971. Cito por esta traducción, señalando el libro, capítulo y página en que se sitúa el pasaje.

(7) "Sea la Retórica la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir" (Aristóteles, *op. cit.*, I.2, p. 10).

(8) Lausberg, Heinrich: *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1984. Cito indicando el volumen, parágrafo y página donde se encuentra el texto.

Dill Goode, Helen: *La prosa retórica de Fray Luis de León en "De los nombres de Cristo"*, Madrid, Gredos, 1969.

Desde el punto de vista de la concepción (*inventio*) de una obra moral, la amplificación del texto en determinados pasajes funciona como una prueba patética destinada a mover los ánimos de los lectores mediante esa presentación y tratamiento acentuados del asunto. Naturalmente, este desarrollo de la idea tiene una traducción inmediata en su manifestación elocutiva, que se adecúa así a la técnica amplificadora (9). De esta forma, los distintos tratados que componen *Virtud militante* se articulan muchas veces sobre una serie de ideas vertebradoras que se van "ensanchando" en su formulación lingüística por el uso de las figuras que analizaremos a continuación: lo que pretende Quevedo es que la idea que quiere transmitir se grabe en el lector por la acumulación de matices definitorios y caracterizadores de la misma, y por una presentación viva que penetre en la retina de aquél. La consecuencia de esta intención se traduce en el empleo de la enumeración y la *evidentia*.

Amplificación por enumeratio

El primer recurso orientado al mencionado propósito amplificador lo constituye la *enumeratio*. Desde Quintiliano a Miguel de Salinas, los tratados de Retórica señalaban su utilización en este sentido:

> Potest adscribi amplificationi congeries quoque verborum ac sententiarum.
>
> (Quintiliano, *op. cit.*, VIII.4, p. 301)

> Por *congeries*, que es ayuntamiento de palabras o sentencias de una misma significación, se amplifica.
>
> (M. de Salinas, *op. cit.*, p. 155)

La *enumeratio* es una figura "de adición" consistente en la acumulación coordinante de miembros de oración (Cfr. Lausberg, *op. cit.*, II.669, p. 135). Dicho carácter explica su presencia al servicio del encarecimiento expresivo, conseguido aquí al prolongar la extensión de lo afirmado. Este es, por así decirlo, el esquema general del procedimiento, pero dentro de él pueden distinguirse diversos tipos que ofrecen interesantes matices particularizadores, derivados fundamentalmente de la relación existente entre sus miembros. Todos ellos son empleados por Quevedo, que aprovecha sus características para conseguir diferentes efectos.

*Tipos de enumeración en **Virtud militante**.*

El primero de ellos es el que podría calificarse como grado cero de la *congeries*: los miembros de la enumeración representan realidades distintas, lógicamente expresadas de forma diferente en su manifestación lingüística.

(9) El propio Lausberg (*op. cit.*, I.259, p. 234) señala cómo "al servicio de la *amplificatio* se hallan *res* et *verba*, por tanto, los medios y recursos de la *inventio* y de la *elocutio*".

Así, intentando "poner delante de los ojos" (10) de los lectores el juicio de Dios que favorece a los pobres y se despreocupa de los ricos, Quevedo acumula diferentes acciones de Cristo que refrendan dicho comportamiento:

> Beis aquí la elecçión de los apóstoles beis aquí el prezepto que les dio de que lo dexasen todo i le sigiesen beis aquí lo que los apóstoles hizieron, quando lo dexaron todo para segirle beis aquí lo que mandó que hiziese a aquel rico que le preguntó como alcanzaría el reino del zielo beis el milagro de los panes, i los pezes beis la historia de Lázaro, i el abariento (...)
>
> (*VM* 148-49/480-88)

Dejando a un lado de momento la actuación de figuras tan importantes como la *anáfora* o la *evidentia*, el efecto amplificador se logra aquí por el "amontonamiento" de diferentes realidades que apoyan una idea.

En un segundo esquema, la enumeración no acumula diferentes realidades, sino diferentes significantes -esto es, sinónimos- de una misma realidad. Existe, pues, una identidad semántica entre los miembros conseguida por la sinonimia, identidad que nos sitúa en el campo de la *repetitio*. De esta forma, se aprovecha, por un lado, el efecto amplificador que de por sí tiene el procedimiento básico de la acumulación y, por otro, el conseguido por la reiteración de un mismo contenido disfrazado con diversos "ropajes" lingüísticos. Esta reiteración supone el encarecimiento afectivo de una expresión que añade distintos matices a la idea en cada miembro, pudiendo recurrir incluso al fecundo terreno de los tropos. Es éste un procedimiento frecuentemente utilizado por Quevedo, quien, además, suele reforzar la actuación afectiva de la amplificación acumulativa y sinonímica con recursos como la *anáfora*, el *isocolon* o el *parison*:

> Aquí está la inuidia difinida, aquí exemplificada, aquí se descubre su intento se nombran sus armas. Se dan sus señas.
>
> (*VM* 76/22-3)

La influencia ejercida en el lector ofrece en casos como éste una gran riqueza, pues a las vertientes ya señaladas se une la que aportan la repetición de vocablos y estructuras oracionales, una repetición que actúa ahora en la corteza del significante.

Los tipos de enumeración que se han analizado hasta el momento se mueven en el terreno de la denominada "amplificación horizontal" (Cfr. Lausberg, *op. cit.*, I.406, p. 344): tanto la acumulación simple como la de sinónimos amplifican aumentando la extensión de la idea expresada, sin que en esa sucesión de términos aparezca necesariamente ningún tipo de ordenación intencionada. Sin embargo, es posible encontrar en *Virtud militante* un gran número de enumeraciones donde el propósito amplificador de Quevedo superpone un tercer estrato a los dos mencionados: se han acumulado miembros con significados sinónimos, pero

(10) Esta expresión hace alusión a la presencia de otro procedimiento amplificador que se combina con el de la acumulación enumerativa: la *evidentia*. A lo largo de las páginas de este trabajo podrá comprobarse la actuación simultánea que los diferentes tipos de pruebas llevan a cabo muchas veces en el plano sintagmático del texto.

en su colocación se percibe -con una claridad discutible en mayor o menor medida según los casos- una disposición gradualmente ascendente en cuanto a la fuerza de sus respectivos contenidos; nos hallamos, pues, ante lo que se conoce como *amplificatio* por *incrementum*. La propia formulación del pasaje viene a sugerir en alguna ocasión dicha gradación creciente:

> Rezebir mercedes, i beneficios, i socorros i ser enemigo del que los hizo, es pretender, es negoziar es ser cortesano, dígase más vniversalmente: es vibir en el mundo.
>
> (*VM* 98/130-33)

El procedimiento requiere una cuidadosa elección de los sinónimos, que atienda a la importancia que adquieren los pequeños matices diferenciatorios existentes entre ellos para, en consecuencia, disponerlos de manera ascendente. Dicha importancia es muy tenida en cuenta por Quevedo, tal y como lo muestra esta glosa donde explica, precisamente, el efecto logrado por un salmo de David donde se emplea este esquema (11):

> Por esto dize el psalmo que "leuanta de la tierra al pobre, i le endereza del estiércol". Pareze que Dauid repite una propria cosa, mas no es así. Io considero grande i misteriosa diferenzia. No sólo leuanta Dios al humilde de la tierra en que le sepulta el soberbio, sino que de la pudrizión, i estiércol en que con desprezio le embuelbe le endereza, a manera de árbol, que con la tierra podrida, i el estiércol se fertiliza.
>
> (*VM* 150/518-24)

Mención aparte merece un tipo de enumeración que ocupa un lugar destacado en las páginas de *Virtud militante*. Se trata de una enumeración puramente acumulativa, esto es, perteneciente al primero de los tres grupos mencionados. Su particularidad reside en que sus miembros desarrollan en sus partes integrantes una idea general expuesta con anterioridad. El esquema **idea general--enumeración amplificadora--colofón** queda perfectamente reflejado en este pasaje (12):

> Consideremos sus distrahimientos en el luxurioso. Por satisfazer éste a sus ojos disipa su patrimonio a los demás sentidos, no se uiste por atauiar su peccado, no come por alimentar su perdizión, no oie su enmienda i su remedio, por atender a su desvarío. No toca, ni trata lo que le avía de giar, i gasta su tacto en lo que le atormenta, i despeña. No tiene olfato para la hidiondez de su culpa. Todos sus sentidos despoxa, i pone en esclavitud la invidia desordenada de sus ojos.
>
> (*VM* 80/128-35)

Con mayor o menor fidelidad a la letra del esquema, estas enumeraciones son muy frecuentes en las cuatro Pestes. Así, en Ingratitud se emplean para detallar el conjunto de "todas las otras criaturas" agradecidas a Dios (*VM* 94 a 96), los diferentes pecados que encierra esta Peste (*VM* 103), las tentaciones con que Sa-

(11) Aunque no se trata de un caso estricto de *incrementum* en la enumeración, la profundización en la energía de los términos empleados frente a posibles sinónimos más débiles puede comprobarse también en *VM* 138/168-76.

(12) Este esquema denota cierta proximidad con el procedimiento de la *divisio*, que consiste en dividir el concepto definido en sus especies o clases (Cfr. Quintiliano, *op. cit.*, I.393, pp. 332-33).

tanás nos acecha cada día (*VM* 119), y la totalidad de los sentidos ingratos (*VM* 122) (13).

Mención aparte merece el primero de los capítulos -Invidia-, porque en él la importancia de este procedimiento es tal, que de una figura elocutiva que amplifica por extensión un determinado concepto, pasa a convertirse en un parámetro estructurador que afecta a la *dispositio* y vertebra en partes el desarrollo del capítulo. Así, tras mostrar cómo el hombre es envidioso de sí mismo, Quevedo formula una idea que se constituye en punto de partida para la andadura de más de la mitad de Invidia:

> Poco e dicho en dezir que el hombre es invidioso de sí mismo. Oso afirmar, que todo el hombre está compuesto de invidias. No tiene el hombre sentido que no invidie a los otros sentidos. No tiene miembro que no sea inuidiado de los otros miembros. No nos detengamos en lo material del cuerpo, no tiene potençia que no invidie a las otras potenzias. Io lo verificaré por su orden.
>
> (*VM* 79/111-17)

Siguiendo esta premisa general, Quevedo se extiende en el tratamiento de las distintas partes que la componen, y enumera en primer lugar los sentidos poseídos por esta Peste: los ojos en el luxurioso (*VM* 80), el oído en el presumido y en el Príncipe (*VM* 80-1), el gusto en la boca del glotón (*VM* 82), el tacto en las manos del jugador (*VM* 82), y el olfato en el afeminado (*VM* 82). Como cierre de este primer desarrollo enumerativo, la apelación al lector mediante la *apostrophe* y la *interrogatio* constituye un eficaz colofón (*VM* 82/192-97).

La segunda serie anunciada en la premisa general se ocupa de mencionar los distintos miembros envueltos en la "discordia" a que les conduce la envidia. La nómina remata una vez más con un cierre recapitulador *-población de invidias-* caracterizado por la llamada de la *apostrophe* (Cfr. *VM* 82-3/198-215). Por último, la tercera serie muestra las potencias del alma habitadas por la envidia: memoria, entendimiento y voluntad. Con todo, el esquema no es tan claro como en los otros dos casos, pues se intercala otro procedimiento que tiene también una gran importancia en la obra: la ilustración de un determinado razonamiento por el texto de una cita y su posterior comentario (Cfr. *VM* 83 a 86) (14).

Sumando estos casos a los vistos en páginas anteriores, puede concluirse el análisis de la enumeración en *Virtud militante* afirmando que Quevedo emplea diversos tipos con el fin de intensificar la expresión de una determinada idea. Di-

(13) En Soberbia, este procedimiento enumera los ascendientes y descendientes de esta Peste (*VM* 135/100-6), las distintas etapas en la vida de Cristo (*VM* 147/432-47), y la oposición de la muerte a todas las acciones del soberbio (*VM* 161/851-67). Finalmente, las distintas partes que persuaden al hombre a ser avaro (*VM* 172/151-59), las "pestes apestadas" por la avaricia (*VM* 184/547-62), los acreedores que piden cuenta al avaro (*VM* 185/571-82), y la totalidad de los elementos a los que se enfrenta este pecador (*VM* 188/643-49), son también "desgranados" por estos desarrollos enumerativos en el capítulo final.

(14) En líneas generales, y teniendo en cuenta la actuación de otros métodos amplificadores como la *sermocinatio*, amén de la introducción de citas y ejemplos, las siguientes páginas de Invidia obedecen también a este esquema de desarrollo enumerativo: tras indicar la idea general, consistente en que los hombres se sirven de las propias virtudes para envidiar, Quevedo "verifica" su certeza enumerando sucesivamente sus efectos en la misericordia (*VM* 86-7/298-316), en la caridad (*VM* 87/317-30) y en la prosperidad (*VM* 87-8/331-64).

chas enumeraciones van desde el grado cero de la simple acumulación que amplifica por extensión, a la ordenación semánticamente ascendente de los miembros sinónimos, configurando en ocasiones un personal esquema de "desarrollo enumerativo" que llega a significar para Invidia un verdadero eje regulador de su *dispositio*.

El encarecimiento adicional de la repetitio

En el apartado anterior se ha intentado mostrar el importante papel que la amplificación por *enumeratio* desempeña en *Virtud militante*. A los diversos efectos allí detallados cabe unir ahora los que se logran mediante el empleo de una serie de figuras que son introducidas por Quevedo en la elaboración de las citadas enumeraciones.

La *repetitio* es una tendencia elocutiva que persigue una fuerte intensificación de la expresión. En las figuras que se analizarán -*anáfora* y *polisíndeton*- nos hallamos ante la repetición de palabras iguales en el cuerpo fonético y en el significado. Sin embargo, esa identidad no es total pues, según indicaba ya Quintiliano (*op. cit.*, IX.3, pp. 140-41), las sucesivas ocurrencias del vocablo implican una superación afectiva: mientras que la primera aparición refleja simplemente su significado denotativo (*indicat*, en términos de Quintiliano), las siguientes añaden una connotación encarecedora que supera al valor anterior (*affirmat*). Es así como se consigue la intensificación que caracteriza a todo fenómeno de repetición, y que se combina aquí con la que en sí misma posee la acumulación enumerativa. Por supuesto, esta intensificación será gradualmente mayor según la enumeración sea simplemente acumulativa, sinonímica (*repetitio* en el plano del significado), o se disponga ascendentemente en el valor de sus términos (*incrementum*).

La figura de repetición más importante en este sentido es la de la *anáfora*, empleada aquí por Quevedo como refuerzo en forma de sucesivos golpes iniciales que encabezan cada uno de los miembros. A todo ello cabe unir, en la mayoría de los pasajes, la semejanza que estos miembros muestran en el plano sintáctico por su configuración en *isocolon* o *parison*. Los ejemplos son muy abundantes en *Virtud militante* y se dan en todos los tipos de enumeración que han sido señalados (15):

> La propia invidia se tiene el entendimiento a sí propio muchas vezes; quando se da por desentendido de lo que sólo debía, entender. Quando asiste a las notizias pasadas con que la memoria le diuierte, i no a los escarmientos, i aduertenzias con que le amonesta. Quando gasta su atenzión, el entendimiento, en lo que suzedió para ostentarse erudito, i no en las cau-

(15) La importancia de esta figura en *Virtud militante* se extiende más allá de la esfera de la *enumeratio*. Dentro de ella, otros casos de de enumeración reforzada por reiteración anafórica se encuentran en:

INVIDIA: (78/88-91) (80/128-34) (81/151-54) (81/156-61) (84/234-39) (88/350-54) (91-2/461-72) (92/479-82).

INGRATITUD: (96/ 70-1) (98/110-11) (103/269-78) (103/289-92) (104-5/323-25) (109/469-70) (111/513-15) (117/696-99) (120/784-97).

SOBERBIA: (142/289-91) (165/851-64) (161/872-78) (165/981-82).

AVARIZIA: (170/94-6) (170/103-4) (172/151-59) (172/166-68) (177/320-24) (180/422-28) (184/539-40) (188/663-68) (189/686-98).

sas por que suzedió, i para qué, con que pudiera ser açertado. Quando quiere más, ser docto que aprouechado.

(*VM* 84/240-47)

El segundo recurso lo constituye la figura del *polisíndeton*, esto es, la reiteración de la conjunción copulativa al comienzo de cada uno de los miembros de la enumeración. En cierto modo, podría decirse que se trata de un tipo especial de *anáfora* caracterizado por la particular índole gramatical del término repetido, por lo que comparte con aquélla el efecto intensificador del golpe a comienzo de miembro. A este rasgo cabría añadir su contribución a la consideración individualizada de los mismos (16). Su presencia es frecuente en las enumeraciones de *Virtud militante*, sobre todo en aquellas cuyos miembros revelan una ordenación creciente de intensidad semántica:

Estos tan ingratos son a su consçiençia en lo que reziben como los otros en lo que dan. I con todo éste es el agradezimiento que más se gasta en el mundo i el más corriente, i el que anda en mexor ábito i más espléndidamente acompañado.

(*VM* 103/264-68)

Anáfora y *polisíndeton* son dos recursos que pertenecen al campo de las figuras de repetición, es decir, son figuras *per adiectionem* (Cfr. Quintiliano, *op. cit.*, IX.3, p. 340 y ss.). La acumulación que produce la *enumeratio* se inscribe también dentro de este capítulo de las figuras por adición: la expresión se ve así doblemente recargada por la proliferación de miembros y las reiteraciones de algunos de sus significantes, situados además en posiciones clave. No es necesario reflexionar demasiado para darse cuenta de que la intensificación de la expresión puede convertirse en "sobrecarga": el *taedium* es un peligro inherente a la propia índole acumulativa de la enumeración y, evidentemente, el refuerzo intensificador de los procedimientos reiterativos conlleva el riesgo de aumentarlo. Por ello, Quevedo recurre al campo opuesto -el de las figuras *per detractionem* (Cfr. Quintiliano, *op. cit.*, IX.3, p. 344)- empleando en muchos casos el *zeugma*, cuya finalidad consiste en aligerar "elegantemente" esas series, condensándolas mediante la elisión en los miembros de un término mencionado al comienzo. Su gradual efecto condensador se percibe claramente en el siguiente ejemplo:

Matheo Timpio en su *Mensa Theolo-Philosophica* (Cap. 54, "de la Soberbia") diçe en la question 3 que ai quatro buenas madres de quatro malditos hixos. I lo verifica en la verdad, que pare al aborrezimiento, en la prosperidad, que enxendra a la soberbia; la seguridad al peligro; i la familiaridad al desprezio.

(*VM* 135/101-5)

Como ya apuntaba el ejemplo anterior, el *zeugma* no sólo sirve como *variatio* que evita la posible monotonía de la enumeración, sino que en ocasiones dispone sus miembros de una manera antitética que pone en estrecho contacto dos polos opuestos (*oxymoron*). A la finalidad amplificadora que aquí se analiza, se une así un rasgo de estilo de gran importancia en *Virtud militante* (17).

(16) Para la individualización de los miembros coordinados por polisíndeton. Cfr. Dill Goode, *op. cit.*, p. 126.

(17) Esta misma disposición antitética del *zeugma* puede verse en (VM 172/151-7).

Como síntesis de estas páginas dedicadas a las figuras de repetición, puede afirmarse que los distintos tipos de enumeraciones utilizados por Quevedo al servicio de la amplificación se ven reforzados por la *anáfora* y el *polisíndeton*, figuras que enfatizan a su vez el comienzo de los miembros de dichas enumeraciones con ese mismo propósito intensificador. Para evitar un excesivo hinchamiento de la expresión, Quevedo recurre en ocasiones a aligerarla mediante el uso del *zeugma*. Jalonada por todos estos recursos, la enumeración se convierte en el primer procedimiento de esa línea amplificadora que pretende mover la voluntad del lector a favor de las ideas que se defienden en *Virtud militante*.

*Amplificación por **evidentia***

Dentro del estudio de la amplificación como prueba destinada al *movere*, la figura de la *evidentia* ocupa un lugar muy importante junto al ya asignado a la enumeración y a los refuerzos elocutivos de la *repetitio*.

En términos generales, la *evidentia* consiste en la presentación viva y detallada de un objeto o acción (Cfr. Lausberg, *op. cit.*, II.810, p. 224); con dicha presentación se pretende intensificar en los lectores la sensación de realismo y, como consecuencia, hacerles tomar partido a favor de la postura propuesta por el autor de la obra. Esta finalidad de la evidentia está perfectamente señalada en la *Retórica* de Miguel de Salinas:

> Pues para que cada uno mueva en sí afectos con que después fácilmente los mueva en otros, pueden servir estos tres medios. El primero es que piense pasando por la fantasía las imágenes que representan la cosa que ha de tratar, porque mucho más mueve lo que vemos con los ojos que lo que oímos (...) Y por esto es muy gran ventaja cuando los que escriben ponen la cosa con tanta evidencia, que realmente parece a los oidores que la ven.
>
> (M. de Salinas, *op. cit.*, pp. 163-64)

Quevedo también introduce presentaciones de este tipo en las páginas de *Virtud militante*, intentando así "poner delante de los ojos" de sus lectores determinadas realidades que ilustran un comportamiento que se recomienda o rechaza. Ese efecto deja un claro rastro lingüístico en el texto, si atendemos al gran número de ocasiones en que su autor se dirige en apóstrofe a los lectores mediante el verbo *ver*. Sus ocurrencias suelen preceder o cerrar pasajes donde se hace uso de la *evidentia* a través de una rica gama de procedimientos perfectamente codificados en los tratados de Retórica. A continuación nos referiremos a aquellos que adquieren un mayor relieve en *Virtud militante*:

-En primer lugar pueden mencionarse las *descripciones visualizadoras*, las cuales entran también en el mencionado terreno de la enumeración, y que resultan especialmente eficaces en la configuración de los retratos de diferentes pecadores: sus rasgos han de grabarse claramente en la retina del lector, puesto que su

---

Otros casos de zeugma como *variatio* de la enumeración aparecen en:
INVIDIA: (83/205-10) (79/104-6).
INGRATITUD: (98/110-11) (98/134-36) (101/218-23) (102/259-64) (120/782-97).
SOBERBIA: (142/288-91) (161/872-78).
AVARIZIA: (168/31-2) (169/54-6) (172/151-57) (185/578-82) (188/663-68).

pintura conlleva la negatividad de una determinada conducta. De esta forma, el colorido y la opulencia en los adornos del rico, simbolizan en su viva presentación la vanidad de las pretensiones del soberbio:

> Si se juntasen los acreedores del hombre, en vn día a cobrar lo que es suio i él blasona por propio, cosas en que funda su soberbia, i su avariçia, hallaríase mucho más desnudo, que la más humilde vestia, i que la más imperfecta sabandixa. Considérale vestido de púrpura pesada i pálida con el oro granizada de perlas enzendida en diamantes. O pomposo en el lustre de la seda variado de lavores. I supón que el animal cuia sangre es la grana le pide su veneno los çerros el oro, las conchas sus perlas las minas i pedrizas de oriente sus diamantes. Los gusanos su mortaxa de que haze gala, las obexas su lana los ganados sus pieles. El lino i el cáñamo i otras ieruas sus lienzos olandas, i cambrai.
>
> (*VM* 185-6/571-82)

-Otro de los medios empleados en *Virtud militante* para conseguir la *evidentia* consiste en la formulación en presente de sucesos acaecidos en el pasado. Los tratados de Retórica habían codificado perfectamente este recurso, que Quintiliano denominaba *translatio temporum* (Cfr. Quintiliano, *op. cit.*, IX.2, p. 327). Nos encontramos aquí ante el uso temporal conocido también como "presente histórico". Su funcionamiento se traduce en un cambio de perspectiva mediante el cual el hablante desplaza la simultaneidad de su acto de habla al punto más o menos remotamente anterior en el que sucedieron los hechos que relata. El presente histórico no consiste, pues, en traer la acción hasta el "presente" de los interlocutores, sino más bien en el traslado de éste a un punto objetivamente anterior. Sus efectos poseen un gran valor estilístico, mediante el que se consigue dotar de una mayor vida al suceso. De esta forma, autor y lector se sitúan en una cercanía con él próxima a la que tendría el testigo presencial (18). El impacto de los sucesos así relatados es, evidentemente, mucho más intenso a la hora de mover los afectos y decantarlos hacia una determinada posición:

> credibilis rerum imago, quae velut in rem praesentem producere audientes videtur.
>
> (Quintiliano, *op. cit.*, IV.2, p. 327)

La caída de San Pablo, un suceso que por su plasticidad encierra en sí mismo grandes posibilidades en este terreno de la *evidentia*, no es desaprovechado por Quevedo. Al formular su pintura en presente, se consigue grabar de una manera más intensa en el lector la imagen del hecho y, lo que es más importante, el "paradójico" (19) mensaje doctrinal que contiene. Como en el caso anterior, la *apóstrofe* con el verbo *ver* hace que el propio texto parezca aludir al efecto que la *evidentia* ejerce sobre su receptor. El pasaje referido a San pablo añade a esas menciones la significativa expresión "Poned los ojos en san Pablo", casi una definición de la figura empleada (20):

---

(18) Información detallada sobre el mecanismo temporal del "presente histórico" en Rojo, Guillermo: "La temporalidad verbal en español", *Verba*, nº 1, 1974, pp. 68-149. Cfr. p. 96.

(19) Ya se ha señalado con anterioridad la importancia de la *antítesis* en *Virtud militante*: la *paradoja* y el *oxymoron* son dos importantes figuras que se enmarcan en esa tendencia estilística.

(20) Otros pasajes donde Quevedo hace uso de la *translatio temporum* son aquellos en los que se presenta la inmensa bondad de Cristo en el milagro de los panes y los peces (*VM* 116/660-69), las distintas etapas de la vida de Cristo que se contradicen a la soberbia (*VM* 147/445-47), o las peticiones del rico en la historia de Lázaro y el avariento (*VM* 177/320-27). Finalmente, este tipo de presente se

¿Quereis ber cómo haze Dios beneficios castigando, cómo da con lo que quita, cómo levanta al que derriba? Poned los ojos en Sam Pablo, espántale, para animarle, derríbale del cauallo para levantarle sobre los çielos, quítale la vista para dársela, i para que la dé a las xentes.

(*VM* 118-9/743-47)

Tal vez el recurso más empleado por Quevedo de entre los destinados a lograr la *evidentia* sea la figura de la *sermocinatio*, o reproducción del discurso de un personaje. Los tratados de Retórica distinguían diferentes tipos, que venían determinados por la actuación de varios parámetros caracterizadores. Quevedo aprovecha todas las posibilidades brindadas por esta técnica, y por ello puede encontrarse en *Virtud militante* una verdadera tipología de la *sermocinatio*. Los ejemplos que arroja el texto son, en ocasiones, creación propia de Quevedo, y en otras están tomados de las distintas fuentes que documentan el tratado.

Las distintas formas de *sermocinatio* dependían en primer lugar de que el discurso fuese dialogado, no dialogado, o un monólogo (21):

- Como muestra de diálogo y, al mismo tiempo, de aprovechamiento de las fuentes en el desarrollo de esta figura, la Biblia aporta a las páginas de *Virtud militante* los mantenidos por Jesús y su Madre en las Bodas de Caná, o por el centurión y Cristo en la curación del criado de aquél. La enseñanza del Evangelio, que posee aquí un carácter de ilustración práctica de las ideas morales sostenidas por Quevedo, se manifiesta así de una forma más viva en la presentación de dichas anécdotas aleccionadoras (22):

Aquí se ofreze, vn lugar, que a fatigado muchos discursos doctos, i piadosos para interpretarle. Dixo su Madre a Christo "no tienen vino". Respondióla: "Muxer ¿qué nos toca a mí ni a tí?"

(*VM* 114/614-17)

- El discurso no dialogado también tiene cabida en las páginas de *Virtud militante*. Podemos encontrarlo, entre otros casos, en la reproducción de las habladurías que contra el amigo formula el "invidioso enmascarado de piedad": sus palabras intensifican de manera muy eficaz el *pathos* de vituperio perseguido por el autor:

(...) el inuidioso enmascarado de piedad, viendo, a su amigo en trabaxo i pobreza empieza la murmuración imbidiosa, por la aparente misericordia diziendo, "el corazón me lastima ver a fulano pobre o preso, porque aunque es verdad que se a bebido su hazienda o cometido graves delitos bibiendo perdidamente es lástima verle en tanta miseria i aprieto, i que no se aia sabido governar" (...)

(*VM* 86/305-11)

---

emplea también para destacar la liberalidad de Cristo en todas sus acciones (*VM* 126/983-87): los verbos aparecen aquí en gerundio e infinitivo, pero funcionan en la práctica como presentes, debido al valor temporal de simultaneidad amplia que pueden poseer estas formas impersonales.

(21) Cfr. Quintiliano, *op. cit.*, IX.2, p. 326, y Lausberg, *op. cit.*, II.823, pp. 238-40: además de mencionar a Quintiliano, este autor señala diversos tratados de Retórica que proponen esta clasificación u otras muy similares.

(22) El diálogo del centurión y Cristo puede encontrarse en *VM* 145/381-87.

- Finalmente, el monólogo que reproduce las reflexiones del personaje sirve para que éste revele a los lectores los aspectos más escondidos de su interioridad, y resalta los rasgos negativos en el retrato de un juez soberbio:

> Abía vn juez en vna ciudad, que no temía a Dios ni respetaba a los hombres; auía en aquella ciudad vna viuda, i benía a él diçiendo: "véngame de mi contrario". El no lo quiso hazer por muchos días. Mas después desto dixo entre sí. "Aunque me cansa esta viuda la haré justizia".
>
> (*VM* 153/632-37)

El segundo parámetro que se manejaba en el establecimiento de los tipos de *sermocinatio* diferenciaba los discursos según fuesen reproducidos en estilo directo o indirecto (23). Los pasajes señalados anteriormente pertenecen a la primera de estas dos modalidades, pero también la segunda es utilizada por Quevedo. Cuando la *sermocinatio* reproduce un diálogo en estilo indirecto, tal vez quede un tanto amortiguado el efecto actualizador de la *evidentia*, al pasar el discurso por el tamiz de la voz del narrador. En uno de los ejemplos más claros de *Virtud militante*, donde se resalta lo negativo de la avaricia, la razón de presentar las palabras de los personajes en 3ª persona parece hallarse precisamente en el deseo de no romper la modalización del narrador que relata el ejemplo autobiográfico:

> Yo conozí vn avariento. Perdónole el nombre porque le conozieron otros muchos (...) Díxole en mi presençia vn doctor de la vniuersidad, que cómo un hombre tan bien naçido, i rico andaba tan vaxamente vestido, i sin vn criado o criada siquiera (...) A que respondió que él no era vanaglorioso ni soberbio (...) Que él aborrezía la golosina (...) Que a su sobrino no le tenía en casa porque con el seruir aprendiese humildad (...)
>
> (*VM* 168-9/34-64)

Finalmente, el tercer parámetro que establecía esta clasificación retórica se refería a la índole del emisor del discurso. Así, frente a la *sermocinatio* propiamente dicha, en la que el hablante es una persona, podía distinguirse la *fictio personae*, un subtipo que consiste en presentar cosas irracionales como personas que hablan (24). *Virtud militante* se haçe eco de esta modalidad: un diálogo en estilo indirecto presenta las respuestas de la muerte contradiciendo al soberbio y al mundo en sus vanas pretensiones de grandeza. Esta personificación de un concepto abstracto era un subtipo de la *fictio personae* que poseía gran relevancia, y se hallaba claramente especificado en los tratados de Retórica (25):

---

(23) Cfr. Quintiliano, *op. cit.*, IX.2, p. 327. Referencias de otros tratados que recogían este parámetro en Lausberg, *op. cit.*, II.824, p. 240.

(24) Cfr. Quintiliano, *op. cit.*, IX.2, p. 326. Lausberg vuelve a aportar referencias sobre otros teóricos que formularon esta distinción (*op. cit.*, II.826, pp. 241-42), y profundiza también en la diferenciación de varios subtipos dentro de la *fictio personae* (*op. cit.*, II.827 a 829, pp. 242 a 245)

(25) Cfr. Quintiliano, *op. cit.*, IX.3, p. 348. Otros teóricos en Lausberg, *op. cit.*, II.829, p. 244.

Como añadido a las distintas modalidades distinguidas para la *sermocinatio* pueden citarse los casos situados en:

INVIDIA: (88/356-57) (90/405-11).

INGRATITUD: (104/314-18) (109/468-72) (111/517-26) (111/529-31) (116/681-83) (118/717-26) (126/988-1001) (130/1097-110).

SOBERBIA: (142/300-7) (142/311-16) (148/469-80) (165/984-87).

AVARIZIA: (170/112) (172/181) (174/216-19) (176/284-96) (177/311-14) (178/347-52).

> Dize el soberbio que es grande, desmiéntele la muerte diziendo que es pobre, dize el soberbio que es todo poderoso, dize la muerte que miente, que todo es miseria, i flaqueza (...)
>
> (*VM* 161/854-57)

A través de estos ejemplos seleccionados se ha intentado ofrecer una síntesis de la importancia que la *sermocinatio* tiene para el logro de la *evidentia* en *Virtud militante*. A las *descripciones visualizadoras* que "ponían delante de los ojos" los perfiles de una determinada realidad, y a la presentación actualizada de acciones pasadas dentro de la simultaneidad presente del acto de lectura, cabe unir ahora estos modos de reproducir las palabras de los personajes, en un nuevo intento de dotar de vida al texto para así conmover los afectos de sus lectores.

Dentro de las figuras empleadas en *Virtud militante* con el fin de conseguir la *evidentia*, la última a la que se hará mención será la *similitudo*, figura que consiste en el establecimiento de una relación de semejanza entre el asunto tratado en el texto y una realidad exterior a él (26). Esta experiencia encarece y aclara dicho asunto, puesto que es una realidad con un grado de cognoscibilidad y difusión muy amplio. De esta forma, la cuestión moral debatida se traduce en términos fácilmente comprensibles para el lector, el cual la ve ahora retratada en los contornos de un suceso familiar para él.

Quevedo emplea la *similitudo* en *Virtud militante* para caracterizar de una manera más perceptible los aspectos negativos de las Pestes y los retratos de sus respectivos pecadores: el encarecimiento de estos rasgos actúa en un segundo nivel como una importante fuerza probatoria que mueve al lector a aceptar la censura moral propuesta.

De esta forma, el eterno inconformismo del envidioso es reflejado con la imagen del perro que muerde y no come (*VM* 78/81-6). En la misma línea, el retrato del ingrato se caracteriza por su similitud con el fuego y el polvo, puesto que todos pagan al que les hace beneficios con su destrucción y ruina. En la comparación con el polvo, es interesante señalar el entrecruzamiento de la *evidentia* por *similitudo* con la *anáfora* y el *polisíndeton*, también pertenecientes a la esfera de la amplificación (27):

> Por las quales palabras se conoze que les mandó limpiar el polvo de los pies, por ser el polvo el retrato, i similitud de los ingratos (...) Que el ingrato sea como el polvo, se conoze, en que así como el polvo, ciega al hombre que le levanta, i le ensuzia; i escureze i enturvia al aire que le alza, así él ofende a quien le saca de su vaxeza, i le estiende, i le sublima.
>
> (*VM* 129-30/1085-92)

Ya dentro de la tercera Peste, Quevedo busca la caracterización del soberbio resaltando gráficamente su vano afán de ascenso en una subida condenada a la súbita y estrepitosa caída. La imagen del cohete acerca al lector esa íntima

(26) Esta realidad no debe estar fijada históricamente, puesto que entonces estaríamos moviéndonos en el terreno del *exemplum*.

(27) El ejemplo que asemeja al ingrato con el fuego puede encontrarse en *VM* 121-2/835-46: destaca aquí la extensión con que Quevedo se detiene a detallar la pintura del fuego, con una abundancia de rasgos que encarece si cabe aún más la *evidentia* de la imagen.

contradicción, haciéndole ver lo inútil de tales pretensiones y la tragedia de quien se inclina hacia ellas (28):

> No de una manera sola es la pólvora retrato de la soberbia. Pues en los cohetes representa el principio medios, i fines de todos los soberbios. Sube el cohete con gran ruiido, i con aplauso festibo, en lo alto se mira estrella al parezer en el lugar, i la luz, instantáneamente desçiende en humo, i zeniza. I ninguno de los que le aplauden biéndole subir ignora lo poco que a de durar i lo brebe en que a de caer.
>
> (*VM* 156/709-15)

Finalmente, el retrato del avaro también se enriquece mediante este procedimiento. Se destaca de él su irrefrenable afán por adquirir, un afán acrecentado con la posesión de aquello que deseaba en un principio: las acciones de beber agua salada para matar la sed (*VM* 170/116-17) y de echar leña seca en el fuego (*VM* 172/163-65), representan esa cadena sin final en la que se ve envuelto este pecador, una espiral de codicia que le ciega a la verdad de su profunda pobreza:

> I sería lo propio dezir el auaro que él tiene el thesoro, que si el preso dixese que él tiene a la cárzel.
>
> (*VM* 170/115-16)

De esta forma, una serie de imágenes le han servido a Quevedo para hacer penetrar en el lector aspectos nucleares de sus consideraciones morales. Escogiendo sucesos y realidades corrientes, y trabajando al mismo tiempo su conexión con la idea que se quiere ilustrar, el autor de *Virtud militante* ha intentado llevar a cabo su propósito de "retratar bibamente" (*VM* 156/715). En la esfera de la recepción textual, la vida de estos retratos se traduce en ese impacto emocional (*movere*) que empuja a rechazar la conducta que se censura (29).

Amplificación por ***comparatio.***

Constituye el tercer modo de amplificación al que se recurre en *Virtud militante*. Aunque su importancia es menor que la de las modalidades anteriores *-enumeración* y *evidentia-*, no por ello deja de ser interesante observar su funcionamiento al servicio de esa intensificación expresiva de la idea, y su consiguiente influencia en los afectos del lector.

La *comparatio* sirve para encarecer positiva o negativamente una realidad, a partir de su comparación con un término que posee un rango menor (*minus*) en dicha valoración positiva o negativa: en *Virtud militante*, Quevedo la utiliza en ambas direcciones. Como muestra de su uso para encarecer de forma favorable una realidad, puede señalarse la alabanza de la casa de María, que supera en santidad al pesebre y a la cruz:

> Aquella casa era el solar de la redenzión del mundo. Siempre avitado de sanctidad altíssima de virjinidad sacrosancta, de pureza inmaculada (...) Sanctíssimo lugar es el pesebre

(28) También la imagen del vapor de agua sirve a Quevedo para plasmar esta contradicción del soberbio (Cfr. *VM* 163/914-18).

(29) Otros posibles casos de *similitudo* pueden encontrarse en:
INGRATITUD: (121/820-26); SOBERBIA: (138/181-90) (156/726-28); AVARIZIA: (172/163-65) (186/590-92).

donde nazió, porque se reclinó en él Christo Jesús. Empero antes avía seruido a vn buey, i a vna mula. La cruz en que murió, es el diuino instrumento de nuestra redenzión, i donde se obró, señal gloriosa en que nos defendemos, estandarte que acaudilla los fieles, por esto se le debe la más preferida adorazión. Empero antes, que Christo Jesús muriese en ella era patíbulo infame, i afrentoso. La casa de María, antes, i después, i siempre fue alverge de toda soberana sanctidad.

(*VM* 128/1035-46)

Como empleo de la *comparatio* con el fin de acentuar la censura del pecador, *Virtud militante* ofrece también interesantes muestras, de las que se cita aquí la presentación del soberbio como un ser más fuera de sí que el loco (30):

Nada desto conoze el soberbio, porque está más fuera de sí que el loco, i esto porque el loco, está fuera de sí sólo por enfermedad i el soberbio está fuera de sí, i de todos, i no sólo fuera de sí sino lexos, i esto por malizia delinquente.

(*VM* 156/718-21)

Por último, es interesante observar cómo en las dos direcciones de la *comparatio*, Quevedo introduce un término menor que atesora ya en sí mismo una fuerte carga positiva o negativa: pesebre, cruz, ladrón, loco... De esta forma, el elogio o la censura del término que lo supera se ven doblemente intensificados. También aquí Quevedo está siguiendo un importante precepto retórico que ya postulaba Aristóteles (*op. cit.*, I.9, p. 52), y que es recogido, entre otros, por Miguel de Salinas (*op. cit.*, p. 153).

CONCLUSIONES

El carácter de tratado moral que presenta *Virtud militante* hace que en ella sea muy importante la influencia que pueda ejercerse en el lector, puesto que en la esencia de este tipo de obras está el convencer a alguien de algo. Dicha finalidad práctica hace que el contacto con la Retórica sea muy estrecho, y que los métodos que ésta poseía para persuadir al auditorio en favor de una determinada causa, sean perfectamente aplicables a un tratado moral. En este trabajo se ha intentado analizar una de las pruebas retóricas más importantes utilizadas en *Virtud militante*: la amplificación. Al servicio de la intensificación expresiva que ésta persigue se encuentran los siguientes recursos:

-La *acumulación enumerativa*, que intensifica aún más su "*amplificatio* por extensión" cuando coordina miembros con significados sinónimos que pueden incluso ordenarse en una gradación creciente de intensidad expresiva (*incrementum*).

-La *evidentia*, cuya importancia en *Virtud militante* es también considerable, y que engloba varias figuras con el fin de "poner delante de los ojos" de los lecto-

(30) Pueden añadirse los siguientes casos de *comparatio*:
INGRATITUD: (100/180-86) (103/278-86) (105/336-43) (125/943-46) (127-8/1017-46).
SOBERBIA: (132/14-17) (156/728-33) (165/987-90).
AVARIZIA: (184/523-27).

res diferentes realidades: las *descripciones visualizadoras*, la *translatio temporum*, la *sermocinatio* y la *similitudo* son las más destacables.

-Finalmente, la amplificación por *comparatio* completa las dos vías mencionadas. Aunque su importancia es considerablemente menor, se ha comprobado cómo intensifica los rasgos positivos o negativos de una realidad, al hacerla superior en ese aspecto a otra que ya los poseía en gran medida.

De esta forma, el profuso empleo de la amplificación permite afirmar que la argumentación de *Virtud militante* se orienta fundamentalmente a influir en el lector por la vía del *movere*.

La Retórica se manifiesta así como un importante código para la producción de textos, un código cuya influencia se ha estudiado en un fenómeno concreto de la *argumentatio*, pero que sin duda de be extenderse a otros aspectos.

Un novo capítulo na historia literaria de Galicia: José Casal Lois

DOMINGO BLANCO PÉREZ

Os mestres alemáns dos séculos XVIII e XIX (Herder, os Grimm, von Arnim, Brentano, etc.), bos coñecedores da tradición literaria culta dos países xermánicos, descobriron nas cancións e recitados das xentes sen instrucción un valor que ía facer cambiar e, ó fin, arrumbar a estética neoclásica imperante naquel tempo, e ó mesmo tempo impoñer un novo concepto do gusto literario que tiña como modelo a feitura de moitas destas pezas: sinxeleza, naturalidade, intensidade.

No período que -en sentido amplo- podemos chamar Romanticismo a estima nos medios literarios por este tipo de poesía espallouse dende Alemania por toda Europa. Foi imitada por prestixiosos poetas cultos, e as recolleitas desta literatura oral -fixada dende entón na escritura, que aínda era patrimonio dunha minoría instruída- multiplicáronse en tódolos países, propiciadas nuns casos polo fervor nacionalista de entón ou impulsando noutros ese mesmo sentimento.

Deste xeito, non houbo país en Europa (e emprego 'país' no sentido, non de comunidade política, senón cultural) que non tivera a súa colección de cantares recollidos da xente do pobo, que foron considerados, en certo modo, como a expresión máis auténtica do ser da comunidade. Ademais dos devanditos, os nomes de Percy, Afzelius e Geijer, Karadzic, Ziska e Schottky, Lönnrot, Tommaseo, Durán, Garret, Alecsandri e outros moitos, quedaron vencellados dende aquela á revalorización da poesía popular entre as clases letradas.

Galicia non foi unha excepción. Xa no século XVIII o Padre Sarmiento chamaba a atención sobre a utilidade das cantigas populares para o coñecemento da lingua galega, recolleu un valioso feixe delas e compuxo o coñecido *Coloquio de 24 gallegos rústicos,* que constaba de 1021 coplas hexasílabas que imitaban, ata certo punto, a fala popular. Uns anos máis adiante, o tamén frade bieito Padre Sobreira recolleu unha apreciable cantidade de cantigas do pobo; delas consérvanse 85, pero consta que na súa morte deixou unha colección de cantares e refráns nun libriño que se perdeu.

Pero, en realidade, o público lector non soupo da literatura popular galega (nen mesmo da culta) ata que Rosalía de Castro publica en 1863 os *Cantares gallegos.* Esta obra tivo, entre outras virtudes, a de desencadear unha cascada de recolleitas de literatura popular galega, ó descubriren os seus autores a través do libro rosalián o seu indubidable valor. Moitos galegos letrados, intelectuais ou non, afeitos ata entón ó uso, peso e avance da lingua castelá en Galicia, e insensibles ós

valores que se agachaban na súa literatura e que acababan de facerse evidentes agora, comezaron a prestarlle atención e creto. A súa laboura cristalizou uns anos máis tarde nun feixe de *cancioneiros,* de dimensións variables e sorte desigual: unha grande parte deles foron publicados de xeito parcial (Valladares, Murguía, Saco) ou tardíamente (Saco, Tobío, Valladares), e outros (como os dous de Casal) nunca pasaron de manuscritos inéditos.

E é precisamente este derradeiro autor, a quen se debe unha das máis amplas, temperáns e valiosas recadádivas da literatura popular galega do século XIX, un descoñecido nas letras galegas (1). Xosé Casal e Lois (1845-1912), médico pontevedrés, traballou durante máis de trinta anos na recolleita e ordenamento de cantigas populares. Con elas formou dous importantes cancioneiros: un en 1869, que contén 800 cancións e é, por tanto, a máis ampla recolleita de cantigas galegas feita ata entón, a gran distancia das outras, e outro en 1884, que contén 1816 e foi tamén a recolleita máis cuantiosa de cantares ata a publicación do *Cancionero* de Pérez Ballesteros. Ambos permanecen no Museo de Pontevedra, inéditos polo de agora.

O primeiro é un manuscrito encadernado e paxinado en cuarto menor, de 138 páxinas, cos cantares numerados e case todos marcados cunha raia vertical a tinta á esquerda de cada texto, que presentan ademais numerosas anotacións, riscaduras, enmendas e outras marcas; o que, xunto coa letra e ortografía pouco coidadas, fai difícil a súa lectura.

O autor foi transcribindo cantigas aparentemente sen máis orde que a súa procedencia, de tal xeito que colocou no manuscrito, unha tras outra, series de cantigas orixinarias dun mesmo lugar e, ó final da última cantiga de cada serie, entre paréntese, consignou o nome dese lugar de procedencia (Marín, Lérez, etc.) de cada conxunto, que é de proporcións moi variables segundo os casos. Despois numerou en orden lineal e ascendente a totalidade de cantigas e púxolles marcas a case todas; ademais, 18 están riscadas en aspa a pluma. Hai, ademais, abundantes notas -normalmente moi esquemáticas- e referencias comparativas entre os textos transcritos. Non hai ningún outro xeito de clasificación.

Os lugares de procedencia que menciona Casal, a cantidade de series de cantigas e o total de cantigas orixinarias deles son os seguintes:

Pontevedra, Lérez, 1 serie, 36 cant.
Cercanías de Pontevedra, 1, serie, 17 cant.
Santiago, 4 s., 41 c.
Valiñas, 4 s., 23 c.
Ardán, 2 s., 34 c.
Marín, 2 s., 72 c.
Cuntis, 2 s., 16 c.
Villagarcía, 4 s., 18 c.
Bayón, 2 s., 41 c.
Mugía, 2 s., 16 c.
Tuy, 2 s., 12 c.
Poyo pequeño, 1 s., 7 c.
Perdecanay, 1 s., 3 c.
San Pedro de Gajate, 1 s., 3 c.

(1) Para a única e breve semblanza do autor, vid. X. Filgueira Valverde, "A antoloxía galega de Casal (1865)", en *Boletín Auriense*, V, (1975), 349-54.

Orense - Ribadavia, 1 s., 3 c.
Ribadeo, 1 s., 3 c.
Carral, 1 s., 2 c.
Padrón, 1 s., 1 c.
Vilaboa, 1 s., 1 c.
Poyo, San Juan, 1 s., 1 c.
Estrada, 1 s., 1 c.

Outros lugares, como Nerga e Baiona, son mencionados como procedencia das variantes das cantigas, que recolle nas notas. En total suman 748 cantigas.

Non sempre a procedencia indicada corresponde a un nome de lugar, pois outras veces toma o autor as cantigas de obras escritas de autores concretos, que menciona como indicación de procedencia, e que son as seguintes:

Juan Cuveiro, *El Habla gallega*, 9 cantigas.
Soto Freire, Lugo, *Calendario Gallego de 1870*, 6 c.
Rada y Delgado, *Viaje de S.S.M.M. en 1858*, 6 c.
F. Fulgosio, 1 c.
Murguía, *Historia de Galicia*, 32 c.
Saco y Arce, *Gramática*, 3 c.
Vicetto, *El último Roade*, 6 c.

e un de procedencia ilexible. As procedentes de F. Fulgosio e de B. Vicetto non son, en rigor, cantigas populares senón feitas ó estilo popular polos seus autores, por máis que sexan designadas así por estes. Estas cantigas de procedencia escrita suman un total de 57 pezas.

Parece, por tanto, que a meirande parte destas pezas foi recollida directamente da súa existencia oral, se ben non hai que descartar nalgúns casos unha transmisión escrita feita por un intermediario, segundo parece desprenderse dalgún papel solto, con cantigas escritas -un tanto dificultosamente- por man allea. Da bisbarra pontevedresa proceden aproximadamente dous tercios do total de cantigas, doutras localidades da provincia un vinte por cento máis ou menos e só 60 proceden de localidades doutras provincias.

Na portada, que é a páxina 1, ten escrito: "*CANTARES GALLEGOS. Recogidos por José Casal y Lois. Pontevedra. 1869.*" Está escrito pola man do autor, se ben algunhas anotacións feitas a lápiz son, sen dúbida, alleas e posteriores.

O gran interés do manuscrito está en que recolle unha enorme cantidade de cantigas autenticamente populares, inéditas ata entón (é decir, non recollidas nas outras colecciós daquel tempo), de maneira directa e en época temperá, que despois pasarían integramente á recopilación de 1884, moito máis ampla, coidada e ambiciosa, pero menos fiel ás fontes orixinais e, en certos aspectos, máis pobre. Nesta primeira recolleita, Casal, en plena xuventude, reproducíu a expresión popular en toda a súa potencia, sen prexuicios morais ou estéticos (como foi o caso de Valladares ou Saco) que deformaran a súa realidade.

Na traslación ó mundo da escritura deste rico material oral, Casal, respetuoso coas variedades da fala das súas fontes, evitou caer, non obstante, nun dialectalismo excesivo e tentou, en moitos casos, de neutralizar os trazos fonéticos ou morfolóxicos de carácter local, é dicir, dar forma escrita, segundo unha norma máis ou menos empregada polos galegos cultos do seu medio, ós textos orais que escoitaba, moito máis libres e variados na súa expresión; así, a geada e o seseo

aparecen só en contadas ocasións, como unha realidade viva que asoma polos buratos da súa norma, aínda indecisa, especialmente no aspecto ortográfico.

Non hai nesta recolleita prólogo explicativo ou interpretativo nin clasificación ou estudio de ningunha caste; só hai datos: letras de cantigas -que son case todas coplas-, procedencia, variantes, notas de relación entre os textos e ordenamento numérico. O manuscrito non estaba pensado, xa que logo, para a súa publicación: era só unha mostra do enorme, crecente interés que espertaba a literatura (e en xeral a cultura) popular galega nos medios cultos e vilegos, e, noutro plano, da actitude dun galego ilustrado diante das formas de vida das xentes iletradas do seu país; formas que, séndolle cercanas, éranlle xa alleas.

Engadidas despois ás cantigas xa xuntadas neste manuscrito de 1869, foi Casal recollendo outras novas ó longo dos anos posteriores, ben directamente de fontes orais -así se deduce ó seren inéditas en tódalas demais coleccións-, ben de fontes escritas (que sempre declara, mesmo polo miúdo), e en varios momentos decidiu reorganizar o novo conxunto e aplicarlle unha clasificación máis elaborada. Para iso tivo en conta a doutras coleccións, especialmente as de E. Lafuente y Alcántara e, posteriormente, a de F. Rodríguez Marín. Da totalidade de cantigas que foi xuntando fixo tres sistematizacións sucesivas, sen contar a de 1869, variando para cada unha o criterio de ordenación, que, en xeneral, se vai facendo máis complexo cada vez.

Para a primeira adoptou un criterio temático, e estableceu unha clasificación en once seccións, que encheu cos cantares da colección de 1869 e, a continuación destes foi encaixando os novos textos que ía acadando. Así o n. 1 da colección de 1869 pasou a n. 1 da sección "Jocosas"; o 2, a n. 1 de "Amorosas"; o 3, a n. 1 de "Cantar"; o 4, a n. 2 de "Cantar", e así sucesivamente. Nesta primeira reclasificación había xa 1.079 cantigas (unhas 300 máis que en 1869, contando as riscadas), distribuídas do seguinte xeito:

Consejos	96
Geográficas	126
Varias	53
Amorosas	231
Religiosas	6
Casar	68
Clero	34
Poéticas	37
Cantar	49
Padres	19
Jocosas	360

Esta nova xeira, de data imprecisa pero, dende logo, anterior a 1882, deixouna Casal escrita da súa letra en 34 folios doblados, escritos polas dúas caras, entre os seus papeis. Queda a dúbida de se están todos os que el deixou para esta nova versión das súas cantigas, ou se a clasificación era máis ampla e coincidente cos de outras coleccións da época, pois nesta non parece seguir un modelo concreto.

A segunda reordenación -xa en 1884 ou inmediatamente antes- supón importantes modificacións cuantitativas e cualitativas. O número de pezas coleccionadas elévase agora a 1816 (que supón un importante incremento de 737, cáseque

un 40 por cento). A clasificación inspírase, segundo declara, na de E. Lafuente y Alcántara. Cando en 1884 decidiu optar ó premio de Raimundo F. Villaverde "a la más numerosa y escogida colección de cantares gallegos" (Vid. portada), contratou os servicios dun copista que trasladou este material novamente ordenado -ó que lle engadiu un breve prólogo e un índice- a un extenso manuscrito, de excelente caligrafía e impecable presentación, que foi o gañador.

No "Preliminar" clarexa Casal a súa posición diante da poesía popular galega, formula algúns interesantes xuicios e aporta novas informacións ó respecto. Ocupa as catro primeiras páxinas do manuscrito e -transcrito integramente- di así:

> "*Los Cantares populares* de Galicia, como los de todas las demás provincias, son la fiel expresión de su sentimiento: ellos constituyen el verdadero retrato de sus costumbres, sus virtudes y sus vicios; pero lo que más resalta en los gallegos es el inmenso cariño que en su hogar profesan nuestros paisanos.
>
> Las *ruadas* y *romerías* que tanto abundan en esta Región; las *fiadas* y *seráns*, centro de reunión durante el invierno; las *esfolladas*, *espadeladas* y en general todas las faenas del campo, constituyen, por decirlo así, las fuentes en donde acom- (p. 2) pañado de la flauta, el pandero y las conchas se da a conocer la inspiración del genio popular gallego. Esto no quiere decir que algunos de los cantares que se escuchan en los rosados labios de alguna paisana enamorada o de algún mozo galanteador sean producto de su ingenio, pues creemos, como la mayoría de los escritores que de este curioso estudio se ocuparon, que en algunas de ellas se nota la inspiración superior del genio que no es el popular y que otras parecen entresacadas de poesías particulares, siendo de advertir, para honra del pueblo gallego, que son muy raras las que pueden encontrarse en estos casos.
>
> Los cantares populares toman en Galicia diferentes formas, ya en su estructura ya en su versifica- (p. 3) ción. Esta es muy diversa, como diversas son también las ocasiones que motivan los cantares, causa por tal que su clasificación o división ofrece multitud de dudas. El Sr. Murguía, tan conocedor de las costumbres gallegas, y el Sr. Milá: aquel en su *Historia de Galicia* y éste en su ensayo *De la Poesía popular gallega*, teniendo en cuenta el origen, naturaleza y objeto, los dividieron: el 1º en *muiñeiras*, *a-la-lás*, *cantos do pandeiro*, *aninovo*, *mayos*, etc.; y el 2º en *coplas*, *tercetos*, *ruadas*, *muiñeiras*, *mayos*, *ensalmos*, *diálogos* y *villancicos*.
>
> Nosotros que poseemos una colección de más de 4.000 coplas que la penura del tiempo nos impide clasificar y presentar por completo, hemos seguido en parte, en la presente que consta de 1816, dichas divisiones y tomando en (p. 4) cuenta su metrificación las dividimos en dos grandes partes. En la 1ª hemos incluído todas las de cuatro versos o sean las verdaderas *cántigas* subdividiendo éstas de conformidad con dichos autores y sobre todo siguiendo la del Sor. Lafuente en su *Cancionero popular español*, en *religiosas - morales y sentenciosas - amorosas - locales y descriptivas - jocosas, picarescas y epigramáticas - varias* y como apéndice, por ser también de 4 versos, los *diálogos*. En la 2ª, con la denominación de *cantares diversos*, incluímos las *muiñeiras - ruadas - tercetos - villancicos* y *mayos*.
>
> Perteneciendo los cantares de la presente colección a las 4 provincias gallegas, hemos procurado presentarlos tales como se pronuncian en sus respectivas localidades."

A través destas verbas coñecemos o seu modo de proceder (polo menos en parte) e outros interesantes datos, como o coñecemento que tiña dos traballos de Murguía e Milà, a opción pola clasificación de Lafuente, a sabencia de que existían pezas cultas no medio das recolleitas populares e o elevado número de coplas que di posuír, afirmación ésta que -á vista da documentación que nos quedou- parece esaxerada.

A nova clasificación dos cantares e o incremento dos mesmos vén expresado con detalle na quinta páxina do manuscrito, encabezada co epígrafe "*Resumen*", e é a seguinte:

1ª parte		
	Religiosas	44
	Morales y sentenciosas	146
	Amorosas	415
Coplas	*Locales y descriptivas*	*215*
	Jocosas, picarescas y epigramáticas	690
	Varias	139
	Apéndice (diálogos)	25
	Total	1.674
2ª parte		
	Muiñeiras	55
	Ruadas	13
	Tercetos	20
	Villancicos	8
	Cantos de Mayo	46
	Total	142
Total: 1.816		

Este manuscrito, de man allea e non sempre fiel á fonte, de impecable presentación, en cuanto maior e sen numerar as páxinas, leva na portada estas verbas: "***Cantares gallegos*** */ coleccionados por / JOSE CASAL LOIS. / PREMIADOS / con el premio otorgado por el Excmo. Sr. Dn. Raimundo Fernández Villaverde en el Certamen literario celebrado en Pontevedra en Agosto de / 1884.*", e na primeira páxina o seguinte encabezamento: "**COLECCION / DE / CANTARES GALLEGOS.** / Lema: / O cantar do galleguiño / é cantar que nunc'acaba...".

A obra é a síntese máis acabada das que levou a cabo Casal como colector de cantigas, no proceso de mellora progresiva, en cantidade e método de ordenación, a que someteu perante toda a súa vida ós materiais coleccionados. Ampla, ben ordenada e mellor presentada, esta colección presenta, así e todo, algunhas carencias, como a de omitir toda mención da procedencia das cantigas, e algunhas tachas, entre as que hai que suliñar a alteracion dos textos base polo copista, quen sistemáticamente transforma "aquí" en *eiquí,* "burato" en *buraco,* e, en xeral, *ourensaniza* moitos trazos -non todos- do galego de Casal. A ortografía resulta tamén un tanto artificiosa, con exceso de acentos -entre eles o circunflexo-, que moitas veces non responden á súa función real no idioma.

De tódolos xeitos, aínda emprendeu Casal con posterioridade unha terceira reclasificación dos seus materiais, sempre en aumento. Cando tivo noticia dos *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, leuna, polo que parece, polo miúdo, e das abundantes notas do libro sacou e anotou a práctica totalidade de coplas galegas que alí figuran, e máis algunha portuguesa de Adolfo Coelho. Pero sobre todo descubriu unha nova clasificación, máis ampla e detallada, especialmente aplicable ás cantigas que el encadrara na sección "Amorosas". E así, voltou a desfacer a orde anterior, e o conxunto de cantigas -en particular as desta sección- foi reclasificado de acordo coa clasificación de Rodríguez Marín e distribuído en novas seccións; nelas recolocáronse as pezas de tódalas seccións anteriores, rectificando o lugar dalgunhas. O conxunto estaba dividido en catro partes, a primeira das cales debía de ser un prólogo, para o que xa estaba tomando notas e acopiando bibliografía.

En todo caso, este novo proxecto quedou inacabado, segundo se deduce dos papeis que quedan del. Entre éstes, consérvanse, xunto con moitas follas soltas, catro libretas pequenas nas que foi recollendo e anotando, ademais de adiviñas e outras mostras do folklore, letras de cantigas -algunhas, polo que parece, no mesmo intre de escoitalas-, en parte incorporadas xa ás coleccións anteriores e en parte inéditas. En total recolleu nestas libretas unhas 250, transcritas de xeito asistemático e cunha caligrafía moi descuidada que as fai dificilmente lexibles.

A que parece cronolóxicamente a primeira -datable entre 1874 e 1881- contén un reducido número de cantigas, pero algunhas son de inusual orixinalidade e interés; entre elas hai que sinalar as dúas que comenzan "*Saramago verde...*", que conectan directamente coas recollidas por Sarmiento século e medio antes, e a que remata con "*...castañas asadas / e viño con mel*", que, aclarando o contexto dunha cantiga publicada en 1864 por López de la Vega, aclara tamén o da coñecida glosa dos *Cantares galegos* de Rosalía "*E a nosa señora / detrás do tonel*".

Aínda deixou Casal outra colección de 300 cantigas -cáseque exclusivamente coplas-, numeradas, que presentan ás veces coincidencias coas axuntadas en 1869 e 1884; amosan un carácter, en xeral, algo tosco na forma e no contido (irregularidades métricas frecuentes, poucas mostras do lirismo, aparición de alcumes, insultos e expresións atrevidas, etc.) e unha forte impronta de concreción e realismo (neste sentido é o reverso do *Cantigueiro* de Valladares). Presenta algún trazo novedoso como a confrontación social de criadas de servir e señoras, contado dende o punto de vista das primeiras. Non hai ningunha indicación temporal que axude a datala, pero o feito de que moitas pezas non figuren nos cancioneiros mencionados fai pensar que debe de ser posterior a eles, se ben o sistema clasificatorio (sensiblemente igual ó empregado para a de 1869, mesmo con algunhas indicacións da procedencia) suxire unha data próxima a ésta derradeira.

Coa contribución de Casal e dos outros colleitores daquel tempo, empeñados en conservar e rehabilitar a cultura viva das xentes do seu pobo, incorporouse Galicia á corrente de revalorización da literatura popular que iniciaran aqueles mestres alemáns e británicos case cen anos antes, e non foi unha excepción na reivindicación xeralizada en Europa dos patrimonios culturais propios de cada país. Foi, sen embargo, excepción (e sígueo sendo) en ignorar a contribución destes homes (poucos pero fondamente significativos dunha actitude compartida por moitos entre as clases instruídas) na construcción da cultura galega contemporánea. Que Casal non apareza nun soio manual de literatura galega e que a súa obra permaneza inédita despois de cento vinte anos, máis que inxustificable, resulta hoxe incomprensible.

Dous poemas inéditos de Alberto Camino

XOSÉ Mª DOBARRO

Cando en 1980 defendimos a nosa Tese de Doutoramento sobre o poeta Alberto Camino ía ser Presidente do tribunal encarregado de xulgala o Profesor Doutor D. Constantino García. As circunstancias impediron a súa participación neste acto e é por isto que cremos que esta homenaxe que se lle rende pode ser unha boa oportunidade para volver sobre a obra deste autor.

Daquela, hai dez anos, o corpus fundamental do noso traballo presentaba unha edición, que procuraba ser crítica, de vintetrés poemas galegos deste escritor decimonónico valorado por críticos e estudiosos, contemporáneos seus e posteriores, como o máis interesante dos poetas que podemos denominar prerrosalianos (1). Isto, apesar, de que cando comezamos a nosa andadura só eran "coñecidos" os doce poemas -nove deles xa incluídos no *Album de la Caridad* en 1862 (2)- que vintecinco anos despois da morte do autor recolleran nun pequeno volume con non poucos esforzos, segundo parece, Martínez Salazar e Saralegui Medina (3), xunto con dous vilancicos reproducidos por Bouza Brei (4). O resto só eran vagas noticias referenciais.

Non hai moito chegaron ás nosas mans unhas follas manuscritas que conteñen sete poemas: "A delorosa", "Obligado de corno", "Repique", "A béldrica", "A Alborada", "Fantasía" e máis un vilancico sen título, que figura nunha mesma folla con outro de Vicente Turnes.

Os catro primeiros, xa publicados con anterioridade, permiten tanto facer un confronto de variantes para unha fixación dos textos como ordenar con maior precisión cronolóxica o conxunto da obra. Este é o caso do "Obligado de corno" que aparece datado en 1845 -o mesmo ano da publicación de "O desconsolo", o

(1) Así, por exemplo, Murguía ("Poesía gallega. VI. Don Alberto Camino" in *El Museo Universal*, nº 4, 28/2/1858) escribía: "El señor Camino ha tenido la fortuna de colocarse a la cabeza de todos los poetas provinciales, no por lo numeroso de sus composiciones, sino por la bondad literaria que encierran las pocas que ha publicado" e Carré Aldao (*La literatura gallega en el siglo XIX*, Librería regional de Carré, Coruña, 1903, p. 45): "Fué uno de los más ilustres precursores del renacimiento de la poesía gallega y no soñó quizá la importancia que pudiera llegar a tener su iniciativa".

(2) Trátase de "O desconsolo", "A foliada de San Joan", "Repique", "Obligado de Corno", "A Béldrica", "¡Dòrme!", "Lejos d-èla", "Nai chorosa" e "Amores e dolores".

(3) Alberto Camino, *Poesías gallegas*, A. Martínez, editor, La Coruña, 1896. As tres novas poesías son "Ao nacimento do Real Miniño", "El amor maternal" e "Falade ben baixo".

(4) "Los villancicos gallegos cantados en el Hospicio de Santiago en la Navidad de 1848", in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVI, 1957, pp. 127-129. Son "Agora si que é a certa" e "Hoxe é gran festa miniñas".

máis antigo dos coñecidos- e que na nosa edición figura de último por seguir a ordenación do volume preparado por Salazar e Saralegui.

Os tres últimos son totalmente descoñecidos, mesmo nunca citados por ninguén. Hoxe editamos criticamente dous deles, "A Alborada" e "Fantasía". Antes de nada, queremos apontar que, na nosa opinión, as follas manuscritas que manexamos son apógrafos, moi posibelmente unha copia feita polo seu irmán Domingo Camino e enviada por este a Antonio de la Iglesia. Baseámonos en que aparecen algúns casos de representación da palatal fricativa xorda con **g** e **j** que o poeta non utilizaba no ano 1945. Neste ano publicara en *El Porvenir* de Santiago "O desconsolo", na que emprega **x** para representar o citado fonema. Como a composición saíra con erros, rectifícaos no número seguinte sen que entre as correccións apareza ningunha desta grafía.

Tematicamente, estas dúas composicións están relacionadas co conxunto da súa produción, tanto en verso como en prosa, tanto en galego como en español. Así hai "sentimentalismo", contacto coa natureza, certa "crítica social" e anticapitalismo inconsciente, idea do poder como algo case sobrenatural,...

A edición que presentamos segue estes criterios:

- suprímense as maiúsculas iniciais
- modifícanse os aspectos ortográficos que se afastan da norma lingüística actual
- modernízanse as grafías etimoloxizantes
- elimínanse apóstrofos nas contraccións, agás cando se altera a medida do verso
- regularízase a puntuación e a acentuación
- en nota indícanse os cambios efectuados, excepto no que se refere á puntuación e acentuación

A Alborada

Salta xa do leito miña Margarida,
salta xa do leito, que veu a mañá,
a pomba no prado anda moi garrida
e asobiando o merlo pica na masá.

Rula a dose rula no alto piñeiro,
pían as papudas, dobran os chinchós,
na silveira aqueles, estes no ameneiro
e as lavandeiras chilan nos arrós.

Corre, Margarida, ven a ver o orballo,
que pedras de anelos parese que é,
e como sacude o ar o ramallo,
caendo as pingotas cal vágoas ó pé.

Do terbello e lestra, fiuncho e espadanas,
e outras mil prantas pousadas na frol
acharás, meniña, andoras galanas,
c'algunhas nas penas, á raia do sol.

Abellas soantes, con voo lixeiro,
cargadas dun polvo dourado, e, en fin,
o ar oloroso cas herbas do outeiro
darache por certo os gustos que a min.

Desperta, si,
non durmas, non,
e coas mas o peito firo,
coitadiño de min, ¡ou!

Margarida, miña rosa,
espero aquí o teu favor,
dime con fala grasiosa:
"Eres, Pepe, o meu amor".

Desperta, ei,
non durmas máis
que o teu querido
te ven chamar.
Sereno o ceo,
vidiña, está,
o sol mui guapo
e seco o chan,
e cantador
o paspallás,
a mañá fresca
e brando o ar,
frolido o prado
e eu galán.
¡Margaridiña!,
ven, pois, gosar
tal garridesa,
tanto solas,
que, pois, te agardo
me darás dor,
estes meus brasos,
que abrindo estou,
nena querida,
para ti son.
Sai á ventana,

sai meu amor,
sai miña xoia,
sai corasón.

Quero ver esa cariña
que é a gloria miña,
esa cara hermosa,
inda máis cá rosa,
eses ollos, nena,
que me tran en pena,
e o roxo cabelo
que dá xenio velo.

Non me causes, non, pesar,
logo, logo sai muller
que che quixera cantar
o meu moito despracer,
porque el é, se non te miro,
que cal neno en chorar dou.

Alberto Camino
1847

VARIANTES

3 moy
4 asoviando
10 d'anelos
12 bágoas
15 hacharás
16 raya
17 avellas
35 muy
53 say
54 say
55 say; xoya
56 say
66 say
69 por que

Fantasía

Soñei que estaba nun xardín mui lindo
con grutas, froitas, e árbores de froitas
e no medio un estanque en que bulindo
se vían varias e pintadas troitas.
Os paxaros cantaban,
que gran contento, miñas xoias, daban,
e picaban nas follas e nas froles.
E as anduriñas ían loucamente
dun lado para o outro en (un) muita presa,
e corría un airiño
oloroso e mansiño,

e o ceo sereno estaba, e o sol ardente
era temprado daquel ar que iba
entre os ramallos, canas e macetas
con ruído lixeiro;
todo era, en fin, alí gozo comprido
para aquel que no olvido
os seus dores tivera,
pero non para min, que triste estaba
naquel lugar que pena me causaba.

Tendido dun laranxo
ao pé, no musgo brando alí eu xemía
porque Rei non nacera,
e o mundo so meu mando non puxera.
O peito cubizoso
me movía a querer que se dobrasen
os homes ante min, como se dobran
os vimios e espadanas,
mais lágrimas, ben vanas,
caían dos meus ollos,
que o ceo non se apiadaba
por máis que tenramente lle rogaba.

¡Rei do mundo! eu decía.
¡Ser todo meu!, ¡que gloria!, aqueles homes,
que de min hoxe en día non fan caso,
velos arrodillar ante o meu paso
e telos baixo os pés cando quixese!
¡Ai, Ceos!, ¡dai que sexa
eu o mortal que en tanto ben se vexa!
¡Ben..! -unha voz dixo no ar, soando
como un trono-, ¡esa fora
si non houbese a morte,
que dos humanos fai igual a sorte!
Mais ti, necio, que crees
glorias na vida, ¡louco que ti eres!
por mui grande a que chegues
na terra, serás nada,
que nela naide dura,
sinón tan solo a negra sepultura,
e non é dicha inteira
aquela que non fose duradeira...
E si queres ti velo máis patente
atende esas presonas que a teu frente
comenzaron a pasar... "Eu ausustado,

mirei, e vin primeiro
unha linda mociña que do brazo
se tiña dun galán que lisonxeiro
esposa lle chamaba,
e ela con gran gozo llo escoitaba,
mais logo, pouco a pouco, se volvían
nuns velliños combados,
que chegando calados
cerca de min na terra se derruban,
á que se abren, e recolleunos xuntos
pois xa non eran mais que dous difuntos.
Dimpois vin un señor que nas mans súas
diamantes relucían,
e paxes o seguían,
e alabándose el iba de ser rico;
e soberbio gritaba
que nada á súa gloria lle faltaba.
Mais chegando ante min, un ¡ay! que el dera,
caeu no chan e alí desparecera,
e os paxes se volvían
coa dor da convenencia que perdían.

Sobre un coche tirado de cabalos
de moito prezo, vin outro home logo
que estaba coroado,
e era venerado
por un sin fin de xente que o rodeaba
e vivas estrondosas lle botaban,
mentres el mui erguido
miraba para ela feramente,
cando non lle escupía,
e con desdén decía:
¡todo é meu, todo é meu; si quero agora
so as rodas deste coche
poño esa turba vil que así me adora!
¿Quen máis que eu no mundo? Naide, naide.
¡Eu son Dios!..Decindo esto, unha pancada
vin que a morte lle daba coa gadaña,
con que caíu na nada
e entonces, a xente reuse a carcaxada.

En esto un gran tronido
me fixo despertar... ¿que houbera sido?
Un velón derrubado...
E despois que no soño houbera pensado

exclamei: ¡certo, si, todo é da morte,
pero que goce é bó quen ben recibe,
anque engañoso sexa, pois non vive
aquel que arrastra unha infelice sorte!

Alberto Camino

VARIANTES

1 jardin; muy
6 joyas
9 autro; (un), sobra.
13 d'aquel
15 ligeiro
21 de un; laranjo
22 gemía
23 Rey
33 Rey
35 hoje
38 Ay
46 muy
48 en ela
57 lisongeiro
64 juntos
66 ja
68 pages
72 ay
74 pages
76 choche
80 gente
82 muy
91 co a
93 gente
94 en esto
98 Esclamey
99 goze
100 seja

Outras lecturas dende a nosa cultura

A. FIGUEROA

Calquera que trate de observar, de analizar anque sexa superficialmente, o acontecer literario-cultural no noso país pódese decatar da grande importancia da incidencia doutras literaturas na nosa literatura, tanto que sexa na producción literaria propiamente dita, coma no discurso crítico, ou no conxunto xeral de lecturas que configuran o estatus do lector e a súa competencia receptiva. Ahí esta, por exemplo, o importante volumen das traduccións ó galego, un factor de incidencia moi a considerar pola súa importancia cuantitativa en relación coa producción propia, sobre todo nestes últimos anos. Todo isto non parece distinguir en nada á literatura galega doutras literaturas. Os sistemas literarios influéncianse mutuamente. Xa no século XIX os nosos literatos participaron nos movementos literarios e culturais daquela época, pero sobre todo é no século XX cando a incidencia das literaturas estranxeiras se deixa sentir máis fortemente na producción, na crítica, no feito da traducción, na lectura. E é tamén no século XX cando estas influencias aparecen máis diferenciadas entre si, máis diversificadas en canto que mellor pensadas, escollidas e verificadas. Como decimos, todo isto non parece caracterizar de maneira especifica ó acontecer literario galego. Sin embargo, se imos un pouco máis ó fondo das cousas, dámonos conta dunha primeira anomalía: o sentido das influencias é, prácticamente, no caso da literatura galega, sempre o mesmo: de cara a dentro, pero non de cara a fora; recibimos influencias, pero non influimos; traducimos pero non se nos traduce(se distinguimos a traducción propiamente dita da auto-traducción, ou do que en realidade é a publicación biblingüe), lemos, pero pouco se nos lé fora do noso ámbito. Este feito fai supoñer unha certa problemática na literatura galega, problemática en parte común coa das literaturas en liguas minoritarias ou en situación lingüística diglósica no que se refire á dinámica de intercambios coas demais literaturas. A anomalía non ven dada polo feito de que non se nos traduza, ou non se nos lea, senon polo feito que vimos mencionando de que a influencia exércese nun so sentido, e isto presupón unha certa debilidade no propio sistema, implicando unha serie de riscos que convén coñecer. Espero que non resulte estraña esta invitación á accion, dado que nunha situación sociocultural como é a de Galicia, case tódalas afirmacións, aínda teóricas e obxectivas tenden a constituir unha invitación a acción, nun sentido ou noutro.

Este mesmo feito leva consigo unha certa especificidade na propia comunicación literaria en xeral á que xa tratamos de acercarnos nalgunha publicación

anterior, e implica tamén unhas modalidades determinadas no que respecta ó feito da lectura (lecturas) doutras literaturas e da súa incidencia na constitución da nosa. Trataremos pois nestas notas achegarnos un pouco a estes aspectos da comunicación literaria e de propoñer algunhas vías de reflexión neste sentido. Trátase pois dun estudio teórico que ten como obxectivo a descripción das modalidades da lectura como fenómeno xeral, e incluso previo tamén teóricamente a outros como poden ser: a escritura, a traducción, a propia crítica de obras pertencentes a outras literaturas, etc., nunha situación lingüística e socialmente definida pola diglogosia (o que implica tamén unha situacion de "di-literatura", polo menos no caso da Galicia, con connotacións paralelas ás da diglosia) e definida tamén en todo caso polo seu caracter "minoritario"; estamos entón, se se nos permite a palabra, ante unha "literatura B" que participa de moitas das características da situación linguística tamén B, pero que presenta unha especificidade lóxica debido as caracteristicas fenomenolóxicas da comunicación literaria. Imos pois botar man dalgúns conceptos teóricos xa coñecidos que nos axuden a aproximarnos a descripción desta especificidade.

Un destes conceptos é o de *sistema literario.* Trátase dunha noción utilizada dende hai anos (1), reasumida hoxe por algún dos teóricos da recepción. J. Lambert, nun traballo moi clarificador, afirma que se pode "falar de *sistema literario* cando un conxunto de obras, autores e lectores están vinculados por uns principios (normas) e modelos comúns que os opoñen a outros sistemas" (2). Explica este autor como estas "normas" definen as fronteiras reais entre os sistemas, e como os contactos son a fin de contas resultado da trasngresión das fronteiras, tanto que sexan contactos buscados, coma que sexan contactos impostos. Volvendo agora ó noso punto de vista temos que ter en conta que nunha situacion lingüística definida como diglósica pode mesmo non existir nin xiquera sistema literario no ámbito da lingua B. Esta situación caracterízase pola súa inestabilidade, pola súa evolución constante nun sentido ou noutro; pode suceder que "aínda" non se constituise o sistema literario, que, téndose constituido, "xa non" se manteña, ou simplemente que non teña posibilidades de existir, aínda se a lingua subsiste. Nestas situacións maniféstanse sempre este tipo de tendencias, e en todo caso mentras a situación diglósica subsista e moi probable que o sistema literario teña dificultades para constituirse, para manterese e para sobrevivir. Se se pode falar de sistema A e de sistema B dende o punto de vista literario, e en analoxía coa terminoloxía utilizada para describi-la situación linguística (e aínda sabendo que en xeral o concepto de sistema literario pode moi ben non corresponderse cunha situación lingüística, cunha lingua), podemos decir que nestes casos o sistema vehiculado pola lingua A trata de impoñer o sistema de normas e principios que lle son propios e que lle permiten delimitar as súas fronteiras. Por parte do sistema agredido hai un rechazo explícito e externo, dado o grao de consciencia e reflexividade que caracteriza á situacion do sistema B, pero non sempre realmente

(1) Chevrel, Y., "Champs d'études comparatistes de réception. Etat des recherches", *Oeuvres et Critiques*, XI, 2, 1986, p. 150.

(2) Lambert, J., "Les relations littéraires internationales comme problème de réception", *Oeuvres et Critiques*, XI, 2, 1986, p. 176.(a traducción é nosa o mesmo ca nas demáis citas literais).

eficaz dado que non tódalas normas e principios dos sistema agresor son percibidos netamente nesta consciencia da que falamos, máxime cando se trata de elementos que, indo moito máis aló do linguístico, pertencen ó eido do especifico da linguaxe literaria. Normas e modelos do sistema A, como poden ser elementos estilísticos, presuposicións intertextuais e mesmo referenciais, imaxes da lectura e do lector, presupostos culturais, etc., etc., que fan parte integrante do sistema A poden en realidade estar agredindo ó sistema B mediante a ilusión que xenera emprego da lingua B; e isto resulta aínda máis decisivo sobre todo se temos en conta que o emprego da lingua B é de seu significativo e "marcado". Na medida en que o é, ou o sexa, a súa capacidade para ocultar elementos de sistema literarios estraños aumentaría proporcionalmente.

En todo caso o rechazo consciente do sistema A, xunto coa percepción da necesidade de afirmación da cultura e do sistema propios levan a unha búsqueda case desesperada de elementos de identificacion, sexan da tradición literaria, sexan do espacio étnopsicolóxico autóctono, etc., válidos de autoafirmarse pero que poden constituir un lastre que impide o progreso e conduce a autarquía cultural. Case ó mesmo tempo, e en parte para contrapesar esta especie de tendencia centrípeta da que falamos, prodúcese unha tendencia centrífuga, unha apertura case indiscriminadada de fronteiras a outros sistemas literarios, o que tamén conleva riscos importantes. O autor antes citado, para explica-las relacións entre sistemas literarios afirma (sin referirse explicitamente a situacións diglósicas): "En todo caso a función das trangresións é ambivalente; pode pasar que estas sexan dominadas e controladas polas esixencias do sistema receptor reforzando así o seu poder; pero pode pasar tamén que a literatura receptora se vexa en certo modo afogada pola importación, ata acabar por perde-la súa propia identidade. Estas dúas situacións explícanse, de feito, pola actitude activa ou pasiva do polo receptor" (3). Na medida pois en que o sistema receptor sexa un sistema constituído de maneira estable, poderá integra-las importacións doutros sistemas, convertendo a trangresión da súa propia norma nun factor de progreso. Pero existe polo outro lado o risco evidente de disolución do propio sistema, de perda da propia indentidade literaria; isto é un risco permanente en calquera sistema literario; tódolos sistemas teñen uns límites de tolerancia en relación coas influencias estranxeiras. En situación diglósica o risco de descomposición do sistema é lóxicamente maior precisamente pola tendencia a recorrer a sistemas extranxeiros como medio de diferenciación do sistema da lingua A.

O autor que vimos citando (4) intenta sistematiza-los presupostos teóricos que rexen as relacións entre os sistemas literarios mediante a formulación de "universais posibeis nos contactos literarios". Trátase de universais *posibeis* -insistimos- que, segundo resulten aplicables uns ou outros e, segundo como se apliquen, permiten explicar e sistematiza-las modalidades dos contactos que se producen de feito. Imonos permitir entresacar algúns destes "universais" que nos parece que poden axudar a precisar constantes nos contactos das literaturas en situación diglósica. A primeira das formulacións que escollemos é a seguinte: "Os contactos

(3) *ib.*, p. 177.
(4) *ib.*, p. 178 ss.

son en xeral de naturaleza unilateral". Isto é o que acontece en situación diglósica ou, case sempre, no caso de literaturas "minoritarias" nos contactos que se establecen cos grandes sistemas literarios.

Ocorre tamén que estas literaturas minoritarias manteñen contactos frecuentes entre elas; hai que recoñecer que este tipo de contactos son en xeral poucos e pouco enriquecedores dende o punto de vista estrictamente literario, para o sistema literario como tal sistema; a menudo están orientados non sincrónicamente, senón cara as respectivas tradicións literarias, contitúen unha forma de solidariedade exemplar en condicións análogas. Outro dos universais mencionados formúlase da seguinte maneira: "Os contactos establécense cando unha literatura receptora non está en condicións de resistir ou experimenta necesidades evidentes". Isto mesmo caracteriza a situación das literaturas en situación linguística diglósica: os contáctos establécense con sistemas literarios relativamente próximos, pero exclúense, como xa dixemos, a nivel consciente co sistema correspondente á lingua A, que é o máis inmediato. Estas "necesidades evidentes" fan que mesmo ás veces non se distingan as necesidades literarias das necesidades lingüísticas, e que a menudo se recorra ó literario con finalidade lingÜística; é o caso por exemplo da intencionalidade que se adiviña no caso de moitas das traduccións que están dirixidas sobre todo a provocar hábitos de lectura pero non organizadas en función de criterios literarios (5). Prodúcese desta maneira unha desorganización e unha desorientación dentro do propio sistema, por falta de criterios específicos, nos tipos de contactos que se establecen. Outro dos "universais" que vimos citando parece precisamente confirmar isto mesmo: "Cando un sistema é feble e/ou incompleto, é máis receptivo e menos selectivo". Hai pois tendencia a aceptar "todo" sin considerar excesivamente o que dende o punto de vista especificamente literario se quere en realidade obter, sin estudiar nin o espacio nin o tempo que o texto importado ocupa no seu propio sistema, nin reflexionar tampouco sobre a incidencia que se intenta que exerza no sistema receptor. En todo caso, "os elementos importados sofren a miudo unha simplificación, unha esquematización", o que resulta inevitable ó facérense as "lecturas" dende un contexto xeral moi distinto do inicialmente previsto polo texto, dende uns presupostos e dende unhas necesidades tamén moi distintas, sobre todo en situación de lingua minoritaria. Non nos estamos referindo agora so á incidencia da traducción como "lectura" dun texto, ou como reescritura e proposta de nova lectura,que tamén o é, senon en xeral a todo tipo de contactos: os establecidos simplemente pola lectura directa en lingua estranxeira (que é un fenómeno cada vez máis frecuente, e moitas veces propiciado e orientado polos medios de comunicación) os vehiculados a través das institucións docentes ou da crítica, etc. Un tipo de contactos privilexiado e o buscado

(5) Esta tendencia e moi xeral en situación diglósica, e non so en relación co tratamento eventual que se lles da ós textos literarios estranxeiros; manifestase tamén no tratamento que se lles da ás veces ós textos propios no interior do sistema e fai parte do que nunha publicación anterior chamamos "filoloxización" da literatura; un caso concreto no que se recorre ó literario con finalidade lingüística e por exemplo o das propostas de lectura literaria (?) que a menudo se fan nos libros de texto e dá subseguinte orientación do "comentario" onde se percibe a preocupación pola lingua propia da situación, preocupación lóxica, pero que, se se quere avanzar, haberá que ir distinguindo da finalidade estética e aplicando en cada caso os criterios pertinentes.

polos propios escritores: en teoría ninguén coma o creador está en condicións de percibir mellor as carencias e necesidades do sistema literario, ninguén coma él está en condicións de integrar positivamente as posibles aportacións foráneas en propostas de lectura que contribúan á renovación do sistema.

No que á traducción se refire (e anque este non é agora o obxecto único da nosa analise), sin deixar de considera-la súa contribución á normalización da lingua mediante a lectura, habería seguramente que pensar nunha política de traducción proxectada con criterios literarios, tanto no que se refiere ós textos que se escollen, como á finalidade que se lles da, e ir abandonando unha política da traducción determinada pola urxencia da normalización linguística, pero simplista e desorganizada dende o punto de vista literario. En todo caso a súa eficacia linguística tampouco disminuiría por este feito. Do mesmo xeito haberá que poñe-las bases dunha pedagoxía específica do literario que dentro dunha política de normalización cultural vaia máis aló da normalización lingüística. Permitímonos decir isto porque asumimos que o proceso diglólosico é un proceso consciente que implica reflexión se que quere a pervivencia do propio sistema cultural, supón unha intervención nas instancias de mediación en xeral, e no caso que nos ocupa, naquelas que condicionan a relación entre as propostas de lectura, entre os textos en sentido amplio e as instancias de lectura e de recepción.

Con isto queremos aludir a un tema tamén de primeira importancia que é o da mediación na orde cultural, e en concreto ós intermediarios no feito literario en xeral. Rita Schober, nun artigo crítico co concepto de Jauss de "horizonte de expectativas", propón substituilo polo de "modelo social de lectura", que sería, por un lado froito da experiencia práctica da vida social e da experiencia estética,e por outro tamén do conxunto de intermediarios na comunicación literaria: "Estes intermediarios que son as librerías, as bibliotecas, as lecturas públicas por un escritor das súas obras, o ensino da literatura, a publicidade nos diversos medios de comunicación, teñen cada vez unha importancia máis grande. Hai que engadir ademais aquelas instancias que modifican sobre todo a visión e as normas de apreciación do público: crítica literaria, premios literarios, na practica todo un aparello ideolóxico público que pode chegar, dado o caso, mesmo a manipula-los factores que determinan a recepción" (6). Tratándose dos contactos entre literaturas extranxeiras, alguén se referiu a este sistema de intermediarios como o dos "aduaneiros" da literatura. É certo que sempre ó longo da historia da literatura existiron intermediarios, peron nunca tiveron a incidencia que teñen na actualidade; pensemos, como mostra, nas editoras que son auténticas multinacionais que lóxicamente seleccionan o que publican, na prensa de grande difusión na que aparecen continuas propostas e mesmo orientacións de lectura, nas emisións audiovisuais dedicadas a libros, etc., etc. Os propios políticos non dudan en emitir aquí e alá propostas de lectura sen ningún "pudor" nin autoridade real pero con intención evidente. Todas estas instancias filtran, orientan ou verifican a carga antes de deixala pasar á lectura. O lector dun sistema literario minoritario verase pois sometido a toda esta presión e verase constantemente orientado dende outros pre-

(6) Scober, R., "Réception et historicité de la littérature", *Revue des sciences humaines*, 189, 1983, 1, p. 17.

supostos e sistemas. Dende estes grandes medios o feito das literaturas minoritarias case non se contempla, pero cando se contempla case sempre se fai baixo o prisma do exótico, do marxinal, do provisional. O sentido do discurso do poder no que ás literaturas marxinais se refire é un discurso integrador nunha "pluralidade" vixiada, mesmo "enriquecedora" dentro de tanta curiosidade rexional como hai. Todo isto contribúe e establecer modelos sociais de lectura que, lóxicamente, van condionar á propia lectura como acto individual, e van tentar de configurar ó lector dunha maneira determinada.

Referirémonos por último a algunha das notas que caracterizan á figura teórica do lector de literatura estranxeira na situación á que nos vimos referindo. Y. Chevrel, a propósito do discurso da crítica en xeral sobre as obras estranxeiras, afirma entre outras cousas o seguinte: "Falar do outro como outro -e o estranxeiro pode ser tomado coma o outro por excelencia- equivale a dar ocasión a un mesmo de definirse en relación co outro, ás veces involuntariamente" (7). Aplicando esta afirmación que estimamos acertada ó caso que nos ocupa, podemos decir que a visión que o lector en situación diglósica ten da literatura en linguas estranxeiras, tamén o define a si mesmo como lector específico. A problemática do texto e da literatura propios vese reflexada na consideración e na función que se lle atribúe ó texto extranxeiro. Se a comunicación literaria (relación texto-lector) nestas circunstancias se caracteriza pola súa reflexividade, pola súa tendencia á pragmaticidade, tamén o texto estranxeiro tende a ser lido pola súa "utilidade"; tende a ser considerado, memos polo seu valor como tal texto, e máis pola súa función modélica en función do prestixio que se le atribúe. Incluso na simple lectura o texto estranxeiro tende a ser considerado case críticamente, tende a ser máis interpretado, no mellor dos casos, ca realmente lido. Dase tamén aqui unha certa nivelación de textos da que falabamos noutra ocasión. O texto estranxeiro é valorado case polo simple feito de selo, e isto mesmo poida que non sexa alleo a unha certa desorganización á que aludiamos máis arriba en relación cos textos excollidos para a súa traducción.

Por outra parte, se, como di Chevrel, no discurso sobre a obra estranxeira en xeral "interveñen moitos elementos que fan referencia a un contexto extraliterario" e se interveñen, incluso en condicions normais, complexos de superioridade e de inferioridade (8), ben se pode pensar que eses mesmos elementos e complexos interveñen, e moito mais, en situación diglósica, non neste caso por ser diglósica, senón por constituir un sistema literario débil. Aparece pois nestes casos un evidente complexo de inferioridade que constitúe case un tópico habitual que tende a ver na obra estranxeira con excesiva precipitación un modelo a seguir sin ter en conta nin a súa significación dentro da dinámica do seu propio sistema literario nin tampouco preve-la función que pode realizar no sistema de destino. Este cunxunto minoritario vai polo tanto verse sometido á influencisa e bandazos provocados en moitos casos pola aceptación irreflexiva de modelos alleos; isto prodú-

(7) Chevrel, Y., "Le discours de la critique sur les oeuvres étrangères: littérature comparée, esthétique de la réception et histoire littéraire nationale", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1977, 3, p. 337.

(8) *ib.*, 338.

cese precisamente a causa desa urxencia pragmática, todo o lóxica e explicable que se queira, pero que caracteriza a un sistema literario débil. Se aínda en situación normal, no caso de conxuntos literarios fortes toda importación é vista como deciamos como unha amenaza posible e, ó mesmo tempo coma unha posible vía de enriquecemento, en situación diglósica ese aspecto de amenaza case nunca é percibido.

A situación diglósica caracterízase como é sabido por unha certa "marca" permanente para os actos de fala en lingua B, que á súa vez implica unha certa autorreflexión que funciona como interferencia permanente na comunicaçón literaria. Isto presenta problemas para a existencia real do texto, pero problemas que non teñen por qué anulalo como tal nin por qué incapacitalo para ser productivo no eido da ficción. Agora ben, se nos textos literarios -o mesmo que no emprego da lingua en xeral- aparece este grao de consciencia, esta especie de falta de espontaneidade provocada pola propia situacion sociolóxica da lingua, se o feito de falar, escribir, crear e ler en galego aínda é significativo coma tal feito, non sei se para o creador resultará útil converter o acto de escritura nun acto de ficción antes da fición e imaxinar que a situación é normal... pero do que non cabe dúbida e que ese grao suplementario de consciancia que acompaña a todo acto de fala haino que asumir, e hai que reflexionar para incidir nel.

Nun sistema literario débil, e mais aínda nunha situación que chegou a ser diglósica, en tódalas instancias que se moven arredor do acto de comunicación literaria nada é inocente nin "espontáneo". Todas esas instancias e as distintas opcións que en relación con elas se poden tomar (a crítica, a pedagoxía do literario, a política de traduccións, a lectura infantil, etc...), mentras que en situación normal e nun sistema literario forte dilúense dentro do propio sistema porque este mesmo se encarga de interpoñe-los filtros necesarios, na situación da que falamos, esas opcións teñen unha incidencia e unha "eficacia" sempre máis forte e decisiva. Unhas opcións contribúen a consolida-lo sistema literario no seu marco sociocultural e outras contribúen a desfacelo, unhas actitudes contribúen á configuración de lectores con auténtica competencia receptiva e outras contribúen a desorientalos.

En definitiva, se todo aquilo que se relaciona cos contactos con outros sistemas pode en xeral consolida-lo propio sistema, ou pola contra constituir unha amenaza para él, está claro que en situación diglósica todo isto agudízase. As "outras" lecturas poden favorece-lo seu progreso ou constribuir ó seu estancamento e á súa desorganización. Que a influencia se exerza nun sentido ou no outro dependera en gran parte da capacidade de reflexión e de acción do propio sistema literario e cultural.

El estreno de *Aguila de Blasón* de Valle-Inclán en 1907

LUIS IGLESIAS FEIJOO

La obra literaria de Ramón del Valle-Inclán sigue ofreciendo sorpresas a los investigadores que se acercan a ella y examinan con detalle múltiples aspectos que distan de estar agotados. En un trabajo elaborado simultáneamente al presente (1), a la vez que mencionaba rápidamente dos o tres puntos pendientes de aclaración, pude exponer lo que parece haber sido el proyecto inicial del autor para lo que en definitiva cuajó como la serie de las "Comedias Bárbaras". Allí reconstruía la lenta, acaso vacilante y sin duda interesantísima génesis de la primera de ellas, *Aguila de Blasón,* desde los tanteos iniciales en los meses de mayo a septiembre de 1906 hasta su primera edición en libro, un año más tarde, y aludía a la necesidad de dedicar un artículo monográfico como es el actual, al casi absolutamente desconocido hecho de su estreno en Barcelona en el mismo año de 1907.

En efecto, si se consultan los estudios o catálogos más solventes de la producción valleinclaniana no hallaremos la menor noticia del mismo. Así, la muy reciente segunda edición del libro de Greenfield o el utilísimo trabajo de Hormigón sobre las puestas en escena (2) lo ignoran por completo, como, por lo demás, ocurre con el resto de estudiosos. Hasta donde se me alcanza, el mérito de haber desenterrado esta noticia debe serle atribuido a Rodolfo Cardona, quien aludió circunstancialmente a este estreno en uno de los coloquios que tuvieron lugar durante el Simposio que sobre Valle se celebró en la Universidad de Santiago de Compostela en diciembre de 1986, cuyas Actas no han aparecido por problemas que no son ahora del caso. De esa información hice yo mismo uso, tras haberla confirmado por la consulta de la prensa de la época, en un estudio publicado en 1988, en que ya anunciaba otro más extenso (3).

La trascendencia que cabe atribuir a este nuevo contacto de Valle-Inclán con el teatro difícilmente puede ser minusvalorada. En primer lugar, constituye una nueva confirmación del permanente interés del autor por el arte escénico,

(1) Luis Iglesias Feijoo, "La génesis del ciclo de las "Comedias Bárbaras" de Valle-Inclán", que se publicará próximamente.

(2) Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Taurus, 1990; véase su "Cronología del teatro de Valle-Inclán", pp. 287-288. Juan Antonio Hormigón, ed., *Valle-Inclán y su tiempo hoy. Exposición: "Montajes de Valle-Inclán"*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986; véase el apartado "Obras representadas en vida de Valle-Inclán", pp. 31-62.

(3) Luis Iglesias Feijoo, "Valle-Inclán, entre teatro y novela", en J.M. García de la Torre, ed., *Valle-Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*, Amsterdam, Rodopi, "Diálogos hispánicos de Amsterdam", nº 7, 1988, véase p. 67.

pues, como veremos, el propio don Ramón refrendó con su presencia, y probablemente con su asesoramiento, la representación de su obra. Además, por encima de una cierta indiferenciación genérica entre teatro y novela, que le llevaba a experimentar entre diálogo y narración en los tanteos previos publicados en 1906 o a considerar "novelas" las propias "Comedias Bárbaras" -hechos que he querido explicar como un intento de superación de los géneros, en busca de una más profunda unidad creadora-, este estreno prueba de manera irrefutable que Valle pensaba en las posibilidades de representación de las obras de esta serie y confirma la verosimilitud de las referencias, hasta ahora desatendidas, acerca de la puesta en escena durante la gira rioplatense del autor, no solo de esta primera "Comedia", sino también de *Romance de Lobos,* asunto sobre el que luego volveré.

En fin, un último aspecto, nada desdeñable, lo ofrece la negativa acogida que el público barcelonés brindó a *Aguila de Blasón,* como refrendo de una constante que acompañaría durante toda su vida los diversos estrenos del autor, con muy escasas excepciones. Por ello, sin necesidad de ser un furibundo defensor de la "estética de la recepción", me ha parecido conveniente e ilustrativo incluir como apéndice documental el texto de algunas críticas periodísticas que han podido ser rescatadas, pues ellas hablan por sí mismas de las reticencias que un teatro más abierto y audaz que el habitual, como era el de Valle, encontraba en el auditorio, y en la sociedad en general, de la que los periodistas y críticos no eran, frecuentemente, otra cosa que cualificados portavoces. La persistencia de ese ambiente poco favorable, cuando no hostil del todo a sus propuestas escénicas, acabaría por alejar al autor de las tablas y aun a hacerle fingir que nunca se había interesado por ellas.

* * *

Para situar en su contexto adecuado el estreno que nos ocupa hemos de remontarnos a los días finales de 1905. Valle-Inclán era entonces un autor cuyo nombre, antes oscuro, acaba de ser confirmado con la publicación sucesiva en cuatro años de las cuatro *Sonatas,* de *Flor de Santidad* y de tres volúmenes de obras cortas *(Jardín Umbrío, Jardín Novelesco, Corte de Amor).* 1906 va a ser ahora un pequeño paréntesis, en el que no publicará ninguna obra nueva. Esta pausa revela el deseo de tomarse un descanso para reflexionar y reorientar su producción y presenta asimismo una aproximación hacia el teatro, con el que ya había mantenido contactos antes de 1900 como autor y como actor y que no había olvidado del todo en los años siguientes -adaptación de *Fuenteovejuna* en 1903, en colaboración con Manuel Bueno, por ejemplo.

Así, el 25 de enero de 1906 estrena en el madrileño teatro de la Princesa *El Marqués de Bradomín* con la compañía de Matilde Moreno y Francisco García Ortega, a los que dedicará la primera edición de la obra, publicada un año más tarde. En esta compañía figuraba entonces una actriz de veintisiete años llamada Josefina Blanco, que también actúa en el drama de Valle. Este ha entablado relaciones con ella, o lo hace a partir de ahora, pese a que se conocían al menos desde 1898, pues ambos intervinieron entonces en el estreno de *La comida de las fieras,* de Jacinto Benavente.

Es muy probable que, movido por el deseo de estar próximo a la joven, Valle-Inclán se sumase a la compañía para cumplir funciones similares a las de director artístico, si no es que ya las venía ejerciendo previamente, y acaso durante los primeros meses de 1906 viajó por la Península en las entonces habituales giras por provincias. En todo caso, eso fue lo que hizo desde el inicio de la nueva temporada escénica, en el otoño de este año, cuando Josefina Blanco, con la que acabaría contrayendo matrimonio el 24 de agosto del año siguiente, es la primera actriz de la compañía de Ricardo Calvo. De esta forma, en octubre de 1906 escribe a Galdós desde Granada y le dice que ha preparado él mismo los figurines para *Alma y Vida* (4).

En enero de 1907 está en Canarias la compañía y con ella Valle-Inclán. De ahí la gira continuó quizás por otras poblaciones españolas, hasta llegar a Barcelona, donde están autor y actriz a principios de marzo. Cuánto dura esa estancia resulta aún una incógnita, pero no debió de ser muy breve, pues Valle la aprovechó para profundizar sus contactos con el mundo editorial barcelonés. Así, imprimirá allí a lo largo de 1907 la reedición de las cuatro *Sonatas* en volúmenes independientes, comenzando por la *de Otoño* -en la lista de obras del autor que todas incluyen es la única que no menciona *Aguila de Blasón*-. Esta se editó también por la misma casa, F. Granada y Cía., mientras que Maucci, que le había publicado entre 1902 y 1904 tres traducciones suyas de Eça de Queiroz, hace lo propio ahora con la de la italiana Matilde Serao *Flor de pasión,* además de imprimir su colección *Historias perversas,* que no es otra cosa que una ampliación de *Femeninas.*

Pues bien, el 1 de marzo de 1907 pudo leerse en la prensa de Barcelona la siguiente noticia: "Mañana, sábado, celebrará su beneficio el primer actor del teatro Eldorado, D. Francisco García Ortega, con el estreno de la comedia dramática en cuatro actos y un epílogo, *Aguila de blasón,* original de D. Ramón del Valle Inclán, quien asistirá a la representación. En obsequio al beneficiado, la aplaudida actriz Josefina Blanco tomará parte en la obra" (5). Así, pues, fue la decisión de García Ortega, el mismo al que vimos estrenando *El Marqués de Bradomín,* la que llevó a las tablas esta "comedia dramática", prudente subtítulo tras el que se mantenía en el primer término la alusión al que Valle escogería para todo el ciclo y que en su segunda parte advertía sobre el contenido no humorístico de la obra, pese a lo cual el marbete no dejó de serle reprochado por algún crítico.

(4) Véase el texto en Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario* [tomo el título de la cubierta del libro], Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, pp. 516-517. La primera carta es del mes de octubre, según puede verse en Sebastián de la Nuez-José Schraibman, *Cartas del archivo de Pérez Galdós,* Madrid, Taurus, 1967, p. 29.

(5) Véase *Diario de Barcelona de Avisos y Noticias,* nº 60, 1-marzo-1907, edición de la tarde, p. 2570. Transcribo siempre en las citas el título tal como lo da la prensa, aunque Valle, en su tendencia de entonces a usar con profusión las mayúsculas, hubiera escogido la forma *Aguila de Blasón,* que por tanto es la que utilizo por mi parte.

Aguila de Blasón se estrenó, por tanto, el 2 de marzo de 1907 (6) y la arriesgada valentía de García Ortega al ofrecer al público obra tan fuera de los usos habituales sin duda inclinó a Valle-Inclán a respaldar con su anunciada presencia la puesta en escena, en la que no sabemos hasta qué punto pudo haber intervenido con su asesoramiento. El deseo de apoyar la representación estaba también detrás de la colaboración de Josefina Blanco, entonces en otra compañía, pero cuyo concurso indudablemente promovió el propio Valle para que encarnase un papel episódico, el de la vieja ciega Liberata la Manífica (7).

Sin embargo, ningún tipo de refrendo externo iba a salvar la representación. Aplaudidos algunos finales de acto, al concluir uno se reclamó también al autor, que con personal criterio prefirió abstenerse hasta el término de la obra. Pero ésta fue gustando cada vez menos al público, que en su mayoría acabó por dividirse entre aplausos de cortesía y siseos que impidieron saludar a Valle, quien pudo consolarse pensando cómo a su admirado D'Annunzio le silbaron el estreno de *Francesca de Rimini,* pese a intervenir en él Eleanora Duse (8). *Aguila de Blasón* tuvo aún otras dos representaciones el domingo 3 y la cuarta y última el lunes 4 de marzo.

Las críticas no fueron, por lo general, más favorables que los espectadores. Se subrayó que Valle era sobre todo novelista y que carecía de dotes teatrales, por lo que había creado un drama de cuadros sueltos sin conexión entre sí. Ante una propuesta estética diferente, se reaccionó con la perezosa conclusión de que al autor le faltaban verdaderas facultades para el arte escénico. Hubo incluso quien, como el crítico del *Diario de Barcelona,* mostró repulgos por la inmoralidad del texto, que consideraba "serie de cuadros de costumbres, de bien malas costumbres, por cierto". La obra le producía "franca repulsión", pese a que también declaraba, de forma un tanto contradictoria, que todo discurría "sin que nos demos exacta cuenta de lo que en realidad ocurre", pues "uno no se entera más que a medias". Con todo, no dejaba de advertir lúcidamente en el autor una buscada impasibilidad: "No sabemos si hay que protestar con más fuerza de ciertos ataques declarados de otros escritores que de esa indiferencia con que allí se juega con los más nobles sentimientos" (9).

(6) Ese día, el *Diario de Barcelona...*, nº 61, p. 2578, reiteraba entre los anuncios de espectáculos: "ELDORADO.- Teatro de Cataluña.- Hoy, sábado.- Día de moda.- Beneficio del primer actor y director Francisco García Ortega, con el estreno de la comedia dramática en cuatro actos y un epílogo, *Aguila de blasón,* original del distinguido literato Ramón del Valle Inclán, quien asistirá a la representación.- En obsequio al autor y al beneficiado, la aplaudida actriz Josefina Blanco tomará parte en la obra.- A las nueve...".

(7) Solo una de las críticas que conozco hace alusión a su papel, la de *El Liberal;* aunque un defecto en la puntuación hace la frase ambigua, como puede verse en el apéndice, parece deducirse que la Blanco "hizo una ciega admirable de veras", por lo que debe referirse al personaje que aparece en la escena quinta de la última jornada; véase *Aguila de Blasón,* Barcelona, 1907, pp. 282-284.

(8) Lo relata José León Pagano, *Cómo estrenan los autores,* Barcelona, F. Granada y Cía., s.f. (pero 1908), pp. 14-18.

(9) La crítica del *Diario de Barcelona,* que puede verse en el apéndice, se publicó el 4 de marzo. Este periódico editaba un volumen de resumen de noticias de cada año, donde equivoca la fecha del estreno con la de la publicación de la crítica, al extractarla en el tomo correspondiente. Véase *Almanaque del Diario de Barcelona para el año bisiesto 1908,* Barcelona, 1907, pp. 106-107.

Aguila de Blasón llegó a ser tachada en *Las Noticias* de "lamentable equivocación" y, según una costumbre pertinaz en la crítica teatral española, no se vio en ella sino el remedo de obras extranjeras. En concreto, aparte de señalar arbitrariamente que el bufón don Galán procedía del *Arlequín,* de Lothar, la obra toda era definida como una secuela del goethiano *Goetz de Berlichingen,* cuyo influjo le habría transferido un supuesto "aire gótico", considerado "impropio de Galicia": falta "la melancolía gallega, melancolía fruto de la ternura".

Este deprimente panorama, producto, por lo demás, esperable de la condición de público y crítica, cuyo nivel medio no era muy elevado y que se pertrechaba cómodamente en la aceptación de fórmulas establecidas, desde las que rechazaba casi toda innovación como resultado de la impericia de los dramaturgos, según una costumbre que ya denunciaba años atrás Xosé Yxart (10), sólo se vio desmentido por la reseña de *El Liberal,* cuyo entusiasmo por la obra le llevaba a reaccionar violentamente contra "los imbéciles que no supieron ver ni sentir las múltiples bellezas que existen en la comedia", tachados también de "espíritus torpes y baldíos". *Aguila de Blasón* es calificada de "hermosa, sugestiva, transcendente" y para hallarle parangón se remontaba el crítico a las creaciones clásicas de la antigua Grecia, el Partenón y "la eterna belleza de las gigantescas creaciones" de Fidias, para terminar aludiendo a que también Shakespeare sería calificado hoy de poco teatral.

El apasionamiento que revela esta reseña no dejó de producir efectos en los medios teatrales barceloneses. Federico Urrecha, que escribía en *El Diluvio* una sección titulada "Crónicas menudas", comenzaba la del día 3 de marzo: "y muy propiamente *menuda* ha de ser esta que delante de los ojos tienes ¡oh lector! porque ni *La fragua de Vulcano,* de Linares Rivas, que vi el viernes en el Granvía, tiene sustancia bastante para condimentar con ella una mediana *Crónica,* ni *Aguila de blasón,* a que anoche dio espacio y libertad Valle Inclán en Eldorado, merece ser revisada con apuros de hora y volandero juicio" (11). Tras la aparición de la crítica de *El Liberal,* el día siguiente, muchos sin duda se sintieron aludidos personalmente, y por ello Urrecha en su sección el 7 de marzo disculpaba un par de erratas de otro artículo suyo, que le desacreditaron, para añadir: "Aunque no tanto como el haber averiguado que los que no hemos puesto por las nubes la comedia *Aguila de blasón,* de Valle Inclán, somos unos imbéciles". Y, a partir de ahí comienza una larga respuesta, en la que se atribuye sarcásticamente los calificativos de "burro", "caballería opinante", "asno" y declara formar parte del grupo de "caballerías mayores dignas del ronzal", "rocines" y "recua".

Tales exabruptos no parecen originados por una ocurrencia particular, sino más bien el resultado de la conmoción general que debió de producir la crítica de *El Liberal* en los mentideros relacionados con la escena. Urrecha revela que la

(10) Véase José Yxart, *El arte escénico en España,* Barcelona, 1894, pp. 319-328, donde, a propósito de Galdós, critica a quienes le acusan de ser novelista y no dramaturgo por proponer un tipo de teatro diferente, más lento y analítico, sin darse cuenta de que el género evoluciona sin cesar.

(11) Federico Urrecha, "Crónicas menudas", *El Diluvio,* Barcelona, año XLIX, nº 62, 3-marzo-1907, pp. 13-14. Ignoro si Urrecha publicó algo más sobre la obra de Valle el 4 de marzo, pues en la Hemeroteca Municipal de Madrid, donde he consultado la colección de este periódico, falta el ejemplar de la edición de la mañana.

obra de Valle no le ha gustado, evidentemente, pero asimismo descubre que su reacción negativa procede solo de que el drama no se ajusta a su personal concepción de lo que es el teatro. Este debe basarse en la acción, en la intriga, en la emoción, y la estructura fragmentada de la creación valleinclaniana no coincide con esa estética. El periodista advierte que el autor ha buscado otra cosa, que él define como "la exposición fragmentaria y borrosa de un estado de alma colectivo". Por ello, incluye la obra dentro de la categoría de "teatro de ensueño", acaso porque ha leído en el volumen del *Jardín Novelesco* de 1905 las "Tragedia de ensueño" y "Comedia de ensueño" del propio Valle-Inclán (12). Ha captado, pues, la existencia de una propuesta diferente, solo que, con un dogmatismo por entonces habitual, piensa que ese otro modelo teatral nunca triunfará (13).

De esta forma, el nuevo intento de acceso a la escena española por parte de Valle se saldó con un fracaso, que le aconsejó no intentar siquiera el estreno en Madrid, donde apenas llegaron ecos de la representación barcelonesa. Sólo *El Arte del Teatro* recogió fugazmente su noticia, señalando, como un resumen del tono medio de la crítica, que "no ha resultado, por no ser nada teatral la obra" (14). Pero Valle debía de estar convencido de sus virtualidades escénicas y parece que permitió representarla de nuevo en Argentina e incluso promovió allí el estreno de la segunda "Comedia Bárbara" a cargo del mismo actor que realizó el de la primera. Eso es, al menos, lo que, de manera en principio dubitativa y desconocedor del estreno barcelonés, rememoró tan buen amigo de don Ramón como fue Rivas-Cherif: "Creo que en Buenos Aires llegó a dar García Ortega *Romance de lobos*" (15). Las dudas desaparecen un poco más adelante: "Ya he dicho que *Romance de lobos* se representó malamente en Buenos Aires, por la compañía de Francisco García Ortega, en que iba Josefina Blanco y a que asistió el propio don Ramón. Otro buen actor, Francisco Fuentes... se atrevió en Buenos Aires a dar *Aguila de Blasón*" (16).

Para concluir, hay aún un punto que el desconocido estreno de esta obra obliga a plantearse: ¿contemplaron los espectadores de Barcelona la misma versión que conocemos de *Aguila de Blasón*? La pregunta no es ociosa y viene motivada por la circunstancia de que fuese anunciada como dividida en cuatro actos y un epílogo, en lugar de las cinco jornadas, que es como se publicó en su primera

(12) Sobre la intensa utilización por entonces de ese calificativo véase Jesús Rubio Jiménez, "Modernismo y teatro de ensueño", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 14, 1989, pp. 199-222.

(13) Véase el texto en el apéndice. En las hemerotecas madrileñas sólo he hallado otra mención en la prensa catalana de la representación: *La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 1315, 11-marzo-1907, p. 178, donde simplemente se señala el dato del estreno. Acaso desde Cataluña pueda realizarse una rebusca más exhaustiva, que desempolve nuevas reseñas críticas.

(14) J.M. Soler, "Miscelánea teatral", apartado "El teatro en provincias", *El Arte del Teatro*, nº 24, 15-marzo-1907, p. 17. Las calas que he realizado en busca de otras noticias en los diarios madrileños de entonces se habían revelado hasta ahora infructuosas, pero ya en pruebas este trabajo, un examen del diario *España Nueva* me ha permitido descubrir una gacetilla anónima en su sección "Diario teatral", que introduzco al final del apéndice. Con todo, una rebusca más sistemática no creo que altere la conclusión de que el estreno pasó en la práctica desapercibido.

(15) Cipriano de Rivas-Cherif, "El teatro en mi tiempo y mi tiempo en el teatro. El teatro de Valle-Inclán", *Tiempo de Historia*, nº 51, febrero 1979, p. 57.

(16) Idem, p. 63.

edición, probablemente pocos meses después del estreno. ¿Coincidía ese enigmático epílogo con la jornada quinta? ¿Por qué, entonces, ese cambio de subtítulo, cuando ya el 17 de septiembre de 1906 había comenzado la publicación de la obra en el folletín de *España Nueva* con la calificación de "Novela en cinco jornadas"? Bien es verdad que esta primera versión en el periódico está inconclusa, se interrumpió a fines de diciembre de ese año sin terminar su jornada tercera y muestra una dirección argumental difusa, por lo que en la versión en libro desaparecieron casi completamente dos de las últimas escenas publicadas en la prensa.

Como se expone en un trabajo aludido arriba (17), Valle no tenía compuesta completamente la obra al comenzar a publicarla en folletón. Sus dudas sobre la marcha del argumento le obligaron a interrumpir su serialización por dos veces durante tres y seis semanas, respectivamente, y a suspenderla definitivamente al fin, sin haberla concluido. No debió de tener una versión completa hasta poco antes de estrenarla y que lo hiciera presentándola dividida en cuatro actos y un epílogo permite sospechar si acaso no se trataba exactamente de la misma versión editada luego en libro. Por ello, no deja de ser curioso que, al publicar en junio de 1906 avances de varias escenas de la obra bajo el título de "Comedia Bárbara", recurriese ya a la fragmentación en Prólogo, cuatro Jornadas y Epílogo. Todo indica, pues, que esta fue una alternativa con la que contó desde muy pronto (18).

Si la versión estrenada fuese la misma que iba a publicar luego, no se entiende por qué alteró una división "en cinco jornadas" ya anunciada en el folletín de *España Nueva.* Solo el hecho de que el último acto resultase más breve que los tres precedentes (37 páginas en la primera edición, frente a 63, 73 y 67 páginas de las jornadas segunda, tercera y cuarta) podría hacerlo explicable. Pero tal razonamiento tiene en contra la circunstancia de que la jornada inicial es todavía más breve (sólo 33 páginas), sin que por ello se la califique de prólogo. Lo que las críticas del estreno mencionan de ese epílogo lleva a concluir que su contenido sí debía de coincidir sustancialmente con el de la futura jornada quinta. *La Vanguardia* apunta que ahí Valle quiso "alcanzar un efecto teatral, que se desliza de lo anterior y rompe la harmonía de concepción que hasta entonces imperara", negativa opinión de la que discrepa *El Liberal:* "¡Qué impresión tan honda produce aquel epílogo, cifra y resumen de la obra, que el autor ha sabido intensificar con tal grandeza!".

El golpe de efecto aludido debe de referirse al intento de suicidio de Sabelita por inmersión en las aguas del río (escena cuarta de la última jornada), su rescate por doña María tras hablar con la ciega, papel, no se olvide, encarnado por Josefina Blanco (escena quinta) y su vuelta en comitiva al pazo de don Juan Manuel, quien, expulsado por su esposa, se pierde en la noche al final de la obra (escena última). Así, pues, a falta de nuevos datos, cabe deducir que la versión estre-

(17) Véase arriba la nota 1.

(18) Véase el texto de "Comedia Bárbara" en la obra de Hormigón citada arriba en la nota 4, pp. 408-417. Para las referencias bibliográficas exactas de la edición de folletín, véase Javier Serrano Alonso, ed., Ramón del Valle-Inclán, *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, 1987, p. 70. No importa ahora que en "Comedia Bárbara" las que se califican de "Jornadas" sean en realidad breves escenas, pues lo que interesa es el uso de esa división.

nada era la misma que conocemos a través de la primera edición, acaso con alguna diferencia en el último acto, probablemente más breve para justificar la denominación de "epílogo". Es posible, pero poco probable, que la puesta en escena revelase al autor la conveniencia de retocar el desenlace, que, presuntamente ampliado, cobró ya su título de jornada quinta en las páginas de la obra impresa.

Y en el papel del libro quedó congelada a partir de este fracasado estreno barcelonés *Aguila de Blasón,* salvo las posibles y fugaces representaciones porteñas. De ello no cabe deducir que Valle-Inclán pensara que esta y sus restantes obras teatrales carecieran de vida propia y real en la silenciosa e imaginaria escena de la lectura. El quería que su teatro, lo mismo que su novela y su poesía, también fuese leído: para eso lo publicaba y en ese caso, lo mismo que en otros, sin hacer mención de su estreno. Leer estas obras no implica una actividad menor, infravaloradora o secundaria, pues todas son ante todo *literatura* y pueden vivir plenamente cuando un lector toma el libro en sus manos. Pero, tal como hoy hemos confirmado y sin que ello implique contradicción alguna, Valle también deseaba que su teatro se representase. Así ocurrió con su primera "Comedia Bárbara", pero la sociedad que le rodeaba no parecía muy dispuesta a acoger sus propuestas renovadoras, y nótese que lo que se censuró no fue la puesta en escena, sino la entidad de la obra en sí misma. La reacción fue, pues, negativa y la crítica mayoritariamente rechazó su creación. Acaso no cabía esperar otra cosa, si recordamos que, casi sesenta años después, cuando en 1966 Adolfo Marsillach asumió con caracteres de estreno la puesta en escena de *Aguila de Blasón* en el madrileño teatro María Guerrero, un periodista terminaba tajantemente su reseña de la representación afirmando: "Porque la verdad es que el teatro de Valle-Inclán está muerto, muerto y muerto" (19). *Nihil sub sole novum,* sin duda, y sólo cabría interrogarse acerca de dónde nace esta insólita y tan frecuente vocación de enterradores de lo propio que menudea en nuestros críticos y portavoces culturales. Pero esa sí que sería materia para otra historia.

(19) Carlos Luis Alvarez, "Espectáculos. En el María Guerrero se presentó "Aguila de blasón", de Valle-Inclán", *ABC,* nº 18743, 15-abril-1966, p. 99. Insistió en su idea, aunque utilizando un seudónimo habitual en él, días después. Véase Cándido, "Ultima hora. Elocuencia", *ABC,* nº 18757, 2-mayo-1966, p. 95 (Cito el periódico por la edición de la tarde, por lo que hay variación con las fechas citadas en otros trabajos). Ya protestaba por esta que calificaba de "acta de defunción" Ricardo Doménech, "Para una visión actual del teatro de los esperpentos", *Cuadernos Hispanoamericanos,* LXVII, nº 199-200, julio-agosto 1966, p. 455. Con algunas variaciones este trabajo puede verse también en R. Doménech, *El teatro, hoy,* Madrid, Edicusa, 1966, pp. 119-134.

APENDICE

Críticas publicadas en la prensa sobre el estreno de *Aguila de Blasón:*

"Mal supondrá quien crea que el señor del Valle Inclán ha debido esforzarse mucho en llevar al teatro una de sus principales creaciones como novelista: el tipo de don Juan Manuel, hidalgo generoso y donjuanesco, que en su liberalidad merma el patrimonio, y por trances angustiosos pasa firme como un roble que se mantiene altivo aun en los días de tempestad más recia, se nos aparece en las tablas con la misma perversa naturalidad y tan de cuerpo entero y tan netamente español como cuando trabamos conocimiento con él en libros del autor.

Y los episodios con que éste nos le presenta ahora, en la comedia, son los que anteriormente nos diera a conocer en forma novelesca, pero con tal delicadeza encerrados en cada acto, que los cuatro primeros son verdaderas joyas literarias, por el primor del diálogo, por el ambiente de resignada tristeza y de superstición que en ellos reina y por la pintura de algunas figuras, la de don Galán, por ejemplo, de castizo abolengo, como que procede del antiguo teatro español, siendo de aquellos criados que viven agarrados a su señor para entretenerle con agudezas y bufonerías, y a los cuales se toleran pinchazos de verdad, con tal de que los den cuando el dueño está de humor para ello.

Las escenas que ante el espectador van desarrollándose, no tienden a cautivarle con violencias ni forzados contrastes, y eso que el cariz de la obra se prestaba a las mil maravillas, mas el autor engarza con suavidad los episodios, y aun los deja borrosos si así logra mayor naturalidad, y nunca se acerca hasta el público para hacerle una concesión y arrancarle un aplauso, por fascinación de momento. Artista ante todo, orífice de la forma, la cual cincela en decires que son un deleite por su sencillez, su elegancia y su frescura, huye cuanto les [*sic*] es dable del lirismo, y sólo pinta, poniendo ante los ojos lo que evoca sin forzar la plasticidad.

Lo principal en su comedia no son las figuras, ni la acción que se desenvuelve; es todo el cuadro; es del conjunto de donde nace la belleza que uno admira sin saber a veces a punto fijo en qué estriba.

No quiere esto decir que no encierre interés el fondo de la obra, por el contrario, ni que los personajes no aparezcan con suficiente vida; lo que hay es que nada toma un relieve desmesurado saliéndose del marco de la escena.

Y como esto es a lo que está acostumbrado el público; como que muchos autores, en vez de cultivarle el sentimiento estético, lo que hacen es irle anulándoselo aún en el que lo posee, producciones teatrales como la del señor del Valle-Inclán no pueden, en manera alguna, saborearlas con la fruición que lo haría de estar lo convenientemente preparado para gozar en lo exquisito.

Este matiz, que es el predominante, se desvirtúa al llegar al final del epílogo, precisamente por querer el autor alcanzar un efecto teatral, que se desliza de lo anterior y rompe la harmonía de concepción que hasta entonces imperara.

La ejecución muy digna de aplauso, recibiéndolos el señor García y Ortega, de quien era el beneficio, al presentarse en escena.

También los hubo para el autor en los primeros actos, mas no quiso salir hasta el último, y en éste fue cuando se guardó absoluta reserva".

(M. R. C., "Teatro Eldorado. *Aguila de blasón*, comedia dramática, en cuatro actos y un epílogo, de don Ramón del Valle Inclán", *La Vanguardia*, Barcelona, nº 12275, 3-marzo-1907, p. 10).

"*Aguila de blasón*", estrenada el sábado en el teatro Eldorado para el beneficio del señor García Ortega, es, en conjunto, una lamentable y creemos que voluntaria equivocación. Si se nos hubiera dicho que era la obra de un joven principiante desconocedor del teatro, no nos habría sorprendido, porque la ingenuidad, la falta de adaptación a lo que la escena exige y la defectuosa construcción abundan en aquellos cuatro actos y epílogo. Siendo el señor Valle Inclán un autor conocido y que cuenta con admiradores, hay que buscar la razón de sus procedimientos parte en el empeño por cultivar un género para el cual no posee verdaderas facultades, y parte por haberse forjado, por intransigente espíritu de escuela, un ideal falso de lo que el teatro puede ser. Tendrá éste todos los defectos que se quiera; pero si *Aguila de blasón* llevaba el propósito de suprimirlos, como se adivina, hay que confesar que es peor el remedio que la enfermedad, pues lo que se tolera en el libro no se admitiría allí y este camino sería de muerte por hastío y no de vida.

Titula el autor comedia a su obra y si de algo tiene es de drama, aunque, en rigor, más exacto sería decir que de lo que participa, principalmente, es de novela o de serie de cuadros de costumbres, de bien malas costumbres, por cierto. Contra la profunda y fría inmoralidad que ellas reflejan no cabe más que sentir franca repulsión o considerar como una aberración el llevar aquello al teatro, y más en la forma cruda y creemos que voluntariamente inhábil en que lo hace el autor. No sabemos si hay que protestar con más fuerza de ciertos ataques declarados de otros escritores que de esa indiferencia con que allí se juega con los más nobles sentimientos, se alardea de brutal crueldad y se mezcla lo santo con lo repugnante.

Literariamente considerada, en la obra no hay más que color local y algún tipo interesante, que recuerda otros pintados ya en distintas ocasiones por el señor Valle Inclán. Van desfilando las figuras sin que nos demos exacta cuenta de lo que en realidad ocurre y de por qué ocurre. Apurado había de verse quien con una sola audición tuviera que hacer el extracto del argumento sin incurrir en equivocaciones u olvidos. Aquellos personajes se mueven en un mundo inverosímil del cual uno no se entera más que a medias.

Así el público salió del teatro desilusionado y desorientado. Sólo en algún momento tal o cual escena llamó algo la atención, porque eso es lo que se nos da allí: una serie de escenas sueltas. Resonaron aplausos para los actores, que estuvieron discretos, y en especial el señor García Ortega supo dar color a su papel de noble despótico y desalmado. Con los actores fue llamado, también, al terminarse uno de los actos, el autor, que reservó el presentarse para el final de la obra; pero el público no se sintió entonces inclinado a llamarle, y se oyeron mezclados palmadas y algunos siseos".

(Anónimo, *Diario de Barcelona*, nº 63, 4-marzo-1907, pp. 2684-2685).

"Escribo este artículo alentado por una honda impresión de alegría y consuelo. Sentí anteanoche en Eldorado una emoción de las que no se olvidan: pocas veces he sentido, pues, mayor placer, asistiendo a la representación de una obra escénica. Y es que la velada del sábado en el teatro de la plaza de Cataluña, fue velada de triunfo para el Arte y para el autor de tantas bellezas literarias, que nos ofrecía con reverente cariño, las primicias de su nueva obra. Conste, por tanto que, a despecho de los imbéciles que no supieron ver ni sentir las múltiples bellezas que existen en la comedia, ni siquiera agradecieron, ni tuvieron en cuenta distintos méritos que el autor, con tanta ingenuidad y elevación de miras, exteriorizaba en su última obra; *Aguila de blasón* es una producción artística, hermosa, sugestiva, transcendente.

Asistí con ferviente devoción al estreno de la obra de Valle, y surgía a mis ojos el nuevo drama como una resurrección espléndida. Sentí la impresión sonora y profundamente deleitable que necesariamente ha de sentir el viajero cuando, después de contemplar con secreto horror las monstruosas creaciones del Arte fementido y vanal, llega a las risueñas y esplendentes riberas de la inmortal Grecia, y admira con éxtasis profundo las serenas líneas del Parthenón y la eterna belleza de las gigantescas creaciones de aquel atleta que se llamó Fidias. De tal manera llegó a mi voluntad el espíritu de belleza que respira la obra de Valle, que instintivamente hube de evocar el recuerdo de tantas y tantas producciones que han formado nuestro teatro. Entonces sentí, con vehemente placer, que de la región sombría, poblada de monstruos que entrañan lo deforme, habíamos llegado, aunque sólo fuese por breves horas, a la región luminosa donde impera la belleza, realzada por los encantos de la forma; de la sublevación de la sensibilidad y de la sana conciencia herida en lo más profundo por la musa desmelenada o con melenas que lo invade casi todo, a la percepción de una Verdad eterna e inmutable que comunica oxígeno a todas las fibras del ser; de la protesta del sentido estético, de la finalidad de la idea del Arte y del buen gusto, a la inefable y pura emoción que en el alma despierta el Arte verdadero.

Pero qué, ¿creían algunos acaso que era *Aguila de blasón* una concepción pavorosa, poblada de monstruos de faz humana y exornada por aquella sombría grandeza que algunas veces entraña lo deforme? ¿No se dieron cuenta, pues, de que es simplemente una hermosa página del libro de la realidad, idealizada intensamente por el sentimiento estético del poeta y a la vez refinado artista?... Consignemos, pues, que *Aguila de blasón* es una producción artística y una producción escénica -¿por qué no?- fuerte y de elevadísimas tendencias; que el drama humano que surge a través del drama, es de una potencia y de una claridad extraordinarias; que la acción, en extremo sencilla, interesa y conmueve más, infinitamente más que esas concepciones falsas y *atrevidas* que por desdicha nuestra nos salen constantemente al paso. Y es porque en ella palpita ese "algo" heroico de la realidad de que todos participamos; porque cada sentimiento, cada idea, cada hecho que el artista y el poeta exterioriza con evidente impulso, tiene un eco en nuestra conciencia y en nuestra vida; porque para sentir, percibir y entender lo que nos ofrece, no necesitamos remontarnos a la región de las quimeras y fantásticos

aquelarres, sino, por el contrario, mirando aquellos personajes volver la mirada en torno nuestro para dirigirla después al fondo de nosotros mismos.

Con ser aquellas figuras la representación de un drama de la vida de aquellas tierras tristes y solares y aun teniendo cal de los huesos de sus mayores y reputando sangre de su sangre, hay mucho en ellas de universal y eterno, para que su tristeza, sus amarguras, sus tormentos errantes, vagabundos, malditos, lleguen hasta nosotros con la traidora suavidad del dolor humano, impersonal y terrible. ¡Qué impresión tan honda produce aquel epílogo, cifra y resumen de la obra, que el autor ha sabido intensificar con tal grandeza! ¡Qué emoción tan intensa y deleitable produce la nota plástica de muchas escenas! ¡Y qué belleza de color surge siempre del cuadro que componen los distintos personajes! Y, por otra parte, ¡qué fuertes y bien trazadas están algunas figuras!

El drama de Valle Inclán está, además, exento en absoluto de exageraciones, de efectos de ninguna especie, de delirios, de situaciones artificiosamente preparadas, de recursos escénicos que tan admirables encuentran la mayor parte de espectadores. Logra conmover, sin sorprender con inusitados incidentes, ni sublevar con repulsivas situaciones. El drama de Valle Inclán no asombra, ni crispa los nervios, ni hiela de terror, ni subleva los sentimientos de quien lo escucha, ni desafía el sentido moral; pero causa, a cambio de eso, emoción profunda, arranca dulces sentimientos de piedad y ternura e infunde en el espíritu un deleite puro.

Añádase a ello la forma más acabada, exquisita y justa que pedirse pueda. Está la obra admirablemente escrita, y eso no es obstáculo para que cada personaje hable el lenguaje que le corresponde, y que a la vez integra su personalidad moral y psicológica.

Y, ya ven ustedes, con ser *Aguila de blasón* una obra espléndida, y aun entusiasmando a los muchos y fervientes admiradores que el autor de *Sonata de otoño* aquí tiene, no gustó a todo el público. Mientras éstos, que asistieron en gran número a Eldorado, exteriorizaban con visibles muestras de entusiasmo su admiración, la parte inculta del público no aplaudía. Me explico perfectamente que esos espectadores que asistieron de igual modo y con idénticos deseos al estreno de *Aguila de blasón* como asisten a las representaciones de esos engendros que aquí y allá a diario sirven, no se entusiasmasen, ni se percatasen siquiera de la transcendencia de la obra; pero lo que no me explico ni querré explicarme nunca, es que no sintiesen siquiera reconocimiento y la veneración que toda obra honrada merece. ¡Si fuera posible hacerles entender que la nueva obra de Valle Inclán, artística y hasta socialmente considerada, vale muchísimo más que un sin fin de obras juntas de esas eminencias de cal y canto que ellos crean a destajo!

¡Si fuese posible hacerles comprender que las obras de Shakespeare, el más grande dramaturgo de todos los tiempos, si las viesen ellos representadas tal y como él las concibió, las rechazarían indignados, también por "poco teatrales"!

¡Si fuese posible hacerles comprender lo poco que cuesta triunfar de ellos, lo poco que cuesta ser para ellos "eminencia" y lograr que corone las obras el Dios Exito! ¡Si fuese posible hacerles comprender que nunca se secan con aplausos las gotas de sangre artística! A los espíritus torpes y baldíos no se los puede hacer comprender nada que tenga asomos de verdad, porque, ¡claro está!, la desconocen en absoluto. Pero afortunadamente, no realizan para esos su obra solemne los artistas.

Aguila de blasón fue puesta en escena con propiedad y representada con singular cariño. Todos los artistas se portaron bien, especialmente Josefina Blanco, que hizo una ciega admirable de veras la señora Nestosa (1), el Sr. García Ortega, que además dirigió la obra con acierto, y el actor que llevaba la piel de D. Galán, uno de los personajes más interesantes del drama de Valle Inclán."

(Júñer, "«Aguila de blasón». Eldorado", *El Liberal*, Barcelona, nº 2133, 4-marzo-1907, p. 1) (2).

"Nada que no fueran primores podría señalarse en la producción del señor Valle Inclán, si el teatro fuese un libro en cuyas páginas únicamente tuvieran que escribirse trozos selectos por sus pensamientos y por su estilo, porque en cuanto a estilo y elevación de pensamientos *Aguila de Blasón* es un modelo; pero como quiera que el teatro es libro de la vida, en cuyas páginas, con elevación de estilo y conceptos, han de ser tratados costumbres, pasiones, caracteres, en una palabra, todos los elementos que integran la vida y que constituyen, por decirlo así, la vida del hombre en una de sus grandes crisis, desde este punto de vista, la obra del señor del Valle Inclán estrenada en Eldorado es una lamentable equivocación.

(1) Así está puntuado en el periódico. Todo parece indicar que falta una coma después de la palabra "veras".

(2) Debo fotocopia de esta crítica y de la siguiente a la amabilidad de Leda Schiavo, a quien expreso aquí mi gratitud.

En el teatro todo ha de ser claro, la acción lo mismo que los caracteres y el pensamiento de las obras: es un espectáculo bello y no hay belleza donde existe penumbra; es arte, porque es luz, luz de creación, pura y emocionante como la que brotara al conjuro de Dios, representado en el mundo del teatro por el poeta. Cuando una obra teatral no es clara en su acción, en sus caracteres ni en su pensamiento; cuando de ella no brota luz, no despierta en el auditorio la emoción de lo bello, y esto le pasa a *Aguila de Blasón*, en la que todo es obscuro, en la que no aparecen claros, ni un pequeño momento, pensamiento, fábula ni caracteres dramáticos. Todavía más, el teatro no admite explicación, como no lo admite el bello espectáculo de la aurora, el sublime de una tempestad; emociona por medio de la belleza, que subyuga, y la obra *Aguila de Blasón* no subyuga al público, al contrario, para seguirla se ve obligado a buscar el auditorio la relación que guardan las situaciones y a trazar en su imaginación, cada dos por tres, el árbol genealógico de los personajes.

* * *

Recuerdo en estos momentos dos obras que guardan relación de semejanza con *Aguila de Blasón*, originales de los inmortales ingenios Lope de Vega y Goethe: la española se titula *Fuente Ovejuna*, la alemana *Goetz de Berlichingen*, y entre las dos flota el pensamiento de *Aguila de Blasón*.

En *Aguila de Blasón*, como en *Goetz de Berlichingen* figura el viejo hidalgo que defiende la existencia feudal y representa la independencia de la nobleza antes que la realeza la sometiese a sus leyes; como en *Fuente Ovejuna*, el despotismo del blasonado desprecia los sentimientos populares, y es marcada la tirantez que existe entre el señor y los villanos; mas yo me guardaré muy bien de decir que la obra del señor del Valle Inclán pueda ser comparada por sus méritos con las citadas, porque si la alemana traspasa los límites del escenario, como la del señor del Valle, en cambio contiene pasajes y figuras geniales, trozos que ha calificado la crítica de pinceladas soberbias a lo Miguel Angel; porque si la española de Lope tiene villanos y socarrones, como la del señor del Valle, son ellos españoles de pura cepa, no bandoleros de melodramón como los villanos de *Aguila*, ni bufones como Galán, arrancado de *Arlequín*, de Lothar, y embadurnado de heces como los primitivos histriones romanos.

Si no puedo establecer comparación de méritos entre las obras de Lope y de Goethe con la del señor del Valle Inclán, en cambio no veo peligro alguno en manifestar que muchos de los pasajes de *Aguila de Blasón* son remedos del alemán y el conjunto de la obra una mezcla rara de elementos literarios españoles y alemanes, porque son estas afirmaciones fáciles de demostrar.

Se nota lo dicho en el carácter y duración de las leyendas, que participan del temple melancólico y fantástico de los alemanes y respirar cierto *aire gótico*, que es impropio de Galicia, donde pasa la acción, y que participa mucho del ambiente que baña las antiguas aldeas de Alemania; en el trazado de los cuadros y de las figuras y en el ambiente de la obra, que lleva impresa, en vez de la melancolía gallega, melancolía, fruto de la ternura, la melancolía alemana, fruto de la imaginación.

A mí me causa *Aguila de Blasón* (prescindiendo de sus faltas), el efecto de una leyenda alemana escrita por un español.

* * *

Las señoras Alverá, Nestosa y Sánchez, interpretaron discretamente sus papeles; el señor García Ortega, bastante bien, y el señor Alonso muy bien.

La señora Blanco dijo su corto papel como era de esperar, magistralmente."

(Bernad y Durand, "Crónica de arte. "Aguila de Blasón", drama de cuatro actos y un epílogo, original de don Ramón del Valle Inclán, estrenado en Eldorado", *Las Noticias*, Barcelona, nº 3989, 5-marzo-1907, p. 1).

[El crítico comienza disculpando dos erratas de un artículo previo, que le desacreditaron] "Aunque no tanto como el haber averiguado que los que no hemos puesto por las nubes la comedia *Aguila de blasón*, de Valle Inclán, somos unos imbéciles dignos de las exquisiteces y literaturas de *El guante amarillo*. Sí, señores, unos imbéciles, y si me apuran mucho hasta caballerías mayores dignas del ronzal. A mí me ha afligido mucho salir a estas alturas y por culpa de Valle Inclán con que llevo tantos años sin acercarme al pesebre engañando a las gentes; pero así parece ser que lo ha averiguado alguien que ha visto en *Aguila de blasón* una obra perfecta que puede llamar de *tú* a las de Shakespeare, nada más. Bueno, pues no riñamos por tan poca cosa, y con licencia de mis compañeros de recua -que fueron la mayoría de los espectadores- sumémonos con el *vulgum pecus* que no ve más allá de sus narices, y proclamemos que *Aguila de blasón* es obra perfecta y que, por serlo, está muy por encima de nuestras rudimentarias entendederas. Pero ¡oh, desventura! después de declararnos franca y honradamente caballerías mayores o menores, la comedia de Valle Inclán seguirá siendo lo que es. ¿Y

qué es la comedia de Valle Inclán? Según el modesto parecer del burro que suscribe, *Aguila de blasón* es la exposición fragmentaria y borrosa de un estado de alma colectivo más que el drama del vivir de don "Juan Manuel Montenegro", a la vez señor feudal y pachá, celoso de lo que cree sus derechos en unas ocasiones, y despreocupado conculcador del de los demás cuando ello le importa. Si don Juan Manuel es el "águila de blasón", más que como tal se nos aparece en las lobregueces de la comedia como un ave siniestra. De dónde viene, adónde va y qué se propone aquella figura tétrica no se sabe, ni Valle Inclán se cuida de decírnoslo, único modo de que su andar por el mundo refleje comprensiblemente en una *comedia*, que es como el autor titula aquel incierto engarce de episodios sueltos.

Si fuera aceptable esta clasificación, yo, como caballería opinante y con permiso de los sabios que se han chupado de gusto los sabios dedos, catalogaría *Aguila de blasón* en un "teatro de ensueño" para el que no está preparado el público ni creo que lo estará nunca, y en el que, naturalmente, no tendríamos entrada los rocines. En teatro tal sí que estaría la comedia de Valle Inclán como en lugar propio, porque -a cada cual lo suyo- el ambiente *suprasensible*, los terrones vagos del más allá, el chocar del presentimiento en los espíritus de aquellas pobres gentes, en una palabra, los dramas internos y hondos que sobre los personajes revuelan como pájaros agoreros... eso sí que está admirablemente pintado, con fuerza de expresión extraordinaria, como podía esperarse del artista que es Valle Inclán, y perdone la sincera alabanza de este asno y servidor suyo. Pero con haber allí tantos dramas no hay el *drama*, y en el teatro es esto lo que principalmente se trata de hacer, porque siendo condición del drama en las tablas como en la vida el interés y la emoción, no llegan con eficacia ni la tragedia que *Sabelita* lleva dentro, ni menos aun la oscura resignación de la esposa vendida, o el luchar del propio "Montenegro" contra un *ananké* que flota lo bastante nebuloso para que le desconozcamos como fuerza dramática.

Así, y en el despreciable sentir de la recua a que tengo la amabilidad de pertenecer, Valle Inclán y en cuanto escritor ha quedado como unas rosas, porque *Aguila de blasón* está pulcra y galanamente hablada, encanto del oído y regalo del espíritu, que otea por el estilo, huyendo de las negruras del cuadro; pero ha fracasado si quiso -y lo intentó, indudablemente- hacer teatro. Y algo más hizo erradamente y no se lo perdonaremos nunca, que fue mostrar fugitivamente a la exquisita actriz Josefina Blanco, tan viva en nuestra memoria desde que en el Principal creó con sello imborrable una comedia de los Quintero. ¿Por qué, señor Valle Inclán, acercarnos a los labios estas dulces mieles sin dejarnos probarlas?

Agradezca este autor a los cómicos de Eldorado la fe con que hicieron su obra y muy especialmente a García Ortega y *don Galán*, y líbrele el Señor de los amigos que matan con sus oficiosidades, como le ha sucedido a Grasso en esta su segunda etapa" (3).

(Federico Urrecha, "Crónicas menudas", *El Diluvio*, Barcelona, año XLIX, nº 66, 7-marzo-1907, pp. 12-14).

"Teatro Eldorado: El primer actor D. Francisco García Ortega celebró anoche su beneficio, ofreciendo al público de Barcelona las primicias de una obra que su autor, D. Ramón del Valle Inclán, titula *Aguila de blasón*, y califica de "comedia dramática".

Aguila de blasón fue desarrollada y escrita en forma de novela dialogada, como *Las memorias del marqués de Bradomín;* pero antes de publicarla en esa forma, su autor la ha arreglado para el teatro refundiéndose Valle Inclán a sí mismo, lo cual es una garantía de la fidelidad de la refundición.

Como mayores atractivos al cartel, se ofrecieron la presencia del autor y el concurso de la que hoy es su esposa, Doña Josefina Blanco, aquella actriz simpática que logró muchos aplausos hace pocos años en el teatro Principal, interpretando *El amor que pasa, La cizaña, Nuestra juventud...* y tantas otras obras".

(*España Nueva*, Madrid, nº 297, 3-marzo-1907, p. 3).

(3) Grasso era el director de la compañía italiana en que figuraba la conocida actriz Mimí Aguglia, entonces en Barcelona.

Rosamond Lehmann: *The Echoing Grove* y la alusión literaria

MANUEL MÍGUEZ BEN

La utilización de textos literarios preexistentes es un recurso que está presente en toda literatura, bien directamente a través de una mención explícita, o indirectamente mediante la utilización de rasgos e incluso técnicas literarias que ayudan a identificar un texto como continuador de un estilo anterior. Esta presencia constante del pasado en el presente en la tradición literaria puede convertirse en un modo de poner de relieve la inmanencia de aquél en éste, y, por lo tanto, colabora a dar coherencia a la fragilidad del mundo conocido.

La sensación fragmentaria que la humanidad tiene de la realidad puede perder parte de su profundo sentido trágico, cuando ésta ve como épocas anteriores han expresado inquietudes similares en algunos textos, la presencia de los cuales en otros posteriores subraya la existencia de una línea de evolución constante en la historia de la humanidad.

La continuidad intertextual pasado-presente hace posible la transcendencia de lo puramente anecdótico y puntual, y obliga a una búsqueda de los rasgos universales de lo actual, de las esencias de lo eterno en lo personal.

La unidad dentro de la diversidad de los sentimientos del ser humano puede ser expresada en la novela mediante el uso de técnicas narrativas que pongan de manifiesto el mutuo intercambio de significados existentes entre la vida y la literatura. Ciertas soluciones a la desazón que produce la experiencia, a la discontinuidad que parece caracterizar a ésta, pueden encontrarse en el registro que de ello supone la obra de ficción.

Rosamond Lehmann (1901-1990) escribe el grueso de su narrativa durante una de las etapas más brillantes del período modernista. Su primera novela, *Dusty Answer*, aparece el mismo año que *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, *Oberland* -uno de los volúmenes de *Pilgrimage*- de Dorothy Richardson, *The Allinghams* de May Sinclair y *The Hotel* de Elizabeth Bowen.

Como novelista experimental gusta de entroncar sus textos en la gran tradición literaria inglesa al igual que James Joyce o Virginia Woolf. Toda su literatura posee un carácter persistentemente alusivo, como se pone de manifiesto ya en la elección de los títulos de algunas de sus obras (1). Las alusiones literarias allí

(1) *Dusty Answer* (1927) y *Buried Day*, primitivo título de *The Echoing Grove* (1953), están tomados de un soneto de la colección de *Modern Love* de Robert Browning. *Imitation to the Waltz* (1932) y *The Swan in the Evening* (1967) son títulos tomados de canciones populares, y *A Note in Music* (1930) de un poema de Walter Savage Landor.

contribuyen a acentuar el carácter indirecto y ambiguo de una técnica narrativa que parece haber sido heredada de algunos de sus antecesores (2). Pueden aquéllas introducir al lector de sus novelas en el particular mundo de los valores de su autora, sin que por ello hayan de utilizarse ciertas técnicas de la novela tradicional que la novela inglesa de entreguerras había considerado ya caducas (3).

Las alusiones literarias transmiten una compleja estructura de múltiples significados y establecen una relación no patentemente obvia entre autor y lector, en el pasado y en el presente. A la intención original de la autora hay que añadir la interpretación que de ella hace el lector contemporáneo y la que los lectores coetáneos a la autora hayan realizado previamente. Las alusiones incluidas por ella en sus textos influyen también en el espacio más cerrado de la misma obra de ficción, de tal manera que la lectura o la utilización que de ellas se realiza en los distintos niveles narrativos permite una forma de presentación metafórica y analógica que contribuye a la caracterización de los personajes y de su entorno, así como a la presentación de la estructura, tema y desarrollo del argumento.

Debido a la posibilidad de superposición de niveles interpretativos, la técnica de la alusión literaria no es meramente ornamental, trivial o elitista, puesto que obliga al lector a concentrarse en ciertos aspectos textuales que de ser obviados implicarían la pérdida de la significación totalizadora del texto, tal como fue concebida por su autora.

Rosamond Lehmann está especialmente interesada en mostrar en su novelística el paso del tiempo y las modificaciones que éste produce. Ello es especialmente evidente en lo que respecta a los personajes de sus novelas. Para conseguirlo recurre a complejos esquemas de variaciones temporales, que combinan o alternan perspectivas desde el presente y el pasado, consiguiendo con ello un efecto de evocación y sugerencia.

En el segundo período de su narrativa, que se inicia con *The Ballad and the Source* (1944), este modo de presentación es especialmente notable. La novela desarrolla una acción que se extiende a través de tres generaciones, algo totalmente inusual en sus anteriores novelas, y lo hace de modo brillante y ambicioso. El método narrativo consiste en simultanear pasado y presente por medio de conversaciones entre un personaje central, Rebecca Landon, que recuerda con sus iniciales a las de la autora, y otros dos personajes femeninos, simultáneamente periféricos y centrales al tema de la narración.

---

(2) Cpr. D. Trilling, "Fiction in Review", *Nation*, 160, April, 14, 1945, p. 423; R.A. Scott-James, *Fifty Years of English Literature: 1900-1950*, London, 1956, p. 181; Diana LeStourgeon, *Rosamond Lehmann*, New York, 1965; W. Dorosz, *Subjective Vision and Human Relationships in the Novels of Rosamond Lehmann*, Uppsala, 1975, pp. 20-23.

Dinah, en *The Echoing Grove*, cree ver en la vida de Rickie el mundo de Henry James: Vid. R. Lehmann, *The Echoing Grove*, Harmondsworth, Middlesex, 1958, p. 155.

(3) Cpr. V. Woolf, "Mr. Bennett & Mrs. Brown", *The Common Reader*, London, 1924; A. Fleishman, *Virginia Woolf: A Critical Reading*, Baltimore, 1975; "Virginia Woolf: Tradition and Modernity", en A. Warren Friedman, *Forms of Modern British Fiction*, Austin, 1975, pp. 133-63; y J.M. Wyatt, "*Mrs. Dalloway*: Literary Allusion as Structural Metaphor", *PMLA* 80, 3, May, 1973, pp. 440-51, se ocupan de las consecuencias que el tratar de evitar la intrusión autorial tiene para el uso de la alusión literaria por parte de esa autora.

En su siguiente novela, *The Echoing Grove* (1953), intentará llevar más lejos idéntica elaboración técnica en el desarrollo de tema, trama y personajes. Aunque R. Lehmann continúa elaborando, una vez más, un mundo cuyo centro son las reverberaciones del amor, las traiciones y las transformaciones que el tiempo conlleva, la atmósfera y el tono líricos, comunes a todas sus primeras obras, van adquiriendo un marcado carácter trágico.

Dos hermanas, Madeleine y Dinah, mantienen a lo largo de su primera madurez una complicada relación sentimental con un personaje masculino, Rickie Masters, que se casa con la primera y tiene, a distintos intervalos, una repetidamente fallida relación con la segunda. Mediante diferentes puntos de vista, extraordinariamente bien engarzados, se observa desde diferentes perspectivas temporales, que se reiteran con sutil variación, las etapas de esa complicada relación amorosa.

La narración está divide en cinco partes -Afternoon, Morning, Nightfall, Midnight y The Early Hours- de las cuales primera y última se desarrollan en el mismo día del presente, en los primeros años cincuenta, y las otras tres constituyen una galería de momentos escogidos de las dos décadas anteriores, en los cuales el lector percibe un consecutivo montaje de saltos temporales, brillantemente llevado a cabo.

Hay un hilo conductor que permite el diálogo entre las escenas de la novela y que se consigue por medio de los soliloquios de los tres personajes principales. El lector consigue adentrarse en los círculos concéntricos del significado esencial de lo narrado y comparte con ellos el valor simbólico que adquieren ciertas imágenes, que intermitentemente aparecen en los monólogos de los mismos: la quemadura inadvertida de un cigarrillo en un mueble, unos gemelos de jade que se transmiten de una generación a otra, los maceteros azules que representan el espíritu de generaciones menos atribuladas que la presente (4).

Aunque esta maestría en el manejo de las relaciones temporales provoca, por sí sola, un efecto de gran fuerza expresiva que colabora a que la atmósfera y el tono destaquen por encima de los hechos narrados, es, sin embargo, en el uso de la alusión literaria donde la autora demuestra la capacidad de sugerencia de su prosa, añadiendo una dimensión nueva que expande el significado de la novela. El efecto es el mismo que el producido por el lenguaje metafórico y profundamente evocativo de la poesía.

La mención expresa, el recuerdo confuso, la relación de algunos conceptos de gran resonancia literaria a lo largo de la novela, consiguen (re)crear en la mente del lector un mundo referencial de emociones de gran complejidad expresiva. La capacidad de sugerencia de estas alusiones confirma el hecho de que ellas no sean sólo irrelevantes adornos que denotan banal erudición, sino valiosos recursos literarios. Añaden matices que difícilmente podrían incluirse de otro modo en el texto sin destruir la ilusión de la no intromisión autorial directa, tan denostada por la novela modernista.

(4) Véase E. Bowen, *Seven Winters and Afterthoughts*, London, 1953, pp. 218-23.

Pero la alusión no solamente intenta provocar y sugerir emociones o sentimientos para que el lector se sienta más directamente involucrado, o para que comparta los motivos del personaje. Exige, también, un trabajo intelectual -y no solamente emocional- arduo.

Las referencias directas a autores y textos presentes en la memoria, y citados como tales, de los personajes de *The Echoing Grove* pueden aparecer o no tipográficamente destacadas en el texto, pero su origen debe ser buscado por el lector, quien en su labor podrá, así, traer a la interpretación de los mismos varias posibilidades. Las líneas aisladas de un poema, introducidas en un nuevo contexto narrativo, pueden no desatar las mismas evocaciones que en el texto original, provocando por parte en el lector no familiarizado, que puede desconocer el contexto del mismo, una interpretación equivocada, cuando no totalmente errónea, bien del personaje, bien de la obra en su totalidad.

El título de la novela -*The Echoing Grove*- es un caso paradigmático de las posibilidades de elaboración de ciertas resonancias literarias a las que, por otra parte, el texto mismo parece apuntar:

> 'There was one thing, a love poem I suppose it was, but a very peculiar one. I can't remember any of it except two lines, and they've always stuck in my head'.
>
> 'Say them'.
>
> He repeated, without expression:
>
> 'And throughout all Eternity
>
> I forgive you, you forgive me' (5).
>
> 'Ah yes', she said. 'He asks her to agree to give up love. *Root up the infernal grove*, is how he puts it'.
>
> 'Was that it? I believe you're right, that was the gist of it. Cryptic sort of thing. Dinah always claimed she understood it and saw absolutely eye to eye with him -with the sentiments expressed. Forgiveness. That was her great theme. We had a pact to forgive one another everything, always, beforehand, if you see what I mean: The idea was hers.' (6)

En la larga conversación que tiene lugar en la cuarta parte de la novela -Midnight- entre Rickie y Georgie, uno de los varios personajes femeninos que desarrollan variaciones del tema central, encarnado por las dos hermanas, es donde confluyen y se explicitan las referencias que Rosamond Lehmann puede haber combinado -*The Echoing Green* e *Infernal Grove*- para iluminar el complejo conjunto de connotaciones a los que alude el título de la novela. Los versos de William Blake contribuyen a dar un verdadero carácter sinfónico a los recuerdos de las dos protagonistas: para acceder a la felicidad los amantes deben otorgarse el cristiano perdón mutuo de sus defectos (7).

Por otra parte, ciertas frases y combinaciones de palabras -i.e. *lineaments of ungratified desire* (69)- de otros poemas de William Blake de temática amorosa en

(5) W. Blake, *My Spectre around Me Night and Day*, XIV; cpr. R. Lehmann, *op. cit.*, p. 296.

(6) R. Lehmann, *The Echoing Grove*, Harmondsworth, Middlesex, 1958, p. 240. Todas las referencias en el texto son a esta edición y el número entre paréntesis corresponde al de la página de la misma.

(7) Cpr. R. Lehmann, *op. cit.*, pp. 69 (*Gnomic Verses*, 4), 88 (*Book of Thel*, Thel's Motto), 260 (*Gnomic Verses*, XXI); véase en especial, 'The Echoing Green' (*Songs of Innocence*) de tono alegre, infantil y optimista, y el ya citado *My Spectre around Me Night and Day*, bastante más lúgubre, maduro y pesimista en el que el poeta trata de alcanzar la eternidad feliz mediante la renuncia al amor terreno.

sentido amplio parecen reiterarse rítmicamente en la novela. La función de las alusiones a textos del poeta romántico pasa a ser elemento indispesable en la trama y tema de la novela. Constituyen, por una parte, el lema de la vida de Dinah a lo largo de toda su relación con Rickie, y éste, por su parte, las ha convertido en símbolo de la relación entre ambos, y ha pensado en hacer con ellas una inscripción para una pulsera. Obsesionan también a Georgie, sucesora de Dinah en cierto modo en el afecto de Rickie, haciendo con ello que la alusión a los mismos se constituya en elemento unificador y conductor entre los personajes y las trastocadas relaciones temporales de la novela.

El método de presentación de la alusión literaria aparece reconocido en el propio texto -*The kind that starts echoes afterwards, backwards and forwards for ever wherever you strike it* (217)- con lo cual se indica explícitamente que ciertas circunstancias, frases o palabras suscitan ecos de otras anteriores, y éstas a su vez sugieren otras más, en sucesivos círculos concéntricos que se repiten hasta la eternidad subrayándose así la indivisible unión entre pasado, presente y futuro:

> 'Clinical prognosis'. Madeleine got up and stood with her back turned, wiping her eyes. After a long pause she said more calmly:'He asked me to forgive him, but I couldn't answer that.'
>
> 'It's really the best we can do,' said Dinah. 'Out of pure self-interest.'
>
> A tune, an echo, started sounding in her head. *And throughout all Eternity...*
>
> Presently Madeleine turned round, her face composed. (296)

Los personajes de *The Echoing Grove* cobran múltiples dimensiones por medio de las alusiones literarias que se introducen en los soliloquios o diálogos de los mismos. La caracterización de algunos de ellos adquiere consistencia y firmeza mediante el uso continuado en ciertos episodios de la trama de referencias -a veces francamente oscuras- a ciertos poemas, algunos de los cuales parecen pertenecer a una diferente tradición literaria de la habitual en la novela.

Dinah, cuyo nombre trae a la memoria el de la protagonista de un poema anónimo de resonancias románticas, recuerda el episodio que simboliza la naturaleza de su relación con Rickie -saldada una vez con el nacimiento de un niño muerto- a través de unos versos que no se identifican en el texto, y cuando sí se hace, no completamente (8):

> What a freak of climate in Cornwall at the end of February: only once before in living memory, fifty-eight years ago. What a grotesque disaster, all of a piece with the rest. *All of a piece* to stay in an isolated cottage at the bottom of a Cornish lane in winter when you're eight months pregnant. (36)

> It was a time that couldn't be sustained. Time of enormities. Madeleine's still got it under her skin. She's partly stuck in it still, and thinks I am, or should be: Why, says her bright stare, should she -not I- feel guilty for crimes not hers but mine?
>
> All of a piece without,
> Thy chase had a beast in view,
> Thy wars brought nothing about,
> Thy lovers were all untrue..(38) (9)

(8) Vid. "Vilikins and his Dinah", en H. Mayhew, *The Wandering Minstrels*; cpr. R. Lehmann, *op. cit.*, p. 88.

(9) J. Dryden, *The Secular Masque*, epilogue. R. Lehmann cambia 'throughout' en el primer verso por 'without', lo cual hace más difícil su comprensión, al tiempo que refuerza el carácter de cita

Los versos que Dinah asocia con el terrible y simbólico desenlace del primer episodio de sus relaciones con Rickie son parte del discurso de Momus a Diana, Marte y Venus, símbolos del viejo orden mitológico, que se ha demostrado fallido, al que viene a sustituir el Cristianismo. John Dryden lo escribió como epílogo a la reposición de *The Pilgrim* de John Fletcher. El personaje de *The Echoing Grove* al citarlo parece participar desde un principio de cierto sentimiento de derrota y de la imposibilidad de alcanzar la felicidad a través del amor. Su posterior reconciliación con la hermana, que con su incestuosa relación había agraviado, se anuncia de ese modo en la novela.

Rickie Masters asocia su juventud, su primer episodio romántico con una compañera de estudios -a la que luego sustituirá Dinah- a la lectura de unos versos, que no identifica, y que podrían recordar algunos de los de William Blake, John Milton o William Shakespeare que ésta leía:

> At Oxford he had had an intense if short-lived relationship with a gifted undergraduate who read modern poetry aloud to him in a punt on the Cherwell. A fragmente he could not place had been recurring to him for the last hour or so: *For the game is ended That should not have begun.* (100) (10)

El poema de A.E. Housman es contemporáneo del episodio que parece simbolizar en la mente de Rickie, lo cual resulta extraordinario al compararlo con las demás alusiones literarias de la novela, que poseen un carácter exageradamente histórico y clásico. El aire trágico del personaje -una de los múltiples personajes cuya muerte refuerza el poder, a veces, elegíaco de la novela- queda subrayado, así, por el tono del poema que él recuerda, y cuyo protagonista parece haber sido, como él, el último de una estirpe: Rickie ha tenido que vender la mansión ancestral de Norfolk, propiedad de su familia, y convertirse en un miembro más de cierta clase media-alta dedicada a los negocios.

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta el lector a la hora de reconocer, interpretar y localizar las alusiones literarias en la novela de Rosamond Lehmann, suele originarse cuando un personaje incorpora en su discurso habitual fragmentos pertenecientes a un contexto distinto al suyo, que el lector reconoce como diferente, pero que no podría identificar como literario, porque el personaje modifica o agrega palabras pertenecientes a su propio discurso en medio de ellas.

En uno de los primeros recuerdos que Rickie tiene del significado del primer fallido episodio entre él y Dinah se introducen referencias, otra vez sin identificar, que al igual que más tarde los versos de William Blake, se reiterarán en el monólogo interior del personaje dificultando enormemente la comprensión de la ya de por sí rara presentación de los sentimientos del mismo:

> ...*Sad, mad and bad.* Who said that? How did it go on? *But oh, how passing sweet.* No, not quite right. *And dangerous to know...How mad bad sad and sweet...and dangerous to know my Dinah dear*...that also could be fitted to a tune: he hummed it over in his head, jazzed

---

de memoria que tienen los versos. La estrofa concluye: *'Tis well an old age is out,/ And time to begin a new.*

(10) Vid. A.E. Housman, *Last Poems*, XIV, (1922); cpr. T. Fuller, *Gnomologia*, 2880; G. Crabbe, *Tales of the Hall*, XV, "Gretna Green", 334.

it up, trying out various syncopated stresses. Pot-pourri rag-time. Ha! Ha! Memory's cracked bowlful of time-rotted debris.

Failure of, loss of memory. *Can't* remember must mean don't want to, won't: that much he suspected without psychiatrical assistance. And so he must have fixed it -and God! at what a cost to him- he must have consigned it to perdition: the true story of his love. Only true love of my life. (88) (11)

El sentimiento que expresa el protagonista del poema de Robert Browning, aunque de origen social completamente diferente al de Rickie Masters, es posiblemente idéntico al suyo, incluidas las circunstancias de la postración física de ambos. La alusión tendrá un papel importante en la configuración de la estructura de la novela, puesto que la visión nostálgica de un pasado, que una y otra vez se verá como tal en las distintas partes de la novela en que se vuelve sobre él, la marcará para el lector el recuerdo de este poema (12).

El tercer personaje central de la novela -Madeleine- es el más convencional en sus planteamientos sociales, al menos al principio de su trayectoria vital. Las alusiones literarias presentes en sus monólogos y diálogos son menos directas que en las de los otros dos personajes centrales -Rickie y Dinah- en los episodios referentes al pasado.

En la última parte de la novela -The Early Hours- una vez que Madeleine ha visto repetirse la historia una vez más -que su amante ha decidido abandonarla como otrora había hecho Rickie, y ella había hecho con él- Rosamond Lehmann refuerza la relación de *continuum* entre pasado y presente por medio de la inclusión de algunas alusiones literarias que elaboran el soliloquio del personaje:

Instead of nothing, she had been granted this breathing space, the quiet interior, sparsely furnished, without ornament or colour or perspective; but decent, ventilated: a place where some semblance of normal existence, or realistic action, could still plausibly continue.

The trivial round, the common task
Should furnish all we need to ask... (13)

One might yet find a niche in the community, serve others, put one's talents to wider use. (287)

Por su posición en la novela, paralela a la de los versos citados de John Dryden recordados por Dinah, las expresiones de resignación cristiana presentes en el poema de John Keble que Madeleine internaliza, enmarcan el tema central y recurrente del perdón mutuo, y previo, de los amantes que ya habían desarrollado los versos de William Blake en la parte central de la novela.

Pero es en medio de la sensación desoladora de la falta de estímulos para seguir viviendo, y amando, donde la alusión literaria destacaca más, subrayando y

(11) R. Browning, "Confessions" (*Dramatis Personae*): *How sad and bad and mad it was/ But then, how it was sweet.*

(12) Cpr. R. Lehmann, *op. cit.*, p. 127, 263. Los adjetivos recuerdan los utilizados por Lady Caroline Lamb en su diario para referirse a Lord Byron: *Mad, bad and dangerous to know.* Las circunstancias de los amores incestuosos por los que era conocido éste, se corresponden a los que pueda ver en las suyas propias el personaje de *The Echoing Grove*, al que según el *Book of Common Prayer* (1662) correspondería también un calificativo similar, por ser Dinah hermana de su mujer.

(13) Vid. J. Keble, *The Christian Year*, "Morning". Madeleine modifica ligeramente el texto haciéndolo más enfático y más aplicable a su personaje: *The trivial round, the common task,/Would furnish all we ought to ask,/Room to deny ourselves, a road/To bring us, daily, nearer God.*

señalando al lector el dorado medio al que aspira el personaje entre las dos visiones opuestas que puedan adoptarse ante la vida:

> *Refined educated lady of good appearance (early forties) cheerful disposition artistic tastes widow (one child, girl, school holidays), thoroughly domesticated, country lover, fond animals, experienced cook gardener washerwoman, able drive car, undertake all household duties, rough (coals, boots, wood-chopping, scrubbing, etc.) not objected to...*
>
> A perfect woman nobly planned (14).
>
> *Emotionally frustrated unadaptable class-conscious matron victim circumstances upbringing personal tragedies, exploited rejected (grounds age, moral intellectual maladjustment) by lover renovating sexual requirements, unwilling accept suggestions re courage pride eventual resignation, unable contemplate living (a) alone (b) for others i.e. family friends community spiritual values or any other form abhorrent vacuum, seeks instantaneous return status quo, failing which immediate euthanasia...* (288)

El verso de William Wordsworth es presentado sin indicación tipográfica alguna que le haga reconocible como tal, pudiendo ser incluso malinterpretado como perteneciente al discurso interno del personaje. Constituye la última de las alusiones literarias utilizadas en *The Echoing Grove*, y por su ubicación en las páginas finales de la novela contribuye a una perfecta conclusión del tema que allí se desarrolla. Los ecos de otros textos anteriormente mencionados en la narración se subsumen en esta alusión, en la que el amor aparece como presa codiciada y objeto de desesperada búsqueda, repetidamente fallida, o como un juego en el que nadie gana, donde puede perder o traicionar al ser amado (15).

Alrededor del triángulo central de personajes existen otros que desarrollan ciertas variaciones temáticas y rítmicas al motivo principal que allí se reitera. Las lecturas y preferencias literarias de éstos son parte esencial de su caracterización ante el lector, y contribuyen a hacer comprensible el desarrollo de las complicadas relaciones humanas presentadas en la novela.

Georgie Worthington, última amante de Rickie, se caracteriza por su paralelismo con uno de los personajes centrales, Dinah. Al igual que ésta, Georgie ha sufrido el abandono y posteriór regreso de Rickie así como más de un matrimonio. Comparte con Dinah un afán analítico de la existencia, y todas estas similitudes se ven coronadas por el gusto que ambas muestran por la lectura de William Blake.

Mrs. Burkett, madre de Madeleine y Dinah, posee en la novela la función aparente de actuar como contrapunto de los personajes centrales. Representa una generación cuyas pautas de conducta difieren de las de la generación de entreguerras en un más evidente conservadurismo. Se subraya esto mediante su presentación como lectora de los grandes autores victorianos en medio de la hecatombe de la segunda guerra mundial y de la fuerte tensión emocional de los restantes personajes. La referencia a estos textos, no concretizados, adquiere cierto valor de contraste con la que se hace a autores contemporáneos, tampoco especificados y que bien podrían ser miembros de la generación de las protagonistas, i.e. Evelyn

(14) Vid. W. Wordsworth, "She Was a Phantom of Delight": *A perfect woman, nobly planned,/ To warn, to comfort, and command.*

(15) Cpr. S. Raven,"The Game that Nobody Wins: The Novels of Rosamond Lehmann", *London Magazine*, April 1963, p. 64.

Waugh y Aldous Huxley, que por su cinismo y aparente frivolidad podrían contribuir a la reafirmación de la fragilidad de la existencia, que en esos momentos parece más amenazante (16).

Es ella quien se encarga de destacar el papel de Rickie, víctima no sólo de la guerra sino también de cierto desplazamiento social y moral, a pesar de haberse debido su muerte a causas naturales, aunque provocada por la tensión emocional de éste:

> 'He was a good man. They are rare,' said Mrs. Burkett; but emotion choked her and she got up in a hurry and turned her back on Dinah; who, lying stretched upon the sofa, had the tact not to ask her to repeat herself, or to delay her as she hurried from the room.
>
> Once safe in her bedroom, she addressed herself sternly, bathed her eyes, blew her nose; then opened a locked drawer in her bureau and took from it the vellum-bound book with gilt clasps in which at intervals during her life from the age of eighteen onwards she had copied out passages from her favourite authors. She read:
>
> Then look around
> And choose thy ground
> And take thy rest. (17)
>
> took a pen and wrote under the quotation RLM, with the date of his death; thus dedicating it to Rickie for his epitaph. (146)

Los versos de Lord Byron convierten a Rickie, en el centro geográfico de la novela, en una víctima heroica más de las múltiples que, en un sentido o en otro, ha causado el juego del amor. A pesar de la aparente negatividad presente siempre en las relaciones amorosas, es a través de la alusión a los versos de William Wordsworth ya mencionados como el lector comprende que siempre es más positivo perder en este juego que no haber jugado nunca.

Generalmente, los personajes y momentos de *The Echoing Grove* adquieren mayor profundidad y dimensión gracias a las referencias a otros textos literarios. A veces, la alusión que se hace no es a un fragmento en particular, sino que ésta es presentada mediante la preferencia que un personaje tiene hacia uno u otro autor. Se completa de este modo el mundo de las referencias literarias de todo tipo que los personajes centrales subrayan.

Jocelyn Penrose, último y fracasado amor de Madeleine, es director de una revista literaria, y representa el prototipo de lo que podría llegar a ser la generación rebelde de la década de los cincuenta. Parte de su trabajo es la recensión de obras como la póstuma edición de *The Collected Poems* de W.B. Yeats (1950) que está leyendo en el momento de ser sorprendido por Madeleine (289). La frialdad y despego del personaje quedan subrayados por el contraste que supone su interés por uno de los grandes y últimos poetas tardo-románticos del siglo XX, cuyos poemas de amor son especialmente reputados.

---

(16) R. Lehmann, *op. cit.*, p. 145.

(17) Vid. G.G.L. Byron, "On this Day I Complete my Thirty-Sixth Year": *Seek out -less often sought than found-/ A soldier's grave, for thee the best;/ Then look around, and choose thy ground/ And take thy rest.* Georgie menciona a su marido con palabras parecidas, tomadas también a modo de epitafio, procedentes de *The Woodlanders* de T. Hardy: *You was a good man and did good things.* Es irónico que sea ella y no él quien sí acabe muriendo en la acción de la novela.

Por otra parte, la historia está admirablemente construida. Un personaje masculino, de clase alta y vago perfil psicológico, engaña a su esposa con la hermana de ella en una relación cuyo resultado es el dolor y la muerte. Algo aparentemente tan banal y melodramático es engrandecido por varias alusiones literarias. Tal es el caso de los versos de condena al mundo mitológico precristiano de John Dryden, que por su aparición en la primera parte de la trama de la novela hacen ver ya al lector desde el principio las posibles connotaciones y resonancias universales de su tema.

Los engaños se suceden: la esposa traiciona a su vez y es traicionada por su amante luego, y la hermana es adoptada y abandonada varias veces. Los personaje persiguen algo tan ilusorio como es la felicidad que trae la salida del yo hacia otro ser humano -el amor- y el resultado es una multiplicidad de fracasos. Todo el dolor y sufrimiento causado por la búsqueda desesperada del amor -*Thy chase had a beast in view*-son aliviados por el consuelo que parece representar el tema, que los versos de William Blake sobre el mutuo perdón anticipado, traen a las mentes de varios personajes que los leen y meditan.

Irónicamente, la constante presencia de alusiones literarias y la importancia que tienen en el desarrollo de la novela parecen apuntar a la idea de que la huida hacia los mundos enrarecidos en los que la literatura actúa como sustituta de la experiencia, puede ser una solución ante la fragilidad y desintegración del mundo, que amenazan al género humano.

También la multiplicidad de lecturas posibles en ciertos textos literarios es puesta de manifiesto mediante el uso de la alusión. El joyero al que Rickie lleva a grabar los versos para la pulsera de Dinah considera que una poeta popular y sentimental como Ella Wheeler Wilcox puede ser la autora de ellos, y no William Blake.

Muerto el personaje masculino, traidor y traicionado, las hermanas se reconcilian tras la muerte de su madre. Años más tarde alcanzan un estado de paz y serenidad que es subrayado para el lector por las alusiones a versos de John Keble y William Wordsworth, seleccionados para concluir la novela por el tono de resignación y madurez que representan.

El carácter de conclusión de una etapa, de unos círculos concéntricos que iniciados por la revisión en la memoria de unos hechos ha constituido el desarrollo de la trama de *The Echoing Grove* queda patente mediante el uso, referencias y elaboraciones de unas alusiones literarias cuyo carácter romántico, poética y temáticamente, son acordes con el motivo central de la novela.

Rosamond Lehmann abandonó la novela tras la publicación de *The Echoing Grove* (18). Es posible que la temática en ella tratada se hubiera agotado después de las innumerables permutaciones y elaboraciones de la misma que había desarrollado en su narrativa anterior (19).

(18) En 1976 apareció una breve e insatisfactoria *novella* bajo el título *The Sea-Grape Tree*, que reelabora algunos temas y personajes de *The Ballad and the Source* (1944) y *No More Music* (1939).

(19) Cpr. J. Gindin, "Rosamond Lehmann: A Revaluation", *Contemporary Literature*, Spring, 1974, pp. 205-10.

Es evidente que la perfección técnica y maestría que en ella se muestra, la convierten en el mayor de sus logros como novelista. Los cambios de puntos de vista, la combinación de perspectivas temporales y secuenciales, que una y otra vez examinan en sutil variación los aparentemente poco importantes hechos externos, que reverberan en los cada vez más agudos ecos de los procesos mentales de los personajes, sitúan a esta novela entre una de las más importantes de la narrativa inglesa de la segunda mitad del siglo XX.

El ciclo temático penitencial en las *Rimas Sacras* (1614) de Lope de Vega

YOLANDA NOVO

La segunda colección de "rimas" publicada por Lope como volumen poético unitario, las *Rimas Sacras*, aparece en 1614, unos meses después de la ordenación sacerdotal de su autor. Van dedicadas a su confesor de entonces, Fray Martín de San Cirilo, y en el prólogo en prosa dirigido "A los lectores" Lope habla por boca del seudónimo "Antonio Flórez", individuo ficticio que se atribuye la recopilación de los distintos poemas. El texto en verso se abre con una "Introdvccion" en redondillas, seguida de cien sonetos penitenciales, hagiográficos y bíblicos; los primeros, en un total de sesenta y dos, conforman un *canzoniere* petrarquista a lo divino. Figuran a continuación, por este orden, un largo poema en octavas titulado "Las Lagrimas de la Magdalena", diez glosas, otro poema en octavas acerca de las "Revelaciones... en la Pasión del Señor", un grupo de romances narrativos extensos sobre este mismo asunto, once canciones petrarquistas, cuatro epístolas en tercetos y, finalmente, trece romances líricos. Si se tiene en cuenta la "Introdvccion" en verso, hay representados, pues, siete subgéneros métricos y/o poéticos, configuradores de otras tantas secciones poéticas con unidad (1).

La *inventio* de este libro aparece organizada en ciclos, tal y como he tenido ocasión de explicar en otro lugar (2). De los seis que a lo largo del escrito se entrecruzan -penitencial, moral, cristológico, hagiográfico-bíblico, mariológico y eclesial-, voy a ocuparme en las páginas que siguen del primero de ellos, por ser el de materia más amplia y por ello representativa, en general, del sentido prioritario del volumen; no en vano el arrepentimiento es el tema central de la "Introdvccion", los sesenta y dos sonetos-*canzoniere*, el primer poema en octavas, y buena parte de las glosas, canciones, epístolas y romances finales; en las demás composiciones sigue presente casi siempre como tema secundario. A buen seguro que este

(1) De *Rimas Sacras* hay ed. facsímil a cargo de J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1963, por la que citaré en adelante con indicación del número de folio. Abrevio dicho título en RS.

(2) En mi tesis doctoral publicada en microficha por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela: *Las "Rimas Sacras" de Lope de Vega*, 1988, cap. V, pp. 285-298. La parte de este trabajo centrada en la estructura de estas segundas rimas, convenientemente reformada y actualizada, saldrá próximamente como monografía con el título *Las "Rimas Sacras" de Lope de Vega: disposición y sentido*, Santiago, Universidad de Santiago.

predominio de tal tipo de *res* es lo que ha llevado a ver RS como culminación del ciclo literario lopesco denominado *de arrepentimiento* (3).

No es extraño, por lo mismo, que en esta obra las vinculaciones de la temática penitencial con la de los restantes ciclos sean muy fuertes, en especial con el moral, pues en ambos el yo poético se implica directamente en la problemática que plantea; por este motivo conforman un único apartado temático de carácter *introspectivo*, frente a los otros cuatro, agrupables bajo el denominador común de lo *histórico* y externo al sujeto. Asimismo, los lazos del que interesa ahora con el ciclo cristológico son muy estrechos, como habrá oportunidad de ver, ya que el *mea culpa* del yo suele tener lugar ante las imágenes dolorosas de la Pasión de Cristo.

* * *

En sentido amplio, el ciclo de arrepentimiento engloba las extensas y matizadas consideraciones del sujeto poético acerca de los pecados cometidos y las virtudes que se les contraponen, así como el dolor de corazón y los vaivenes anímicos que tal estado interior ocasiona. Acoge, igualmente, el propósito de enmienda y las modulaciones de la relación con Dios establecida a lo largo del proceso espiritual que aspira a resolverse en el Bien. Y todo ello tiene lugar sin dejar de lado, puntualmente, el asentamiento de tales vivencias en la entidad "género humano", al desplazar el yo el examen desde sí mismo a la vida y al mundo, contemplados desde una óptica existencial, moral y filosófica.

Como decíamos, la argumentación penitencial vertebra las RS, ya que en el conjunto de sus versos se lleva a efecto la búsqueda de salvación del yo poético, quien, en formas variadas, revisa su vida pasada para expiar las culpas. El carácter individual y personalizado de la meditación, desde el soneto I, sitúa la espiritualidad de esta obra en la estela de la *Nova Devotio*, si bien permeabilizada ya de pautas contrarreformistas, al reconocerse implícitamente el valor salvífico del sacramento de la Penitencia como instrumento de la misericordia y gracia divinas. El cántico a la piedad de Dios que se recoge en la "Introdvccion" es representativo de tal enfoque (4).

(3) O ciclo "espiritual", o "penitencial", que en la poesía lopiana abarca aproximadamente desde 1609 hasta 1614 y que también acoge, entre otras, obras tan representativas como *Pastores de Belén* y *Cuatro Soliloquios*, ambas de 1612. Cfr. J. M. Rozas, "Lope de Vega: poesías y prosas", en F. Rico (ed.), *HCLE*, t. III: *Siglos de Oro: Barroco* (ed. B.W. Wardropper), Barcelona, Crítica, 1983, 123-140; y M. García Posada, *Lope de Vega. Poesía* [antología], Barcelona, Clásicos Plaza y Janés, 1984, p. 159. Para Rozas, que tiene en cuenta toda la obra literaria de Lope, el citado ciclo comienza en 1604, en paralelo, pues, hasta 1609, con el *de Lucinda*.

(4) Lo penitencial en Lope debe conectarse, por tanto, con el socratismo y agustinismo, así como con el hecho de que Trento reafirmase entonces el sacramento de la Confesión frente a la heterodoxia y pusiese de relieve a santos penitentes que, a través del llanto purgativo, adquirieron el perdón divino. Igualmente se relaciona con la famosa *Guía de pecadores* (1556, 1ª parte; 1567, 2ª parte), de Fray Luis de Granada. Pero la palinodia del sujeto poético creado por Lope en RS tampoco es ajena a la emblemática religiosa, ni a la sistemática de contrición propuesta por San Ignacio en sus *Exercicia*, donde propugna, entre otros objetivos, el de llorar por los propios pecados. Además, ante Lope existían numerosas referencias bíblicas (por ejemplo, *Is.* 58, 5-7; *Rom.* 2, 29) a la compunción interna del alma, especialmente en los salmistas veterotestamentarios y, más cerca, en el salterio tradicional castellano, del que más adelante hablaremos.

En RS el pecado suele identificarse con la abulia a la hora de rechazar la llamada de los instintos más bajos ("Muera el ardor del apetito intenso,/Porque la voluntad al centro buelue/ Capaz potencia de su bien inmenso", f. 2r. y, en general, la declaración de intenciones de todo el soneto III); en consecuencia, el no ejercicio de la facultad de la razón animaliza al hombre y lo hace esclavo de sus pasiones (5). Por contra, la virtud se asimila neoplatónicamente con el Dios "Centro", equilibrador del espíritu humano -sons. XL, XLI-, y fuente de Luz intelectual ("Que importa el apetito repugnante/ Contra el objeto que su luz te imprime/ Si la eficaz razon que le reprime,/ No dexa que del suelo se leuante", f. 3v.). Los tópicos esféricos y luminosos de aquí derivados se potencian en torno al deseo del penitente de aceptar la voluntad divina y su gracia, ese "centro donde solo parar puede [el alma]" (f. 15r.).

Este valor simbólico de la luz explica que otra modalidad de pecado sea la ceguera (son. V, VI y XXXIV). Por ello el énfasis en los ojos como partes afectadas por el mal les confiere la función preeminente de la reparación del mismo a través del llanto. Incluso cuando el pecador es ciego a la luz de la gracia, como en el son. VII, el yo se acoge a la idea paulina de Cristo *Lux Perpetua*. En tal contraposición Lope parece evocar esta frase de Kempis: "que imitemos su vida y costumbres [las de Cristo], si queremos ser librados de la ceguedad del corazón y alumbrados verdaderamente" (6).

Junto a la falta de visión -vehículo o canal de amor, según los neoplatónicos-, la sordera ("Al tiempo que perdidos los sentidos/ Escuche, y no entiendan los oydos", f. 4r.) aparece como otra concreción del pecado muy acorde con la alegoría bíblica de Cristo llamando a la oveja descarriada que desoye sus requerimientos. Más relevante todavía es la asimilación del error a la frialdad y dureza de corazón, ese "duro jaspe, el alma" (f. 73v.) que con distintas formulaciones aflora, por ejemplo, en los sons. VI, VIII y XVI, en la octava 23 de "Revelaciones..." y en el romance XVII del grupo final. El espíritu endurecido del pecador en RS (son. VIII) recuerda la misma característica de los judíos conspiradores e incrédulos que condenaron a Jesús; tal vez Lope pudo inspirarse en este dato bíblico para recrear el *topos* del pecador más duro que las piedras ("Con sus hijas las piedras dio señales,/ Siendo ellas hombres, y los hombres bronzes", f. 53r.), que en RS suele dar lugar a un metaforismo pedregoso común ya a las Pasiones literarias castellanas de finales del XV y del XVI (7). De todas las piedras, incluido el

(5) La palabra "esclavo", muy reiterada para indicar el estado pecaminoso, suele aparecer en paronomasia conceptual con "clavo", entendido como instrumento de flagelación redentora. A veces, el vocablo en cuestión esconde, a mayores, la alusión, en un evidente juego conceptista, a la Cofradía de los Esclavos del Santísimo Sacramento, de la que Lope fue Congregante o "Esclavo" a partir de enero de 1610.

(6) Vid. Tratado I, cap. 1, de la traducción de Kempis realizada por Fray Luis de Granada: *Contemptus mundi; nuevamente romanzado*, Sevilla, 1536. Cito por la ed. de Barcelona, Ed. Vallés, 1944, que sigue esta primera con el título de *Imitación de Cristo*. La asimilación del pecado a la ceguera era habitual en tratados ascéticos desde antiguo, de aquí que otros muchos poetas de la Edad de Oro la ofrezcan, tal Alonso de Ledesma en sus famosos *Conceptos Espirituales y Morales* (1600, 1ª parte), por ejemplo en el soneto "A la lanzada del costado".

(7) Ya en los *Cuatro Soliloquios* lopescos de 1612 la roca del desierto representaba simbólicamente la dureza del alma en pecado. Según S.A. Vosters *(Lope de Vega y la tradición occidental*, t. I, Valencia, Castalia, 1977, p. 407) la imaginería pétrea connota en Lope el paralelismo de Cristo y David,

mármol, la favorita en Lope es el diamante ("O coraçon mas duro que diamante,/ Que repugnancia es esta, que te oprime", f. 3v.), acaso porque permite añadir al tópico la variante en que la sangre de Cristo, considerada lo único capaz de disolverlo, ablanda el alma del sujeto ("Sangre diuina de las venas vierte,/ Y mi diamante su dureza oluida", f. 6r.). Repárese en que la frialdad de la misma se vincula a la ideación que acabamos de citar, si bien puede también relacionarse con el motivo del frío que el mismo Lope había reiterado con profusión al tratar en verso la Natividad de Jesús (8).

Por su parte, la locura o "desuario" (son. XXXII) es otra imagen del pecado ("Si le trago la Phoca al que queria/ Huir de ti, mas loco fue mi intento/ Mayor mi atreuimiento, y rebeldia" (f. 4v.) que llega a hacerse tópica a lo largo de RS a partir de "la razon perdida" que cierra el soneto prologal (9). En realidad, la identificación bíblica de Dios con la Razón e Inteligencia propiciaba en el seno del cristianismo la consideración del yerro moral como desvarío de la mente, como "diuina razon puesta en oluido" (son. I) o "postrada" (son. III). El símil, válido en Lope sobre todo para el amor sensual, encierra un sentido agustiniano de las propias faltas que se concreta además en uno de los *leit-motiven* más barrocos del volumen: el de la antítesis entre razón e instintos, desengaño y engaño (10). También suele acompañarse la comparación de locura e irracionalidad de la imagen, igualmente convencional por frecuente en cancioneros y romanceros sagrados del XVI, del pecador como "bárbaro" o animal (11), tan patente, por caso, en los sonetos IX, XXVIII, XXXIV, XLV y XCI. En consecuencia, al transgredir la Ley de Dios se ejecuta un acto de barbarie.

Otro perfil del vicio es el olvido de que Dios existe, matiz éste similar al de la sordera. Algo semejante a la desmemoria de la vida espiritual ("Despiertame Señor de tanto olvido", f.163r.) sucede con la caída del pecador en un "sueño" metafórico de alejamiento del Bien -el verbo "dormir" connota por ello el acto de pecar-, y del que el creyente debe "despertar" a la virtud. A las notas de este tipo

---

ya que éste venció a Goliat con piedras lanzadas por su honda. Cuando L. Salstad (*Nature as sign and symbol of the divine in religious verse of Sixteenth-century Spain*, Michigan, U.M.I., 1980, pp. 539 y ss.) habla de la Naturaleza como sirviente en la modalidad de *natura naturata*, se refiere asimismo al tópico de las piedras que se ablandan ante la Pasión. Creemos que también el mito de Anaxarte o Anaxárete "vuelto a lo divino" pudo servirle a Lope para indicar la dureza y la frialdad del corazón del que peca, indiferente, como la heroína clásica, a los sufrimientos del amante, Cristo en este caso.

(8) Por ejemplo, en *Pastores de Belén*. Este motivo en contexto navideño se hallaba previamente, por ejemplo, en algunos textos del *Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas* (1508), de Fray Ambrosio de Montesino, o bien en las *Coplas de Vita Christi* (1482) de Fray Iñigo de Mendoza.

(9) Dicha imagen del vicio aparecía con frecuencia en sonetos de Montemayor incluidos en su *Cancionero*, editado como una parte de sus *Obras*... de 1554. La mayor parte de estos sonetos tienen la forma de diálogo entre el alma pecadora y Dios, como sucede con muchos de los penitenciales de RS. Otros puntos de contacto entre uno y otro poeta estriban en el énfasis en el examen de conciencia, en la noción paulina de la gracia y en el autoconocimiento a través del soliloquio meditativo de corte agustiniano, que da cuenta de un trasfondo de socratismo cristiano.

(10) Los ecos de la gnoseología tomista llegan a mucha literatura del XVII, entre ella el texto que trato. Salvando todas las distancias, pudiera trazarse un paralelismo entre la problemática a la que aludo y una obra tan barroca como *La vida es sueño* calderoniana: la necesidad de conocer la verdad moral esencial de las cosas a través de la razón y de los sentidos interiores se dramatiza hondamente en esta comedia, donde viene a decirse que los sentidos externos o instintos engañan, no captan lo esencial de los objetos. Sólo gracias a la razón puede el ser humano ser libre y acudir a lo eterno.

(11) Así aparecía en los *Conceptos*... de Ledesma: como "bestia" o "bruto".

presentes en los sons. VII, XXIII y XXIV, por ejemplo, se une la del soneto XIV, donde Cristo, en figura similar a la del Buen Pastor bíblico, alerta con sus "silbos" amorosos al alma dormida.

Representaciones menos frecuentes del pecado son la del vacío o la nada, de lo inane ("Nada era ya la vida que apartada/ Se vio de vos, Señor, que triste estado", f. 36v.); he aquí otro enlace de la reflexión contrita y de la *meditatio* moral. Más operatividad ofrece la identificación del yerro con la rebeldía o desobediencia a Dios ("Rebelde estoy como la vez primera", f. 4r.) similar a la de Luzbel. Con esta alusión se atribuye implícitamente al que peca el grado máximo de maldad: se le tacha de ser infernal, demoníaco, de ángel caído que por orgullo no otorga a su Creador la sumisión obligada, al igual que los restantes seres de la Naturaleza (son. IX). Como Lucifer, el que peca es entonces un desterrado de la patria celestial ("Principios de virtud que no sabia,/ Porque el discurso a la razon faltaua,/ Quando del cielo desterrado andaua,/ Aspera muestran la dificil via", f. 12v.).

Esta imagen del destierro o caída irradia, a su vez, de un concepto alegórico que no podía faltar en RS: la representación del extravío moral por la imagen del camino desviado del trayecto recto -el del Señor-, ya que desde la Biblia la vida espiritual del cristiano es un a modo de viaje a lo largo de la vía abierta por Dios, al recuerdo del "Ego sum via" (cfr. *Jn.* 14, 6). Por ello, desde la imagen de los "passos" del soneto-prólogo, el recorrido del yo poético por su conciencia queda perfectamente alegorizado por medio de metáforas itinerantes, coadyuvadas por los ecos del Exodo del pueblo de Israel, o bien por los del regreso de Ulises a Itaca, y hasta por los variados indicios del mito de Teseo y el laberinto (12).

Es patente que en todos estos conceptos de pecado el Lope de RS no se aparta sustancialmente de ideas ascéticas habituales, o bien de nociones bíblicas procedentes de la antropología judía tal y como fueron retomadas por el cristianismo: el hombre, bajo el aspecto de carne y espíritu, se ha ido viciando progresivamente. Su corazón, sede de inteligencia y de conciencia, se ha endurecido, su palabra ha quedado muda, su espíritu desvaría. Es preciso, por tanto, un Cristo que, al tomar sobre sí esta carne y este espíritu, los vivifique, posibilitando el renacer de un hombre diferente. Siempre, bajo unas u otras apariencias, el pecado es un "estado" -según se subraya en el soneto preliminar- y no esencia humana: es el producto de la oposición a la virtud. Tal dialéctica bien-mal, muy remarcada en el son. XII, justifica temáticamente la inclusión, en la sección de sonetos, de poemas que exaltan a santos "ejemplares" al lado de otros que recorren una historia poco edificante.

En el conjunto de todas las formulaciones del pecado en RS se observa que los vicios por excelencia son los de los sentidos, sobre todo los que afectan al apetito concupiscible. En forma semejante al epistolario de Lope en torno a los años de 1612-14, el yo poético de RS se lamenta reiteradamente del extravío sensual,

(12) Al estudiar, en la tesis y el libro mencionados *supra*, nota 2, las claves semánticas de los sonetos-*canzoniere*, he analizado detenidamente las alusiones en clave a estas tres historias de corte clásico, bíblico y mítico respectivamente, pues encierran la idea del viaje o tránsito dificultoso, parábola del carácter arduo de la ascesis espiritual del sujeto poético.

aunque paradójicamente no sea la castidad la virtud más ensalzada en este libro, sino la pobreza, humildad, sabiduría, fe y amor a la vida contemplativa. Como en la más pura lección tomista, los instintos sensuales para Lope embotan la razón y la voluntad, esclavizan al hombre, son su "Babilonia" (vid. *Apoc.* 17). La intertextualidad de RS y de las *Rimas* del año 1602 es en este caso interesante: aunque en los sonetos 85, 92 y 142 de éstas últimas Babilonia representaba, como en Petrarca, el desorden moral, aunque sin concretarse en imagen de *cupiditas*, el conjunto de la historia amorosa encerrada en el *canzoniere* formado por los sonetos viene a constituirse poéticamente en el laberinto de pecado del cual se hace la consiguiente palinodia en el *canzoniere* a lo divino posterior, el de RS (13). La lucha denodada contra las tentaciones carnales cobra vida en ocasiones en el tópico del *bellum intestinum* -sons. III, XXVIII y XLIV, por ejemplo-, y en el de la vida como milicia, de extensa tradición ascética desde el libro de Job (7, 1: "Militia est vita hominis super terram...") hasta textos doctrinales de franciscanos y jesuitas, en particular de estos últimos por su ideal de *militia Christi* (14).

El énfasis en la concupiscencia esconde, en mi opinión, una sutil autodefensa del yo, pues en el credo lopesco del amor poético tal tipo de excesos son siempre perdonables, máxime si han tenido lugar en la juventud. Así, como tópico autoexculpatorio, deben entenderse las alusiones a los "passos de mi primera edad que fuisteis/ Por el camino facil de la muerte" (f. 1v.) y, en general, a la "primera edad" (o "florida primavera", "edad primera", "abril florido", "floridos años", "años verdes", "verde primavera") (15) en que los excesos pasionales se sitúan; la alusión naturalista se puede revestir, incluso (sons. II y XXIV), de cualidades tan atractivas como las del *locus amoenus*.

Así pues, la única disculpa posible es la tentación pasional, esa "furia incontenible" del son. II que atenaza memoria, inteligencia y voluntad. También gravita aquí la idea del *carpe abstinentiae dona* explicitada en su día por San Agustín en el comentario al salmo de Job, y muy difundida en nuestra literatura ascética a través, entre otros, del *Oratorio de religiosos* (1542), de Fray Antonio de Guevara. La negación carnal en RS se refuerza cuando se pone en relación con las alusiones al árbol del Mal paradisíaco, visibles, por ejemplo, en el son. XV, así como

(13) La idea está en J. Vitiello, *The Lyric Poetry of Lope de Vega* [1971], Michigan, U.M.I., 1980, p. 123. Cfr. también, del mismo, "El concepto de amor y la imaginería erótica en las 'Rimas' [humanas] y las 'Rimas Sacras', de Lope de Vega", *Insula*, 520, abril (1990), 15-16. El erotismo en la poesía religiosa de Lope lo ha destacado en su tesis doctoral L.A. Kaplis, "Eros y religión en la poesía de Lope de Vega y John Donne", extractada en *Dissertation Abstracts International*, 43, 3 (1982), p. 819a.

(14) El léxico y la comparación militarista eran frecuentes, como se sabe, en la concepción profana del amor cortés, y en RS aparecerían contrafacteados. Lope había recurrido a esta imaginería en su poesía de amor humano; así, la expresión "guerra el vivir" del son. XLIV de RS reitera la homónima del son. 20 de las primeras *Rimas*. La visión marcial, presente asimismo en escritos patrísticos, posibilita la imagen de Cristo como Capitán del cielo, que se halla en el son. LII de RS y en muchos contrafactores y poetas del XVI, tal Camoes en su versión del salmo "Super flumina Babilonis", que comienza "Sôbolos rios que vao".

(15) Implícito va aquí el "primo giovenile errore" del son. I del *canzoniere* de Petrarca. La idea de que el móvil de tipo amoroso en la juventud atenúa el pecado y lo hace disculpable estaba ya en las primeras *Rimas* del propio Lope.

por las referencias al mito de Circe -son. XXIV- y al de las Sirenas -son. XXV-, que Lope ya había poetizado en sus *Rimas* profanas previas (16).

Cuando se cae en la tentación, por más que no se desee claudicar ante ella, sólo resta el arrepentimiento y el cambio. A este respecto, el salterio penitencial castellano, desde las paráfrasis de salmos realizadas por Enzina y Luzón a las más tardías de Montemayor (17) y Fray Luis, ofrecía un sugestivo repertorio de motivos que el propio Lope insertará en las suyas de los salmos número 34, 50 y 54, escritas con un marcado talante penitencial (18). En las RS recoge el poeta buena parte de esos motivos al hablar de un yo que confía en su salvación eterna en virtud de la expiación de sus culpas y del dolor de atrición -tal como San Ignacio había propuesto-, pues hay un Dios clemente capaz de redimir al hombre con su muerte (son. XLII).

En este ángulo concreto de la concepción penitencial lopiana se relacionan claramente Redención y Penitencia, Cruz y Culpa. Pues la mejor guía del arrepentido, se viene a decir, es la contemplación del sacrificio cruento en la Cruz, porque insta al hombre a revisarse interiormente. En ese momento el yo poético

(16) Vid., como muestra, el son. 128. Los mitos de Circe y de las Sirenas pertenecen a los cantos XI y XII, respectivamente, de la *Odisea* homérica, y en RS se incardinan en el conjunto de referencias a la historia de Ulises de regreso a la patria.

(17) Sus versiones de los salmos bíblicos "Super flumina Babilonis" -evocado también por Lope en la "Introdvccion" y en el son. VII de RS-, "Miserere" y "De profundis" son excelentes, y fueron muy conocidas en su momento. Cabe a Montemayor la primicia en la popularización castellana del repertorio de salmos de la Biblia, influido como estaba en su posición exegética por Erasmo y Savonarola. El caudal salmístico penitencial con el que Lope se encuentra en su momento es muy amplio: paráfrasis de Santos Padres, de Enzina, Luzón, las insertas en el *Cancionero General* de 1511, las aquí mencionadas de Montemayor, las incluidas en el *Cancionero General de la Doctrina Cristiana*, de López de Ubeda, versiones de Fray Luis de León...Pero el profundo lirismo y dramatismo de las de Montemayor debió de hacer de éstas las favoritas de Lope. Refuerza este supuesto la popularidad de los textos del autor de *La Diana*; de hecho, B.L. Creel (*The Religious Poetry of Jorge de Montemayor*, London, Tamesis Books, 1981) observa semejanzas entre pasajes del "Miserere" de Montemayor, el soneto "No me mueve mi Dios para quererte, un soneto inserto en *La conversión de la Magdalena*, de Malón de Chaide, y el son. XVI de RS. Se trata de similitudes en el tópico del corazón duro del ofensor y la fidelidad y paciencia a toda prueba del que perdona (Cristo); tanto Lope con Montemayor realzan el sentimiento de amor y de remordimiento por haber ofendido al Señor, y presentan la ofensa como muestra de la abyección de la naturaleza humana carente de la gracia. En general, la literatura salmística tuvo una gran influencia en cancioneros y romanceros sacros del XVI; basta leer el tomo XXXV de la B.A.E. (*Romancero y cancionero sagrados*, ed. de J. de Sancha, Madrid, Eds. Atlas, 1950) para ver la abundancia de versiones amplificadas de salmos con estos motivos. Sobre esta faceta de Montemayor, vid. asimismo M. Darbord, *La poésie religieuse espagnole dès Rois Catholiques à Philippe II*, Paris, Institut d'Etudes Hispaniques, 1965, 334-424. Para las traducciones castellanas de los salmos bíblicos en la segunda mitad del s. XVI, cfr. el epígrafe así titulado del excelente trabajo de A. Blecua, "El entorno poético de Fray Luis de León", *Actas de la I Academia Literaria Renacentista: Fray Luis de León*, Univ. de Salamanca, 1981, 77-99.

(18) Lope efectuó versiones de los salmos 22, 34, 54, 123 -insertas en *La Circe* (1624)-, del 136 -el "Super flumina Babilonis", muy glosado en la Edad de Oro-, del 50, 71, 112, 136 y 148, pertenecientes estos cinco a las poesías de *Pastores de Belén*, así como del salmo 48 ("Audite haec omnes gentes") que aparece en el apartado "Otras poesías varias" del t. IV, p. 509, de la ed. de F. Cerdá y Rico, *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso, de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio*, 21 vols., Madrid, Imprenta de A. de Sancha, 1776-1779; ahora en facsímil en Madrid, Arco Libros, 1989. Hago notar que la traducción del salmo 136 se halla en el libro IV de *Pastores...* -es el poema que comienza "Riberas de los ríos"- y no, como se viene repitiendo erróneamente, en el libro III de *El peregrino en su patria*; en la adaptación lopesca de este salmo hay rasgos coincidentes con la de Montemayor: los pechos como "mármoles" de los judíos y el llanto incontenible de éstos, es decir, dos notas de sesgo afectivo y emocional.

tiende a identificarse con el dolor de Jesús, idea que dará lugar a una de las representaciones iconográficas, de estirpe emblematística, más insistentes en RS: la del yo solicitando que lo enclaven con Cristo en el mismo madero, a fin de compartir con él igual tormento ("Clauadme vos a vos en uestro leño,/ Y tendreysme seguro con tres clauos", f. 6r.).

En la relación de Calvario y Penitencia también gusta Lope de remarcar la desigualdad de calidad y actitudes que existe entre culpable y Redentor, creando el tópico de las diferencias en cualidad y esencia -humana y divina, respectivamente- entre uno y otro ("Canción el Pan es Dios, y yo soy hombre/ Infinita distancia/ No admite proporcion, ni consonancia", f. 114r.). Esto es, por muy cercana y familiar que sea la actitud del yo, siempre es de inferioridad respecto al tú; se trata de una distinción importante porque en función de ella queda justificada la relación contractual que suele establecer con su interlocutor divino el pecador. Sucede que éste, en su miseria, se considera capaz de llegar a "pagar" -verbo muy profuso, como lo es "deber"- los favores divinos ("Mas yo os prometo agora de pagaros/ Con mil siglos de amor qualquiera instante,/ Que por amarme a mi, dexe de amaros", f. 11v.), concebidos por él como "deudas". Se explica, por tanto, que en un momento concreto el yo diga al Señor: "Todo os obliga quando mas airado,/ A perdonarle auiendo conocido/ Su culpa, a vuestras plantas humillado" (f. 10v.). En otras palabras, se considera la misericordia equitativa a la fuerza del arrepentimiento -y este es mensurable, como diremos, por las lágrimas-, creencia ésta sólo puntual y en modo alguno verdadera, ya que la bondad divina supera con creces la imaginada por el pecador (vid. sons. XXXIII y LXXXIX).

De ello es consciente el hablante poético en pose contrita cuando presenta a un Cristo Padre y Pastor incondicional que no ceja en su apoyo al ser humano pese a verse rechazado reiteradamente. Para expresar esta idea, Lope echa mano, unas veces, de la imagen bíblica del Buen Pastor (19), otras, de la imagen de

(19) Cristo como Pastor es figuración bíblica (*Ps.* 22, *Luc.* 2, 1-8, *Jn.* 10, 11) que se remonta a la civilización nómada judía, donde se representa al rey o guía (Moisés, David) por el pastor de un rebaño. En el nuevo Testamento, Cristo cumple las profecías del Antiguo a este respecto: el nuevo Mesías y Dios será Pastor. El motivo del Dios-pastor que trae sobre sus hombros la oveja perdida, vinculado al de la oveja extraviada por culpa de los malos pastores, aparecía con cierta frecuencia en el Antiguo Testamento (*Os.*, 11, 3-4; 13, 4-8; *Ez.* 34, 11-16; *Is.* 40, 10-11; *Jer.* 23, 4); también esporádicamente en el Nuevo (*Luc.* 15, 1-7). Ribadeneyra, cuyo *Flos sanctorum* Lope leyó casi con seguridad, recoge esta imagen tradicional (p. 16 de la ed. de Madrid, Luis Sánchez, 1610, 1ª parte), que en Lope de Vega posee un gran rendimiento literario: no sólo reaparece en los tardíos *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1626), sino que, adaptada también a un contexto profano, da lugar al ciclo de poemas de los "mansos", estudiados en su día por F. Lázaro Carreter ("Lope, pastor robado. Vida y arte en los sonetos de los mansos", *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977, 3ª ed., 149-167) y ahora, en parte, por W.R. Blue ("Rereading Lope's Thrid 'pastor/manso' Sonnet", *Studies in honor of W.C. McCrary*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, 45-54. El de la oveja perdida también era un *topos* de la literatura pastoril que Lope recreó sobre todo en su juventud, también en el campo teatral. El emblema de Cristo = Pastor era igualmente usual en la literatura ascética del XVI, por ejemplo, en *De los nombres de Cristo*, donde hay un capítulo entero dedicado al nombre "Pastor" y otro al de "Cordero", sin que falte el juego conceptual "ganado-perdido", bastante reiterado por Lope. En RS la figura de Cristo como Pastor es muy evidente en el son. XIV y en los romances II y V del bloque final; vid. para el son. XIV ("Pastor, que con tus silbos amorosos"), R. Ricard, "El tema de Jesús crucificado en la obra de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII", en *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, Gredos, 1964, 227-245, y E. I. Deffis de Calvo, "La figura del pastor en dos sonetos místicos de Lope de Vega", *Rilce*, V, 2 (1989), 273-284. No debe perderse de

Cristo llamando a la puerta del corazón humano bajo alegoría de una casa y sin obtener respuesta, como en el conocido son. XVIII ("Qve tengo yo que mi amistad procuras") (20). En este último motivo, muy frecuente en la iconografía de emblemas sacros (21), Lope viene a coincidir con algunos textos de los *Conceptos...* de Ledesma, por ejemplo, con el poema II, en que Cristo anda "rondándole la puerta, y la ventana,/ a cierta dama [el alma pecadora] que le trae [a Cristo] penado" (22).

Aunque predomina, como puede verse, el Dios misericordioso del Nuevo Testamento, no deja de comparecer ocasionalmente el del Antiguo, más inflexible y temido, en una alternancia que facilita al yo poético la dialéctica de cercanía-distancia que, como otro sutil juego de culpa y disculpa, le interesa mantener una vez más para reforzar la abogacía de sí mismo. Pero es el Dios de Clemencia y Misericordia sumas, cifra del ideal de *caritas*, tan visible, por ejemplo, en los sonetos XIV y XV, el que se hace uno con el ser humano, llorando sus desvaríos. Tal sentido cristocéntrico de la penitencia se poetiza puntualmente en la imagen del agua del llanto de Jesús mezclada con la sangre del costado, muy reiterada en los romances de la Pasión -véase el II-, y en la Canción II. En este detalle sigue Lope libremente a su evangelista favorito, San Juan (19, 34).

Pues desde la "Introdvccion" y el son. VI ("Calor dara mi amor, agua mi llanto") al hecho de arrepentirse va indisolublemente ligado el acto de llorar. Las lágrimas, una constante de toda la confesión del sujeto poético, representan en RS la manifestación externa de la atrición y suelen vertirse mirando al pasado pecaminoso ante la figura, por sí sola emocionante, del Crucificado. El llanto humilde sitúa al yo en la vía purgativa de la ascesis, de purificación a través del sufrimiento, como en el salmo 125, 5 ("Qui seminant in lacrymis, in exultatione

---

vista que los tópicos pastoriles ya estaban en los poemas bucólicos de Lope incluidos en las primeras *Rimas*, por ejemplo en los sons. 188 y 189.

(20) La imagen de la vida humana como casa con dos puertas, de entrada (nacer) y de salida (morir), está detrás de esta figuración de RS; tenía mucha funcionalidad desde antiguo en obras ascética y filosóficas, como en la posterior *La cuna y la sepultura* quevediana. Lope la recoge en los sons. XLII y XLVIII, con sus variantes de la vida = mesón y la vida = castillo o fortaleza, alegoría ésta central en las *Moradas* teresianas. Por lo que toca a las ideas contenidas en el son. XVIII, tienen cabida asimismo en los romances VII y XII de la Pasión y en los I y VII del grupo final. El soneto en cuestión posee reminiscencias léxicas de un pasaje del libro I de *De los nombres de Cristo*, muy bien analizadas por R. Lapesa, "Presencia de Fray Luis en el soneto de Lope '¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?'", *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 1977, 178-185. Amplía detalles sobre las fuentes temáticas del poema C. Cuevas en su ed. de esa obra luisiana, Madrid, Cátedra, 1977, 228 y 380.

(21) Según M. Praz (*Studies in Seventeenth Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, 2ª ed.) este motivo se relaciona, a su vez, con la figura del corazón acogedor del Señor, tan potenciada por la Compañía de Jesús.

(22) A. de Ledesma, al que venimos citando en relación a Lope, fue leído por éste en su faceta de contrafactor, en la que llega a divinizar algunas canciones y romances de Lope. Algunos de sus "conceptos" aparecieron también en obras sueltas de éste, quien aprobó los *Epigramas y Ieroglificos...* de 1625. Al tiempo, Lope contrahizo algunos conceptos de Ledesma, como muestran tantos romances de la Pasión de RS. Dada la popularidad de la obra de Ledesma, sobre todo de los *Conceptos...*, no es de extrañar que muchas de sus paradojas pasasen a escritores coetáneos y posteriores, pese a su abundante prosaísmo. El conocimiento de Ledesma por parte de Lope lo apoyan el tipo de santos elegidos por Lope en RS. Cfr. la ed. de *Conceptos espirituales y morales* a cargo de E. Juliá, M., CSIC, 1969, así como el trabajo de M. D'Ors, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma. Contribución al estudio del conceptismo español*, Pamplona, Eunsa, 1974.

metent"); de ello es paradigma la María Magdalena del primer poema en octavas. A estos valores del llanto se añaden, además, los de limpieza y calidez afectiva del alma, frente a la sequedad, el frío y la dureza del espíritu en pecado ("Mas si la vida conseruarse espera,/ En calor y humidad, formen vn rio/ mis ojos, que a tu mar piadoso embio,/ Diuino Autor de la suprema esfera", f. 3r.).

El concepto bíblico de la vida como valle de lágrimas, muy explícito, en particular, en el libro de Job -véase a su luz el son. XL de RS-, se había difundido notablemente en la liturgia de la Iglesia, y en general había impregnado la exposición de verdades de fe, del tipo de las que se concentran en la liturgia de la Salve. En el trasfondo de las lágrimas lopianas está esta idea de amplia difusión, que el poeta tiende a recrear junto al *topos* consustancial a ella: el del nacer con dolor, o, dicho en términos calderonianos, el delito de haber nacido; compárese el "nacer llorando" del son. XLII de RS con el "nacer tormento" del son. 20 de las primeras *Rimas*. Ya en el libro II de *El peregrino en su patria*, en las palabras del ermitaño que anteceden a la glosa "Bien podéis, ojos, llorar", dejaba explícita el poeta su concepción penitencial de las lágrimas y sus conocimientos de los principales escritos sobre el tema.

El llanto es igualmente indicativo de otro aspecto básico del arrepentimiento: la hondura y sinceridad con que se realiza. Brota de la conciencia del tiempo malgastado en cosas fútiles y mundanas ("La naue de mi vida peregrina,/ Que las Sirenas no temio primero,/ En los bancos del mundo lisongero/ Sin gouierno, çozobra y desatina", f. 9r.) y de la propia inseguridad del yo causada por actitudes bivalentes ante la reiterada caída en el mal: "Ympulsos tuue yo para quereros,/ Por quien con mas razon podeis quexaros,/ No se como tardaua de buscaros,/ En medio del temor de conoceros" (f. 8v.). El acto de llorar se explica, además, como reclamo de la caridad divina, ya que sin un Dios sensible a las efusiones afectivas del arrepentido éstas no tendrían valor ("No conocen los hombres tus caminos,/ Pero conocen que del alma el llanto/ Detiene el curso de tus pies diuinos", f. 6v.). *Cupiditas* y *Caritas* se maridan, otra vez, de esta manera (23).

Así pues, el ciclo penitencial de RS, y muy especialmente "Las Lágrimas de la Magdalena", se inserta, por todos estos conceptos, en el género de literatura de lágrimas religiosas (24), cultivado en España principalmente por Montesino, Sil-

(23) El valor de las lágrimas como instrumento del perdón divino pudo llegar a Lope, según J. Vitiello (*The Lyric...*, 130-131), no sólo de la literatura bíblica y espiritual medieval, sino de la poesía de Garcilaso, así contrafacteada. Sobre esta cuestión, también M.A. Aaron, *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Madrid, Ministerio de Cultura Hispánica, 1967, 172-181 y 218-224.

(24) Para la literatura de lágrimas religiosas o 'a lo divino', al estilo de *Le lacrime di Sancta Maria Maddalena* (1580) o de las *Lacrime di San Pietro*, de Tansillo, fue importante la traducción al castellano de este libro en su redacción abreviada de 1560; la vertió en quintillas dobles Gálvez de Montalvo con el título de *El llanto de San Pedro*, incluido en el *Tesoro de divina poesía* (1587), de Esteban de Villalobos. Gálvez será elogiado por Lope en su *Laurel de Apolo*. De la segunda versión, mucho más larga, de 1585, de la obra de Tansillo hizo traducción castellana Damián Alvarez. La monografía de G. González Miguel, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español: Luigi Tansillo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, es indispensable para estas cuestiones, inicialmente tratadas por Savj-López y Fucilla. Asimismo, en el origen de las lágrimas religiosas de esta época, atribuidas generalmente a figuras de santos en cuya salvación fue decisivo el llanto (San Pedro, María Magdalena), está la convención poética petrarquista de las lágrimas. Tal motivo era susceptible de ser vuelto a lo di-

vestre, Montemayor, Ramírez Pagán, Fernández Ribera, Ledesma, Valdivielso y el propio Lope. De entre ellos, las *Lágrimas de San Pedro* (1609), de Fernández Ribera, y varios poemas del *Romancero Espiritual* (1612), de Valdivielso, son, a mi juicio, los textos más influyentes en Lope (25), a los que deben añadirse los poemas penitenciales de Montemayor en que se sitúa en primer plano el llanto del contrito. Se trata de un tipo de escritos deudores de la retórica afectiva franciscana, tan influyente en los presupuestos trentinos acerca del sacramento de la penitencia; al mismo tiempo, este tipo de literatura suele integrar el llanto profano petrarquista, vinculado al ardor de la pasión no correspondida o cuestionada en la distancia, lo que explica que, por ejemplo, en el poema dedicado a Magdalena en RS sea frecuente la representación del llanto de la mujer como la sangre "destilada" por su alma a causa de la efusividad amorosa -amor a lo divino- que la embarga.

Por momentos, el llanto es la exteriorización de la conciencia de culpa por reconocerse la causa única de la muerte de Jesús -son. XVII-; por consiguiente, su copiosidad debe corresponder a la abundancia de sangre vertida en la Pasión. Es que para el yo poético las ofensas a Cristo han sido tan extremas -la insistencia en el "ofender" corre pareja al detallismo al enumerar los sufrimientos de Cristo en "Revelaciones..."-, que sólo un caudal sincero de lágrimas puede conseguir la reparación. Por ello, en el poema centrado en ella, Magdalena exclama al pie de la Cruz: "Como puede escusar mi error el llanto?" (f. 52r.). Lágrimas así "distiladas" pueden incluso llegar a ser el puente por el cual se accede al cielo (vid. el romance final "Lagrimas que al cielo ydes", f. 164r.) y colmar la metafórica sed de justicia que tiene la Divinidad; no sobra decir aquí que también el llanto contrito se acoge a la imaginería garcilasiana del agua natural: unas veces forman un río, otras, un mar. A mayores, las lágrimas son también el mejor vehículo de visión o *contemplatio* de lo divino -frente a la ceguera del vicio- ("Porque ninguno alcança a veros tanto/ Como por el cristal de vn tierno llanto", f. 54v.) (26).

Por otra parte, la problemática penitencial de RS suele concretarse en el motivo, muy agustiniano, de la angustia del yo producida por sentirse preso del pecado y vislumbrar otra vida gozosa a la que no logra acceder porque dilata la enmienda día tras día, muy patente en los sons. XXVI y XXXIX (27). Nada justifica la tardanza, por mucho que las posibilidades de conversión sean infinitas

---

vino porque ya aparecía como lugar común en pasajes bíblicos relativos a los santos arriba citados (cfr. *Luc.* 22, 62 y 7,38); en el *Garcilaso a lo divino* de S. de Córdoba se encuentra con este sentido.

(25) Para esta obra de Valdivielso, con quien Lope mantuvo relaciones de amistad, cfr. J.M. Aguirre, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo, Diputación Provincial, 1965, así como la ed. del *Romancero Espiritual* a cargo de este mismo crítico en Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

(26) En esta función atribuida al llanto Lope parece recoger nociones del neoplatonismo cristiano, frecuentemente expresadas en imágenes de luz y claridad. Por eso en la cita que acabamos de recoger la lágrima es un cristal transparente.

(27) Ya en sonetos penitenciales de Montemayor hay diferentes aproximaciones a la contradicción pecado-gracia y a la tensión entre los "pensamientos desmandados" y el bien. Para solucionarla, se invocan el poder de la gracia y el beneficio del amor divino. El motivo del pecador impasible a los sufrimientos del Calvario, pero lleno de remordimientos por no corresponder al grado de amor manifestado en la Cruz, es decir, por un "perdonar" inadecuado al "ofender", es otro punto de encuentro entre Montemayor y el Lope de RS. Ambos, además, rechazan el pesimista "temor de Dios", pues de El sólo cabe esperar misericordia.

merced a la gracia santificante ("Tardar en conuertirse error notable,/ Y diferirlo en vno en otro dia,/ Loca desuanecida fantasia,/ Esperança del hombre miserable", f. 7v.); por eso el yo siente envidia de los que no están extraviados, como él, o bien se identifica con el delincuente que rehuye la virtud al escapar cuando Cristo le sorprende: el verbo "huir" puede aparecer con este valor.

Uno de los lugares donde mejor se expresa la dilación del alma pecadora en ponerse en vías de salvación es en la epístola "Agvstino a Dios", poema éste que dramatiza y objetiva este problema a través del personaje de S. Agustín, quien en su día había aludido con angustia a la posposición del arrepentimiento como uno de los mayores delitos contra Dios (cfr. "Quamdiu, quamdiu, cras et cras?", *Confesiones*, VIII, 12, con "Hasta quando Señor dize llorando?/ Dire mañana voy, pues no te sigo", f. 163r.). El horror por el tiempo perdido irresponsablemente se patentiza, asimismo, en los sons. VIII y XVIII.

En cualquier caso, las alternancias emotivas y el doble movimiento de atracción y rechazo hacia la bondad moral suele vincularse a los tiempos en que el proceso ascético se realiza: el pasado de error, el presente de remordimiento, el futuro de purificación. Se abarca así una temporalidad global indicativa de que, en definitiva, toda la ascesis proviene y se reconduce a la naturaleza pecadora del género humano, es decir, al común denominador de la moral colectiva: el pecado original ("Vos conoceys Señor la compostura/ Del hombre, y sus primeros fundamentos,/ Vos de sus encontrados elementos/ La guerra vil que hasta acabarle dura", f. 10r.). El es el causante de las claudicaciones ante la "ocasión" ("A mi mismo me doy confuso espanto/ De ver que me conozco, y no me enmiendo", f. 28v.), lo cual, además de ser otro solapado argumento autoexculpatorio, genera remordimientos (28), deseos de recuperar el tiempo perdido vanamente y de desprenderse de un pasado sin sentido, ese "tiempo ageno" del son. XII. Además, en una perfecta correspondencia de la temática moral y la de arrepentimiento, pues también la conciencia de la muerte general e inexorable planea sobre cualquier consideración de otra índole, se dota a la ascesis de calidades de *meditatio mortis*, como en esta oración del soneto XXI:

> Señor quien diligente y cuidadoso,
> Las cosas de la vida mortal mira,
> Si viue en las del alma perezoso,
>
> Vendra subitamente vuestra yra,
> Y al discurrir el filo poderoso
> Que mano le tendra si el cuerpo espira!

(28) El sufrimiento en soledad ocasionado por los remordimientos había sido magistralmente poetizado, con sentido profano, por un poeta muy elogiado por Lope: Ausiàs March. No queremos decir que al dar vida a este motivo penitencial Lope haya seguido directa y unívocamente al poeta valenciano, pero en la medida en que éste había sido imitado y parafraseado por otros del XVI, muchos de sus hallazgos se habían constituido en fórmulas susceptibles de imitarse en otros contextos, por ejemplo, el religioso. Cfr. K. MacNerney, "Ausiàs March y Lope de Vega", en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, 67-72. Sobre el influjo de la poesía de March en la castellana del XVI, vid., de la misma autora, *The influence of Ausiàs March on Early Golden Age Castilian Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 1982.

Finalmente, éste será el punto de inflexión a partir del cual el yo trate de dar el salto a la fase iluminativa, al aspirar, muy paulinamente, a "nvevo ser, nueua vida, aliento nueuo" (f. 36r.). El hecho de que esta afirmación se encuentre en uno de los sonetos epilogales del *canzoniere* religioso, con funciones conclusivas propias de la peroración retórica, es bien indicativo del sentido último de todos los matices adquiridos por los argumentos penitenciales en las *Rimas Sacras*.

Relatos intercalados y narradores en el *Quijote* y el *Orlando Furioso*

ALBERTO POSES SOBRAL

Nada más abrir las páginas de la primera parte del *Quijote* se encuentra el lector, tras la dedicatoria y el prólogo, con los versos laudatorios que "Al libro de Don Quijote de la Mancha" (I:p.59) (1) dedican, no los compañeros de pluma de Cervantes, sino los personajes caballerescos que pueblan la locura de D. Quijote; entre ellos figura, como es bien sabido, un soneto dirigido por "Orlando Furioso" (I:p.66) al caballero manchego. Y lo último que leemos en el *Quijote* de 1605 no es sino el verso con que Ariosto se había excusado por no prestar más atención en su poema a la huidiza Angelica (*OF* XXX:16:8) (2), utilizado ahora por Cervantes para dejar abierta la posibilidad de una "tercera salida de don Quijote" (I: 52:608). Si el lector, llegado a este punto, no ha olvidado la aversión que hacia las citas pedantes manifiesta Cervantes en el prólogo de 1605, comprenderá que no es éste el caso; más bien viene a demostrar esa espontánea cita final que el autor español comparte con su protagonista la afición por los versos de Ariosto, de cuyo *romanzo* podría sin duda decir, como luego hará D. Quijote, que "me precio de cantar algunas estancias" de memoria y en su lengua original (II:62:518).

También la segunda parte se abre con un capítulo en que D. Quijote hace una encendida defensa de la historicidad de los héroes del *OF,* describe hasta los rasgos físicos de Orlando y Rinaldo y censura agriamente las "impertinencias" de Angelica (II:1:49-52); y otros lugares del *Quijote,* quizás menos "estratégicos", confirman la huella del *OF.* Desde hace más de un siglo, la crítica cervantina se ha ocupado de rastrearla (cfr. Murillo 1978: III:47-48), hasta culminar la tarea el imprescindible trabajo de M. Chevalier (1966). A estas alturas no es difícil, pues, señalar las menciones explícitas de personajes y episodios del *OF* por parte de D. Quijote, Sansón Carrasco o el propio narrador cervantino (3). Se han identificado

(1) Citamos por la ed. de Murillo (1978). En las referencias al *Quijote*, el romano indica primera o segunda parte; el primero de los arábigos, capítulo; y el segundo, página (I:2:78, parte I, cap. 2, p. 78). Las referencias directas a página se señalan precedidas de la indicación de la parte (I:p.59).

(2) Para el *Orlando Furioso (OF)* utilizamos la ed. preparada por Caretti (1954). En las referencias al texto, el romano indica canto; el primero de los arábigos, octava; y el segundo, verso de la octava (I:2:3, canto I, oct. 2, vs. 3). Las notas de dicha edición (en volumen aparte) se identifican, además, con la página (nota a I:2:3, p. 843).

(3) En cuanto a D. Quijote, además de II:1:49-52 y II:62:518, vid. II:1:52 (cfr. *OF* XXX:16:7-8); I:13:177, II:66:542 (cfr. *OF* XXIV:57:7-8); I:10:150 (cfr. *OF* XVIII:151:7-8, Chevalier 1966:450, y nota de Murillo); I:47:557, I:25:308 (cfr. Chevalier, *ibid.*); I:45:544-45 (cfr. *OF* XXVII:40 ss.); y I:25:305 (cfr. *OF* XXIII:102 ss.). Probablemente es Sansón quien recuerda *OF* XXVII:84:4-8 en II:4:67 (cfr. nota de Murillo); en II:27:250 es el narrador quien evoca el mismo episodio del *OF.*

también algunas reminiscencias literales no explícitas (4), y disponemos de interpretaciones esclarecedoras (cfr. Castro 1930: 219-21, Chevalier 1966: 447-49) de las extrañas palabras del cura sobre el *OF* durante el escrutinio de la biblioteca (I:6:113-15). El propio Chevalier, en fin, ha hecho una revisión minuciosa y ponderada de aquellos episodios del *Quijote* que pueden considerarse inspirados directamente en lances del *OF* (5).

Todo ello, sin embargo, no sería suficiente por sí solo para atribuir al *romanzo* de Ariosto un papel especialmente destacado en la elaboración del *Quijote*. Quizás se podría avanzar todavía en el terreno de las relaciones argumentales, a condición de contemplar ambas obras en el más amplio marco de la tópica caballeresca y no limitarse a la búsqueda de dependencias "hidráulicas". En cualquier caso, es seguro que lo fundamental de la relación del *Quijote* con el *OF* hay que buscarlo, como ya advirtió Chevalier (1966: 461), en el terreno de la técnica narrativa. El presente trabajo se orienta en esta dirección. Unas breves notas iniciales pretenden resumir rápidamente la técnica de la articulación de la trama en el *Quijote* en relación con la del *OF,* para mostrar una coincidencia, quizás significativa, en el modo de intercalar en ambas obras relatos autónomos. Después planteamos la posibilidad de interpretar algunos de los rasgos de los narradores principales del *Quijote* a partir de una comparación, necesariamente breve también, con el carácter y la función del narrador del *OF*. A este respecto, debemos advertir ya que no se pretende abordar en toda su complejidad el problema de las instancias narrativas en el *Quijote*. Sin que ello suponga descartar la existencia de otros "narradores" ni despreciar su relevancia funcional, atenderemos sólo a la que constituye la relación básica, sobre la que se construye lo sustancial del relato: la existente entre el *segundo autor,* narrador principal de la historia de D. Quijote, y *Cide Hamete,* su fuente más importante, con la mediación del *traductor* (6).

Los rasgos fundamentales de la técnica narrativa del *OF* aparecen perfectamente sintetizados por el narrador del *romanzo* en varios de sus múltiples incisos metanarrativos:

(4) La definición del vulgo en II:16:155 está inspirada en *OF* XLIV:50:3-8; así como la maldición contra la artillería (I:38:470-71) lo está en *OF* IX:90-91 y XI:21-28. Chevalier (1966: 452-55) añade un posible recuerdo de *OF* XXVII:57 en I:21:254 y, aunque quizás más discutibles, los de *OF* XXXIII:79:1,5 en II:14:142, y de *OF* I:22:1 en II:56:463. Murillo anota la procedencia ariostesca (*OF* XXXV:25-26) del aforismo utilizado por D. Quijote en II:3:61.

(5) Chevalier (1966: 455-60); concluye que la influencia del *OF* en este sentido ha sido "amplement exagerée" y sólo puede afirmarse con seguridad en la locura de Cardenio (inspirada en la de Orlando) y en *El curioso impertinente* (vid. *infra*, p. 496 y n. 17).

(6) Para la exposición de los aspectos conflictivos y una propuesta de interpretación, contrastada con amplia bibliografía, vid. Fernández Mosquera (1986ab). Consideramos al narrador de los caps. I:1-8 distinto de Cide Hamete y el "segundo autor", aunque un pasaje al final de la novela (II:74:591) parece querer identificarlo con el árabe. La relación que este anónimo autor inicial mantiene con sus fuentes es (en cuanto relación narrador-fuente) paralela a la que luego se establece entre el "segundo autor" y Cide Hamente, y sólo en este sentido utilizaremos algunos ejemplos de los capítulos iniciales. Al margen de nuestro planteamiento queda la posible intervención de una instancia narrativa superior ("autor definitivo" en la propuesta de Fernández Mosquera) en I:8:137-38 y I:52:604-08.

"Come raccende il gusto il mutar esca,
così mi par che la mia istoria, quanto
or qua or là più variata sia,
meno a chi l'udirà noiosa fia.
Di molte fila esser bisogno parme
a condur la gran tela ch'io lavoro" (XIII:80:4-8; 81:1-2).

Ante todo se trata, pues, de una trama compleja en la que se desarrollan simultáneamente muchas historias *(fila)* (7) entrelazadas, mediante el constante desplazamiento del relato de unas a otras, con el propósito último de dotar a la obra de una variedad que se considera requisito indispensable para lograr su amenidad.

Aunque la guerra entre Carlomagno y Agramante sirve de fondo común, hay al menos dos *fila* cuya alternancia se extiende a lo largo de todo el relato y pueden reclamar perfectamente la condición de "intrigas principales": el de la locura de Orlando, cuyo papel central destaca el título, y el de los amores de Bradamante y Ruggiero, en el que Ariosto concentra la intención laudatoria del *romanzo* (8). A ellos se suman, no obstante, otros muchos "hilos", también entrelazados con los principales a lo largo de prácticamente todo el poema (así, las aventuras de Rinaldo o Astolfo (9)) o durante la mayor parte del mismo (por ej., la intriga de Mandricardo-Doralice-Rodomonte, la de Fiordiligi-Brandimarte, o las andanzas de Marfisa (10)).

Construidas todas ellas sobre el motivo tradicional de la pasión caballeresca por la aventura (cfr. Zatti 1988), cada una de estas intrigas se descompone en multitud de episodios sucesivos, tantos como aventuras afrontan los paladines. Algunos de estos episodios, sin embargo, adquieren un mayor desarrollo, hasta convertirse en verdaderos relatos secundarios, introducidos en la trama general sólo cuando entran en contacto con alguna de las intrigas principales y abandonados por completo tras alcanzar su propia conclusión (11). La "gran tela" del *romanzo* es "adornada" de este modo, por no mencionar más que algunos ejemplos, con historias como la de Isabella-Zerbino, introducida cuando Orlando encuentra a la protagonista (XII) y concluida con la muerte de ésta a manos de Rodomonte

(7) La comparación "textil" aparece también en *OF* II:30:4-8; en VIII:29:1-4, la técnica es comparada a la del músico, "che spesso muta corda, e varia suono".

(8) De ahí que quienes intentaron defender la supuesta unidad de acción del *OF* lo hicieran a partir de la guerra y no de las intrigas particulares: cfr. las opiniones de Fornari (1549), Toscanella (1574), Patrizi (1585), Salviati (1585), Guarini (1593) o Tassoni (1636) reseñadas por Chevalier (1966: 14, 26, 289, 291 y 294, respect.). Pigna (1554) y Ruscelli (1556) afirmaban la unidad de acción en torno a las peripecias, no de Orlando, sino de Ruggiero-Bradamante (cfr. Chevalier, *ibid.*: 17, 25, respect.). Por contra, entre los detractores, Minturno (1564) y Pellegrino (1584) censuran la dualidad básica del *romanzo* en torno a las intrigas de Orlando y Ruggiero (cfr. Chevalier, *ibid.*: 21, 285, respect.).

(9) Rinaldo aparece ya en el canto I y prolonga su presencia -por supuesto, intermitente- hasta el último. T. Tasso (1585) consideraba imposible saber si la supuesta intriga principal es la de Orlando, la de Ruggiero o la de Rinaldo (cfr. Chevalier 1966: 287). Astolfo aparece por primera vez en el canto VI y por última en el XLIV.

(10) La historia de Mandricardo-Doralice se introduce en el canto XIV y concluye en el XXX, pero se prolonga hasta el final con Rodomonte; la "pazzia d'amore" de éste, paralela a las de Orlando y Bradamante, le confiere una posición central en la trama (cfr. Weaver 1977). La de Fiordiligi-Brandimarte, menos desarrollada, se introduce en el canto VIII y termina en el XLIII. Marfisa aparece por primera vez en el canto XVIII, pero sus intervenciones son abundantes hasta el penúltimo.

(11) Todos poseen, pues, una parte narrativa de considerable extensión (exposición de antecedentes) y otra "activa" (solución del caso por uno de los paladines principales).

(XXIX); la de Ginebra, que Rinaldo conoce y resuelve durante su estancia en Escocia (IV-VI); la de Olimpia, cuyos antecedentes le son referidos a Orlando en Amberes y el paladín resuelve en Holanda (IX) y en la isla de Ebuda (XI); la de Ricciardetto-Fiordispina, que Ruggiero resuelve casualmente y de la que después es informado (XXII, XXV), y tantas y tantas otras. A todo lo cual todavía hay que añadir la existencia de episodios similares a los anteriores pero introducidos ya como relatos prácticamente autónomos, sin apenas relación con la trama principal, sobre los que habremos de volver.

Estamos, para abreviar, ante una versión tan depurada como compleja de la técnica medieval del *entrelacement* (12), ajena a la doctrina aristotélica de la unidad de acción y su exigencia de una *fabula* unitaria en la que se integren inseparablemente todos los episodios. Los trabajos de Weinberg (1961: II:954-1073) y Chevalier (1966: 7-59, 283-334) nos permiten conocer con detalle la reacción de la crítica contemporánea al respecto, entre la que terminó por imponerse, sobre todo tras la publicación de la *Gerusalemme Liberata* (1581) de T. Tasso, la censura del *romanzo* ariostesco desde presupuestos neoaristotélicos. La construcción del relato como una "tela" de muchos "hilos" figuró siempre, por supuesto, en los primeros lugares de la relación de cargos eruditos contra el poema.

Cervantes sin duda comparte con Ariosto la preocupación por la variedad y amenidad que está en la base de la técnica del *OF.* Parece, además, que para el autor español ello no es absolutamente incompatible con la doctrina aristotélica, al menos en algunos de sus aspectos esenciales. Así, en I:47:567 el canónigo, tras exigir a los libros de caballerías una mayor sujeción al precepto de la verosimilitud, describe el objetivo a que deben aspirar con la misma comparación que veíamos en Ariosto: componer "una tela de varios y hermosos lazos tejida" (13). En cuanto al *Quijote,* es el propio narrador quien advierte al lector que le ofrece la posibilidad de disfrutar "no sólo de la dulzura de su verdadera historia [la de D. Quijote], sino de los cuentos y episodios della" (I:28:344).

Tales "cuentos y episodios" del *Quijote* son, en la primera parte, las historias de Grisóstomo-Marcela, de Cardenio-Dorotea-Fernando-Luscinda y la de Clara-Luis; todas ellas con la suficiente autonomía como para atraer por sí mismas la atención del lector, pero al mismo tiempo relacionadas con la peripecia de D. Quijote y, por tanto, inseparables de ésta. Tal es, al menos, la opinión del propio Cervantes, a través de Cide Hamete: "son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse" (II:44:366). Es obvio que en ello radica una diferencia básica con la técnica del *OF:* mientras Ariosto toma, ya en un primer nivel de la trama, varios "hilos" entrelazados desde el principio y los desarrolla simultáneamente, Cervantes utiliza, más que intrigas, episodios secundarios, introducidos en el relato sólo en el momento en que se relacionan con la historia de D. Quijote y continuados sólo hasta que alcanzan su propia conclusión. Si no

(12) Cfr. Weaver (1977: 402, n. 1, con amplia bibliografía), Zatti (1988: 9, n. 7), Javitch (1988: 50).

(13) Orozco (1986: 330) no duda en afirmar que "Este es el ideal estético del *Quijote* de 1605". Para "El intento del canónigo de combinar las mejores cualidades del *romance* con las de la épica...", cfr. Riley (1973: 311-12).

en el nivel superior de la trama del *OF,* tales "cuentos y episodios" del *Quijote* sí encuentran, sin embargo, su equivalente en lo que también merecería el nombre de cuentos y episodios del *romanzo:* historias como las de Isabella-Zerbino, Ginebra, Olimpia, etc., introducidas en la red de intrigas del *OF* con una técnica similar a la del *Quijote,* según ha quedado brevemente apuntado. E. Orozco (1986: 325-30), por su parte, ha descrito perfectamente lo que denomina "técnica artificiosa del corte violento del relato", utilizada por Cervantes en estos episodios. Fragmentados en varias unidades menores, narrativas unas y "activas" otras, bruscamente interrumpidas para devolvernos por un momento a D. Quijote, y a la postre relacionadas entre sí y con la peripecia central de diversas maneras, aportan al relato de 1605 una articulación, por supuesto, mucho menos compleja que la del *OF,* pero que no renuncia a reproducir a escala menor la técnica del *entrelacement.*

Todavía en la primera parte, además, el afán por dotar de mayor variedad y amenidad al relato llevó a Cervantes a incorporar al menos dos extensas narraciones autónomas, prácticamente desligadas por completo de la peripecia central de D. Quijote. Se trata, por supuesto, de los relatos del cautivo y *El curioso impertinente,* casi con total seguridad escritos antes de emprender la redacción del *Quijote* e insertos después en éste. La crítica actual no suele distinguirlos de los episodios mencionados en el párrafo anterior, pero sí lo hizo Cervantes, con toda claridad, al definir los segundos a través de Cide Hamente como "novelas sueltas [y] pegadizas" "que están como separadas de la historia" (II:44:366). Su función no es distinta de la de aquellos episodios que "son casos sucedidos al mismo don Quijote" (14), pero sí su articulación en el relato: ahora se trata de peripecias ya concluidas cuando entran a formar parte del *récit premier* y, por tanto, se presentan como relatos secundarios de otros personajes, en los que los protagonistas no intervienen (a no ser como "narratarios") (15). Por supuesto, Cervantes no disponía del único ejemplo del *OF* (16), pero la coincidencia con éste va más allá de la pura y simple presencia de episodios de este tipo.

(14) Ambos ("el cautivo" y *El curioso...*) contribuyen también a reproducir la técnica del *entrelacement* mediante bruscas interrupciones (cfr. Orozco 1986: 326, 328); uno de los ejemplos más claros de toda la obra es, precisamente, la conocida intercalación de la "aventura de los cueros de vino" (I:35:437-41) para interrumpir la lectura de *El curioso...* (cfr. Chevalier 1966: 461).

(15) Para la escasa acogida de la crítica actual a la distinción establecida por el propio Cervantes, cfr., por ej., Riley (1986: 79-86). Aun admitiendo que se trata de una distinción sólo de grado, nótese que incluso la historia de Grisóstomo y Marcela se introduce a raíz del encuentro de D. Quijote con los cabreros, y completa la narración inicial con el entierro y la *refutatio* de Marcela, a los que D. Quijote asiste para después salir en defensa de la protagonista; y, si la intervención efectiva de D. Quijote es irrelevante e innecesaria, es precisamente esto lo que permite insertar el episodio en el conjunto como una parodia irónica del tópico del socorro del paladín "a las doncellas menesterosas" (I:14:188). Nada equivalente existe, en cambio, en *El curioso...* y "el cautivo". En este sentido, el episodio de Leandra (I:50:588-96), presentado todo él como la narración de una historia ya concluida que D. Quijote se limita a escuchar, está más cerca de las dos "novelas sueltas" que de los restantes episodios de la primera parte.

(16) Cfr. "En esto [...] no hacía más que responder a lo hecho entre otros casos, en la *Diana* de Montemayor, en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en *El peregrino en su patria* [...] y hasta en el *Quijote* de Avellaneda. Ésta era la estética compositiva de la época; lo mismo en otros géneros literarios que en otras artes" (Orozco 1986: 331).

En el *OF* no faltan, en efecto, ejemplos de relatos secundarios autónomos, de carácter similar a los que venimos comentando en el *Quijote.* Entre todos ellos, destacan los dos que Rinaldo tiene ocasión de escuchar durante su viaje por Italia (XLII:70-XLIII:49 y XLIII:67-144) y el que refieren a Rodomonte en una posada de Provenza (XXVII:130-XXVIII:85). Uno de los dos primeros es considerado generalmente la fuente principal de *El curioso...* (17). No parece que se haya destacado, en cambio, la similitud que existe entre la manera de insertar el tercer episodio en la trama general del *OF* y la que utiliza Cervantes para insertar *El curioso...* en el *Quijote.* En el *romanzo,* Rodomonte, desdeñado por Doralice (XXVII:107), abandona París profiriendo terribles improperios contra la ligereza de las mujeres (*ib.*:116). Cuando llega el momento de pernoctar en una posada, los demás huéspedes, al conocer su caso, se enzarzan en una discusión acerca de si las mujeres son o no infieles por naturaleza (*ib.*:130). El posadero, para ilustrar su opinión contraria a las mujeres, se dispone a contar una historia que, a su vez, le había referido un tal Gian Francesco Valerio (*ib.*:137). El relato -la "novella di Giocondo, Astolfo e Fiammetta" (18)- abarca prácticamente todo el canto XXVIII (:1-74), y concluye con la intervención de uno de los presentes ("un uom d'età, ch'avea più retta/ opinion degli altri, e ingegno e ardire", XXVIII:76:1-2), que manifiesta serias dudas acerca de la veracidad del relato del posadero:

> "...Assai cose udimo dire,
> che veritade in sè non hanno alcuna:
> e ben di queste è la tua favola una.
> A chi te la narrò non do credenza" (XXVIII:76:6-8; 77:1).

En el *Quijote,* las circunstancias en que se introduce *El curioso...* son semejantes en varios aspectos a las descritas en el *OF.* El punto de partida es también una discusión en una venta a raíz del caso particular del protagonista: ahora, la locura de D. Quijote suscita el debate sobre los libros de caballerías, en el curso del cual sale a relucir *El curioso...* (I:32:393-98). En ambos casos, la narración se presenta como un relato preexistente, obra de un personaje histórico, pues, aunque *El curioso...* es presentado como un manuscrito de autor desconocido, la referencia al viajero que lo olvió en la posada (I:32:398) incorpora sesgadamente al propio Cervantes al texto como autor de la *novela.* Y, como ocurría en el *OF,* el relato, que tiene pretensiones de veracidad histórica, recibe las objeciones de un personaje inteligente (el cura) que lo juzga inverosímil:

> "No me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio..." (I:35:446).

Tanto en uno como en otro caso, en fin, la práctica inexistencia de vínculos argumentales entre el episodio y la trama principal ha llevado a la crítica a poner el

(17) Concretamente, el relato de la "prueba del vaso" (*OF* XLII:70 ss.); cfr. Murillo (nota a I:33:399 y *Bibliografía fundamental,* pp. 114-15), Chevalier (1966: 459-60).

(18) Weaver (1977: 393); se trata de un típico *fabliau* antifeminista, divertido y "picante", al parecer de procedencia oriental (cfr. Weaver, *ibid.;* Caretti, nota a XXVIII:3:8, p. 1032). G.F. Valerio es personaje histórico, respecto al que algunos críticos "sostengono che abbia scritto una raccolta di novelle rimasta inedita", en alguna de las cuales se habría inspirado Ariosto (Caretti, nota a XXVII:137:7, p. 1032).

énfasis en las relaciones de carácter temático, en donde también existen analogías entre los relatos intercalados en el *romanzo* y en el *Quijote* (19).

En el *OF,* por otra parte, no sólo el relato del posadero a Rodomonte, sino también los otros dos que escucha Rinaldo presentan en común el hecho de ser introducidos en la trama como *exempla* sobre la cuestión de la fidelidad femenina (20). Aunque Cervantes no lo haya mencionado entre las "novelas sueltas y pegadizas" (quizás por su extensión, considerablemente menor), el episodio de Leandra en la primera parte del *Quijote* (I:50:588-52:596) posee características similares a los del cautivo y *El curioso...* No puede dejar de sorprender, por tanto, que también aquí utilice Cervantes como motivo articulador el mismo que aparece en los tres relatos principales de este tipo en el *OF.* Basta reparar en que la introducción de este relato se produce al aparecer Eugenio persiguiendo a una cabra y maldiciendo a las mujeres ("...que mal haya vuestra condición, y la de todas aquellas a quien imitáis!", I:50:588); de este modo, la hostilidad del cabrero hacia el otro sexo -como la de Rodomonte en *OF*- provoca la curiosidad de D. Quijote y sus acompañantes y permite introducir la narración, que, a su vez, explicará por qué Eugenio está convencido de "la natural inclinación de las mujeres, que [...] suele ser desatinada y mal compuesta" (I:51:594) y se dedica a "decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato, de sus promesas muertas, de su fe rompida..." (I:51:595) (21).

En el *proemio* del canto XXVIII del *OF* (inmediatamente antes de que el posadero comience a relatar la historia que le ha traído a la memoria el caso de Rodomonte), Ariosto se dirige a las mujeres y les pide que pasen por alto el canto, pues lo que va a contar el personaje resulta infamante para ellas: "Lasciate questo canto, che senza esso/ può star l'istoria, e non sarà men chiara" (XXVIII:2:1-2). Ironía aparte, lo que tales palabras nos ofrecen es el reconocimiento explícito de una técnica que admite, entre otras cosas, la incorporación de largos relatos autónomos sin ninguna relación con la historia principal; exactamente la misma técnica de las "novelas sueltas y pegadizas" que utiliza Cervantes en el *Quijote* de 1605. Si el italiano no fue el único modelo de un proceder constructivo nada infrecuente en la época y los motivos utilizados para insertar los re-

(19) Weaver (1977), por ejemplo, relaciona el episodio con otros del *OF* y con la trama general a partir de dos motivos temáticos principales: (1) la "pazzia d'amore" de Rodomonte, paralela a las de Orlando y Bradamante; y (2) la "tematica letteraria" introducida por el relato intercalado y la reacción de los personajes ante éste. También en el *Quijote El curioso...* presenta un caso de locura ("a psychiatric case", Riley 1986: 81) paralelo, como antes el de Cardenio, al de D. Quijote; y la discusión sobre los libros de caballerías y el comentario final del cura introducen (como antes el escrutinio, y poco después los caps. I:47-48) la temática literaria en la obra misma (cfr. Murillo, nota 24 a I:35:446).

(20) Cfr. Zatti (1988: 19, 23-26). La primera historia referida a Rinaldo es un caso de infidelidad femenina, ante el que el paladín reacciona prefiriendo ignorar el comportamiento de su esposa; el segundo se presenta como una *refutatio* del anterior, al mostrar un comportamiento del marido mucho más amoral que el de la mujer infiel.

(21) Para la consideración del episodio como "novela suelta", vid. *supra* n. 15. También aquí el relato (muy poco posterior a los caps. de "preceptiva", I:47-48) se cierra con un comentario metanarrativo del canónigo (I:52:596).

latos tampoco son, ni mucho menos, exclusivos de ambas obras (22), la coincidencia en la técnica y el modo concreto de ponerla en práctica parece indicar que el *OF* no fue en este punto el menos relevante de los ejemplos posibles.

En la segunda parte Cervantes reconocerá que la inclusión de relatos desligados fue censurada como "una de las tachas" (II:3:63) del *Quijote* de 1605. El dogmatismo crítico de inspiración aristotélica que había condenado el *entrelacement* del *OF* alcanzó también, pues, a uno de los elementos -el más perceptible- con que Cervantes había intentado aprovecharlo en clave menor. En consecuencia, para la continuación prescindirá de las "novelas sueltas" y utilizará sólo "casos sucedidos al mismo don Quijote": "...algunos episodios [...] nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos" (II:44:366) (23). No por ello el *Quijote* de 1615 va a ser un relato "aristotélico". Ante todo, porque Cervantes es consciente de estar trabajando con un género nuevo, al que no se pueden aplicar sin más todas las características de la épica clásica. Pero también porque sigue convencido de la necesidad de un planteamiento narrativo en el que la variedad es esencial, sin ser incompatible con las más provechosas lecciones de Aristóteles. En ello, el ejemplo ariotesco -si bien descartado ya en lo que se refiere a los relatos autónomos- sigue siendo válido. La prueba la tenemos en que es precisamente en la segunda parte donde aparece quizás el ejemplo más claro del aprovechamiento cervantino de la técnica del *entrelacement:* los capítulos (II:44-55) en que el relato desarrolla simultáneamente, mediante episodios alternos, las peripecias de Sancho en la ínsula y de D. Quijote en el palacio de los duques (24). Cervantes, en suma, ha variado su planteamiento narrativo, pero quizás no tanto ni tan radicalmente como sostiene Orozco (1986); en cualquier caso, lo ha hecho, no para abandonar a Ariosto por Aristóteles, sino para dar un paso más en el mejor aprovechamiento de ambos. La atención a ciertos rasgos de los narradores cervantinos en el *Quijote* quizás permita confirmarlo desde otro punto de vista.

Estrechamente ligada a la técnica del *entrelacement* se encuentra otra característica fundamental de la forma narrativa del *OF:* las constantes intervenciones en primera persona del narrador, con frecuencia en forma de apelación directa a sus destinatarios. Se trata de una relación ficticia, por supuesto, en tanto que tiene lugar entre entidades intratextuales y no empíricas, si bien el narrador se presenta en todo momento como correlato del propio Ariosto, del mismo modo que sus destinatarios lo son del Cardenal Ippolito d'Este y de las damas y caballeros de su corte. La ficcionalidad se manifiesta sobre todo en el hecho de

(22) La *querelle des femmes* es motivo de amplia tradición medieval y renacentista (cfr. Zatti 1988: 19). Cfr. "Lo [...] spunto novellistico di uomini, viaggiatori, radunati la sera a mangiare e bere a un ostello fa apello a una nota tradizione" (Weaver 1977: 394).

(23) Para los "extraneous episodes" de la parte II y lo ajustado de la descripción del propio Cervantes, cfr. Riley (1986: 97-103).

(24) Cfr. Chevalier (1966: 463). Nótese que en la parte I Cervantes renunció a la posibilidad de emplear la misma técnica cuando D. Quijote y Sancho se separan por primera vez, en Sierra Morena (cfr. I:26:318-21). Chevalier comenta también la utilización de la suspensión brusca de relatos intercalados en el episodio de la dueña Dolorida (*ibid.*:461). Sus conclusiones al respecto son definitivas, y nos eximen de mayores comentarios sobre la parte II.

presentarse como una relación oral: todo el relato se construye como una supuesta narración oral de Ariosto ante la corte estense, reunida para escuchar de este modo las aventuras de los paladines. Esta relación superior entre narrador y "narratario" aflora constantemente en el relato: aquél interrumpe a cada paso la narración y, asumiendo el discurso en primera persona, se dirige a sus "oyentes"

> "...non come narratore, ma come giudicatore et stimator delle cose narrate [...]. com'à dir (per essempio) invocando, proponendo, esclamando, consigliando, proferendo qualche sententia sopra le cose dette, inserendo qualche corolario; l'humana miseria deplorando, la fortuna detestando, qualche virtù secondo l'occasion lodando, o altra [...] cosa facendo, non come poeta, ma come egli stesso [...]; non come imitatore, ma come giudicatore, il giuditio, et il concetto suo interponendo" (25).

En todas estas intervenciones, por otra parte, el narrador ariostesco no vacila en presentarse como responsable absoluto del relato: él es quien cuenta "la mia istoria", él quien organiza el discurso narrativo ("la gran tela ch'io lavoro"), decidiendo en qué momento es conveniente pasar de una intriga a otra, de un canto a otro, justificando estas decisiones ante sus destinatarios... Un análisis detallado de todos estos procedimientos exigiría más espacio del que disponemos (26), pero convendrá dejar señalados los aspectos esenciales, para poder luego confrontarlos con la actitud de Cervantes al respecto en el *Quijote*.

Para nuestro propósito es fundamental constatar que las intervenciones del narrador en el *OF* se dan, ante todo, en una serie de posiciones fijas en la estructura de los cantos: los *proemi* (cfr. Javitch 1988:72) o excursos introductorios, las transiciones de un episodio a otro en el interior de los cantos, y el final de éstos. Todo canto comienza, en efecto, con un paréntesis introductorio, durante el cual Ariosto suspende la narración para dirigirse a sus "oyentes". En la mayoría de los casos se trata de exordios pseudo-morales, en los que se extrae la *quaestio infinita* ("Alcun non può saper da chi sia amato,/ quando felice in su la ruota siede", XIX:1:1-2) implícita en el episodio concreto que se acaba de narrar (la recuperación del cadáver de Dardinello por Medoro, al final del canto XVIII) o que se va a narrar a continuación (27); en más de una ocasión, sin embargo, Ariosto se burla de la aparente seriedad del recurso reelaborándolo en clave irónica, mediante una deliberada inadecuación entre la *moralità* y el episodio (cfr., por ej., XIII:1:1-7). Otras veces, el excurso es laudatorio: Ariosto aprovecha alguna circunstancia del episodio narrado (por ejemplo, un combate entre cristianos y sarracenos) para hacer el elogio de su mecenas (recordando, por ej., alguna victoria de éste sobre sus enemigos, cfr. XIV, XV). Tampoco faltan *proemi* metanarrativos, en los que el narrador, manifestándose como responsable de la organización del relato, se dirige a sus destinatarios para, irónicamente, justificar algún aspecto

(25) A. Piccolomini, *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, Nel Libro Della Poetica d'Aristotele...*, Vinegia, 1575, pp. 385-86, cit. *apud* Javitch (1988: 70).

(26) Javithch (1980, 1988) ofrece un útil resumen, con bibliografía actual y contemporánea del *romanzo*, si bien se ocupa más de las bruscas interrupciones autoriales y su efecto en el lector que de su posición y carácter.

(27) Cfr. el comienzo de los cantos VIII, IX, XVII, XLII. Tanto T. Tasso (1562) como Lavezuola (1584) denominan precisamente *moralità* los *proemi* de este tipo (cfr. Javitch 1988: 68, 71 n. 18). En ellos hicieron especial hincapié los comentaristas que, antes de 1584, quisieron ensalzar el *OF* como una obra de profunda intención moral (cfr. Chevalier 1966: 29 ss.).

de aquél (cfr. VII, XXVIII). En algún canto (cfr. XVI) podría hablarse incluso de exordios "personales", en los que el narrador aprovecha lo relatado para comentar su propia peripecia amorosa.

La segunda posición en que es obligada la intervención en primera persona del narrador es la de las transiciones en el interior de los cantos. Por regla general, cada canto consta como mínimo de tres bloques narrativos: el que sigue al *proemio* es siempre continuación de aquel con que termina el canto precedente; le sigue otro -generalmente más de uno- que suele ser el episodio fundamental del canto; y éste termina con un nuevo episodio, suspendido bruscamente, que será a su vez continuado tras el *proemio* del canto siguiente (cfr. Javitch 1980: 69-70). El paso de uno a otro de los episodios -siempre interrumpiendo la narración en un momento álgido-, y la consiguiente organización del relato, es algo que el narrador asume constantemente en primera persona. La transición inicial entre el exordio y el primer episodio suele ser la más simple, en forma de breve referencia analéptica al momento en que se retoma la narración abandonada al final del canto anterior ("Di sopra vi narrai [...] / [...] or seguitando, dico...", XIII:2:1, 4). Las transiciones interiores, para señalar el abandono momentáneo de un episodio y su "sustitución" por otro, suelen constar de una autojustificación inicial del narrador, que apela a la necesidad de cambiar de intriga para no cansar al lector, y una breve analepsis que remite al momento en que se había abandonado antes el episodio que ahora se continúa:

> "Ma perché non convien che sempre io dica,
> né ch'io vi occupi sempre in una cosa,
> io lascerò Ruggiero [...],
> e girò in Scozia a ritrovar Rinaldo.
> Era Rinaldo..." (VIII:21:5-8; 22:1);

a veces también de una prolepsis que anticipa lo que más adelante se contará en relación con el episodio ahora suspendido ("poi diró come il guerriero inglese/ tornasse...", X:68:6-7). Muchas de estas transiciones dan pie a un divertido juego excusas irónicas: así, cuando el narrador justifica su decisión de sustituir un episodio por otro porque recuerda de improviso algo importante (VIII:29-30), porque no le gusta el cariz que toma la acción (VIII:66-67), o porque debe acudir a la llamada de un personaje abandonado en una situación difícil, presentando la transición como un desplazamiento físico del narrador:

> "Di questo altrove io vo' rendervi conto;
> ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi,
> il qual mi grida, e di lontano accenna,
> e priega ch'io nol lasci ne la penna" (XV:9:5-8; cfr. XXXV:21:2-4; XLI:46:6-8).

En cualquier caso, es siempre el narrador el que se presenta como único responsable de la transición, pues es él quien la asume en primera persona como un acto de voluntad constructiva, a veces seria o irónicamente justificado; a veces, en cambio, sin más justificación que la pura y simple expresión de la voluntad del narrador: "Non più di questo; ch'io ritorno a Orlando" (XI:21:5), "Ma voglio a un'altra volta differire/ a ricontar ciò che di questo avenne" (XVIII:8:1-2).

Lo mismo sucede con la organización del relato en cantos, ya que el final de éstos es otra de las posiciones en que invariablemente emerge la primera persona del narrador. Por si hubiese alguna duda respecto a quién es el responsable de esa organización, se nos advierte explícitamente: "Ma voglio questo canto abbia qui fine,/ e di quel che voglio io, siati contenti" (XXXVI:84:5-6). Frecuentemente se trata de una simple invitación al lector para que siga el relato en el canto siguiente ("Ma chi del canto mio piglia diletto,/ un'altra volta ad ascoltarlo aspetto", XVIII:192:7-8); una genérica promesa de continuar la narración ("Di quel ch'avvenne, all'altro canto io parlo", XXI:72:8); o un anticipo somero de lo que sigue ("Come s'armasse, e come uscisse, e quanto/ poi ne seguì, lo serbo all'altro canto", XXXV:80:7-8). Otras veces, en cambio, "justifica" su decisión de poner fin al canto porque está cansado (XXV, XLII), o incluso ronco de tanto hablar (XIV); porque no quiere cansar a los oyentes (XXIII, XXVIII, XXIX, XXXIX, XL); porque ya es tarde (XVII)... o porque se le han acabado los folios (XXXIII). Ni que decir tiene que todas estas justificaciones son en sí mismas irónicas, pues de lo que se trata siempre -tanto aquí como el interior de los cantos- es de suspender deliberadamente el relato en un punto climático, que proyecte el interés del lector hacia el canto siguiente (28).

Si lo anterior supone ya una presencia constante del narrador en el relato, ésta es todavía mucho mayor, pues sus intervenciones se producen a cada paso en otros muchos lugares distintos de los *proemi,* transiciones y finales de canto. Así, por citar sólo ejemplos del canto VIII, para anunciar que conoce las intenciones de los personajes, pero que sólo las dirá más adelante (:34:1-2); para insertar algún excurso narrativo necesario para comprender el episodio principal que se está relatando (:51:1-2); para expresar sus emociones ante lo narrado, en forma de apóstrofes exclamativos (:59:1-2; 62:1-3)... A todo lo cual habría que añadir todavía los infinitos casos en que el narrador introduce comentarios personales sobre el relato, hace descripciones o narraciones plagadas de ironía, pone de manifiesto su absoluta omnisciencia, recaba el asentimiento de los "oyentes", etc.

Todo lo anterior resulta, sin embargo, aparentemente contradictorio con la pretensión de que a veces hace gala Ariosto de presentarse como un historiador fidedigno, que no está inventando nada, sino tan sólo transmitiendo con escrupulosidad hechos realmente acaecidos según la información que le proporcionan diversas fuentes. Ahora bien, si se analizan con detalle los pasajes en que utiliza el recurso, se comprueba enseguida que, además de ser escasos, responden siempre a una manifiesta intención irónica. Así, si finge seguir "l'antique istorie" (VIII:52:1), es precisamente para introducir un pequeño episodio cuya inverosimilitud destacan los mismos comentarios del narrador ("O vera o falsa che fosse la cosa/ [...] io non so che me ne dica", VIII:58:1-2). Así también, finge haber recibido objeciones de un contemporáneo, que habría puesto en duda la veracidad de un episodio, para añadir una explicación descabellada que realza aún más su con-

(28) Cfr., por ej., "the memorable end of Canto X" (Javitch 1980: 78).

dición de mera ficción poética (XLII:20-22) (29). La misma intención irónica, por supuesto, es la que encontramos en sus escasas referencias al historiador Turpino, presentado como su fuente principal. A él recurre ante todo para "justificar" la incorporación al relato de detalles nimios, especialmente numéricos: así, el narrador puede precisar que fueron siete los bandidos que derribó Orlando de un golpe (XIII:40:1-2), ochenta -de un total de ciento veinte- los que perecieron en otra de sus acometidas (XXIII:62:1-2), al menos cinco los que segó Ruggiero de un solo tajo (XXVI:22-23), o que Marfisa sólo se arrodilló una vez en su vida (XXXVIII:10:2), porque todo ello lo anota el puntual Turpino; no, en cambio, cuántos huyeron de Rinaldo y Malagigi, porque el polvo que levantaban en su carrera impidió a Turpino contarlos (XXXI:79:7-8), ni tampoco el nombre de los cuatro que mató Claridano, porque "menzion dei nomi lor non fa Turpino" (XVIII:175:5). Otras veces es la inverosimilitud de un lance lo que se recalca irónicamente mediante la puntualización de que es verdad porque lo cuenta Turpino (cfr. XXX:49; XLIV:23). Sólo hemos encontrado, en cambio, una ocasión en que el narrador atribuye a Turpino la introducción de un canto (para advertir a las mujeres que no deben culparlo a él de la presencia de un relato antifeminista: "Mettendolo Turpino, anch'io l'ho messo,/ non per malivolenzia", XXVIII:2:3-4), y también un único caso en que le atribuye la responsabilidad de la transición de un episodio a otro (XIII:38:5-8), funciones ambas que, como hemos visto, el narrador presenta siempre como de su exclusiva incumbencia.

El *OF* se define, pues, por su carácter de relato "personalizado", constantemente interrumpido por las intervenciones en primera persona del narrador, que se presenta en ellas como el responsable absoluto del relato y de su organización. Turpino y las restantes fuentes "históricas" no son más que recursos esporádicos para intensificar el efecto irónico de ciertos pasajes, especialmente en relación con el detallismo irrelevante e inverosímil. El lector actual acepta sin problemas tales interferencias constantes como uno de los elementos más atractivos de la obra, sobre todo porque es ahí donde Ariosto concentra buena parte del efecto irónico del relato y donde se pone de manifiesto "the artificial and artistic nature of the poem" (Durán 1974: 97). Desde aproximadamente mediados del s. XVI, sin embargo, la progresiva consolidación del dogmatismo neoaristotélico entre la crítica tenía que conducir, no sin polémicas, a la censura mayoritaria de este recurso, tan esencial al *romanzo* como contrario al precepto de que "personalmente [...] el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador" (30). Aunque Cervantes no haya conocido en todo su detalle la polémica, la simple familiaridad con la obra de Ariosto, de una parte, y con la teoría aristotélica (31), de otra, habrían bastado para hacerle reflexionar sobre la cuestión. Algunos aspectos del *Quijote* así lo indican.

(29) Cfr. Caretti (notas a XLII:20-22, p. 1110), y la nota de Alcántara (1988) al correspondiente pasaje en la traducción de Urrea (XLI:19-21): "...Ariosto parece recordarnos que cuanto narra es pura fantasía" (p. 859, n. 3).

(30) *Poética*, 1460a (García Yebra, ed., 1974: 221). Para la polémica, vid. *supra* p. 2 y Javitch (1988).

(31) Cfr., entre otros, Canavaggio (1958) o Riley (1962: 24-34; 1973: 294-95).

Ante todo, el narrador del *Quijote* -tanto el narrador anónimo de I:1-8 como el "segundo autor"- se presenta, al igual que el del *OF,* como transmisor fiel de unos acontecimientos supuestamente históricos, a los que ha tenido acceso a través de varias fuentes. Como en el *OF,* se habla a veces de varios historiadores, sobre todo en los capítulos iniciales, en los que el discurso corresponde al narrador anónimo (I:1:71,77; I:2:81-82). Pero, a partir del capítulo I:9, cuando el discurso es asumido por el "segundo autor", la fuente principal pasa a ser el historiador árabe Cide Hamete. Algunas de las menciones explícitas a Cide Hamete o a las otras fuentes en el *Quijote* responden exactamente a la misma intención irónica que veíamos en el uso de Turpino en el *OF:* la de burlarse del tópico del relato caballeresco como crónica, mediante la incorporación de detalles irrelevantes o inverosímilmente precisos. Así, cuando se atribuye a Cide Hamete la información acerca del lugar natal y el número de mulas que traía el arriero con que se encuentra D. Quijote en la venta (I:16:201), la descripción pormenorizada de "todas las circunstancias de la casa de don Diego" (II:18:169), la explicación del nombre de la Trifaldi (II:38:329), o la detallada medición de la "más de media vara" en que excedía el cuello de Rocinante al del rucio (II:12:123). El mismo tipo de ironía se logra, por ejemplo, cuando se invoca el testimonio de uno de los personajes ("que era escribano") para poder asegurar que Corchuelo arrojó su espada a "casi tres cuartos de legua" (II:19:184). Como en el *OF,* la ironía se aplica también en sentido inverso: el narrador no puede precisar un dato irrelevante (las "encinas o alcornoques" en II:60:491; los "tres pollinos, o pollinas" en II: 10:107; los "cinco calderos, o seis" en II:18:170; "una haya, o [...] un alcornoque" en II:68:554; los conocimientos de astrología de Sancho en II:8:92, o la "carrera tirada" de Rocinante en I:52:599) porque, según se recalca irónicamente en todos los casos, las fuentes no son aquí todo lo minuciosas que hubiese sido de desear. Aunque los datos son más importantes, creemos que hay que interpretar del mismo modo (cfr. Chevalier 1966: 467-68) la incertidumbre, también atribuida a las fuentes, acerca del nombre del protagonista (I:1:71,77) y el orden de sus primeras aventuras (I:2:81-82), pues vienen a poner cómicamente en entredicho desde el principio la fiabilidad de una presunta crónica que no es capaz de precisar siquiera la identidad del héroe.

A Cervantes, pues, como a Ariosto, le parece divertidamente absurdo que una narración omnisciente y detallista, al modo de los libros de caballerías ("que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías, por más escondidas que fuesen", I:9:140), se presente como una crónica histórica. Uno y otro se complacen en reproducir el tópico mediante estas esporádicas referencias a sus supuestas fuentes, introducidas siempre en momentos escogidos para resaltar la inverosimilitud del procedimiento (32). Ahora bien, en el *OF* la utilización de Turpino no va más allá de este momentáneo

(32) La minuciosidad de Cide y su historia es elogiada en bastantes ocasiones (cfr. I:9:144-45; I:22:265; I:27:343; II:40:338-39; II:47:395; II:50:415; II:61:507). Algunos críticos parecen considerar serios tales elogios (cfr. Gaos 1971: 187, 189; Fernández Mosquera 1986b: 62; Flores 1982: 9). Chevalier (1966: 464-82) demuestra su inspiración ariostesca y su carácter irónico, poniendo en relación tales pasajes con otros muchos del *Quijote* en que se percibe "un certain goût de l'imprécision et de l'hésitation, dans un ton alerte et narquois".

efecto cómico-paródico en un relato cuya organización compete exclusivamente al propio narrador, según éste se complace en poner de manifiesto a cada paso. En el *Quijote,* en cambio, esto es lo menos relevante del papel encomendado a Cide Hamete. Para empezar, la crónica del árabe se presenta como un relato escrito de toda la historia de D. Quijote, que el "segundo autor" encuentra, manda traducir y parece seguir fielmente. Ello supone, llevando la interpretación hasta sus últimas consecuencias, que en la mayoría de los casos es imposible determinar si el discurso corresponde al "segundo autor" (que parafrasea lo ya narrado por el árabe) o a Cide Hamete (si el "segundo autor" se limita a transcribir literalmente su relato) (33). En lo que sigue consideraremos, por tanto, todo fragmento en que no se mencione a Cide Hamete en tercera persona como potencialmente perteneciente al "segundo autor" o al propio Cide. Tales pasajes, sin embargo, pueden ser confrontados con aquellos otros en que sí se habla del árabe en tercera persona. En éstos, sólo el "segundo autor" puede ser el sujeto del discurso; pero su principal interés reside en lo que aportan a la descripción del historiador árabe como narrador. Examinando tales pasajes se comprueba que Cervantes tiende a atribuir a Cide -casi siempre con una clara intención irónica- la actitud de un narrador muy similar al del *OF,* esto es, un narrador inclinado a prodigar en exceso sus intervenciones personales en el relato, en cuya organización desempeña, además, un importante papel.

Una de las posiciones en que era obligada la irrupción de la primera persona del narrador en el *OF* era la de los excursos introductorios. En el *Quijote* predomina la transición rápida, y hasta brusca, de un capítulo a otro, sin suspensiones iniciales de la narración. A veces se usan, sin embargo, breves fórmulas introductorias, ya con una remisión analéptica al final del capítulo precedente, ya como simples indicaciones de reinicio de la narración tras el paso de un capítulo a otro. En los que creemos tres únicos casos en que tales fórmulas introductorias no se refieren directa o indirectamente a Cide Hamete, se percibe un deseo de enmascarar el discurso en primera persona mediante una fórmula impersonal:

> "Con la alegría, contento y ufanidad que *se ha dicho* seguía don Quijote..." (II:16:147),

o mediante una primera persona de plural que engloba tanto al narrador como al lector:

> "*Dejamos* al gran gobernador enojado..." (II:49:404; cfr. II:46:382).

En cambio, es mucho más frecuente que la fórmula de reinicio consista en una mención explícita de Cide Hamete, o de su "historia":

> "Cuenta el sabio Cide Hamete Benengeli que..." (I:15:190; cfr. I:22:265; II:1:41; II:50:415; II:52:433; II:73:581);
>
> "Dice la historia que..." (I:24:290; cfr. I:26:318; I:28:344; II:2:53; II:13:127; II:14:134; II:17:157; II:33:296; II:47:386; II:64:531).

(33) La primera interpretación parece la más verosímil, pero no debe olvidarse que en más de una ocasión el "segundo autor" reemprende la narración citando al árabe, al parecer, en estilo directo (cfr. I:9:145; II:5:73; II:8:92; II:24:224; cfr., por contra, II:10:104; II:17:164, II:40:339).

En algunas de estas fórmulas, además, parece atribuirse al árabe y/o su historia la responsabilidad de retomar la narración tras la pausa del capítulo:

> "Cuenta Cide Hamete Benengeli en la segunda parte desta historia..." (II:1:41)
>
> "Divididos estaban caballeros y escuderos, éstos contándose sus vidas, y aquéllos sus amores; pero la historia cuenta primero el razonamiento de los mozos y luego prosigue el de los amos, y así, dice que..." (II:13:127; cfr. también el título de II:28:256).

Se trata, a nuestro entender, de dos aspectos complementarios: si, en el primer caso, la impersonalidad o el plural no expresan claramente una actividad narrativa de parte del sujeto de la enunciación (34), en el segundo se asigna explícitamente la función narrativa a la tercera persona de Cide Hamete, en tanto que el sujeto de la enunciación queda al margen; en uno y otro caso se evita, en una posición estratégica, tanto el discurso en primera persona como la "exhibición" de dominio sobre el relato, proyectando sesgadamente ambos rasgos sobre el árabe.

A veces, la técnica se asemeja más a la del excurso introductorio propiamente dicho. Hay, en efecto, tres capítulos (II:28:256; II:43:360; II:74:586) que comienzan con breves comentarios de carácter genérico sobre lo narrado (35); pero la entidad responsable de tales comentarios no aparece identificada. Lo mismo sucede con la más larga introducción exclamativa, de claro carácter irónico, que abre el capítulo II:45:375, en la que el sujeto del discurso se presenta en primera persona como narrador, pero que "can be assigned either to Cervantes or to Cide Hamete" (Flores 1982: 13, n. 14). Compárense, sin embargo, las anteriores con introducciones de capítulo como las que siguen:

> "'¡Bendito sea el poderoso Alá! -dice Hamete Benengeli *al comienzo deste octavo capítulo*- ¡Bendito sea Alá!', repite tres veces, y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los lectores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires [...]; persuádeles que se les olviden las pasadas caballerías..." (II:8:92);
>
> "Llegando el autor desta grande historia a contar lo que *en este capítulo cuenta*, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído..." (II:10:103-104);
>
> "Pensar que en esta vida las cosas della han de durar siempre en un estado, es pensar en lo escusado [...]. Esto dice Cide Hamete, filósofo mahomético [...] nuestro autor lo dice por la presteza con que se acabó [...] el gobierno de Sancho" (II:53:440; cfr. II:24:223; II:44:366).

De nuevo el árabe aparece relacionado con la división del relato en capítulos (cfr. II:8, II:10, subrayados nuestros). Pero, además, estos pasajes ponen de manifiesto que Cide Hamete "tiene la costumbre", al igual que el narrador del *OF,* de presentarse en primera persona al comienzo de los capítulos para introducir *proemi* de carácter exclamativo (II:8), metanarrativo (II:10, II:24, II:44) o moral (II:53). El "segundo autor" queda, así, en un segundo plano, tanto respecto a la organización del relato como a la responsabilidad de lo sustancial del discurso en esta posición privilegiada, normalmente para introducir alguna apostilla final que aumente el efecto irónico de tales fragmentos. Lo mismo sucede cuando la introducción del

(34) Sobre las fórmulas impersonales en el *Quijote*, cfr. Chevalier (1966: 482-83).

(35) La técnica es la misma de las *moralità* en el *OF*: extraer la *quaestio infinita* a partir de un lance concreto. A mitad de camino entre la narración y el comentario inicial está II:31:273.

capítulo no es un excurso de Cide, sino un comentario del "segundo autor" sobre él, como en las exageradas exclamaciones en alabanza del árabe y de sus personajes con que comienzan los capítulos II:40:338-39 y I:28:344. Sin duda, es aquí el "segundo autor" el que se presenta en el relato, pero más como comentador irónico que como organizador y responsable del mismo, y el excurso sigue girando en torno al árabe (36). Al igual que sucede, en fin, en otros dos casos en que el paréntesis introductorio es atribuido, no a Cide ni al "segundo autor", sino al traductor, quien comenta irónicamente algún aspecto del relato (II:5:73) o de la labor del árabe (II:27:249). El resultado de todo ello es que en el *Quijote* existe, aunque no de un modo sistemático, la misma técnica del excurso introductorio que encontrábamos en el *OF,* pero siempre construida de modo irónico en torno a la figura de Cide Hamete, ya porque es a él a quien se le atribuye, ya porque el "segundo autor" o el traductor comentan en tales pasajes su labor. Todas estas estrategias permiten a Cervantes, en suma, reproducir la técnica, burlarse de ella y, al mismo tiempo, evitar que el "segundo autor" se presente en el relato con un discurso personalizado y atribuyéndose la potestad organizativa del mismo. Dicho de otro modo: Cervantes renuncia, en estos casos, a ejercer el mismo papel de Ariosto en el *OF* y proyecta los rasgos más llamativos de su actitud narrativa sobre Cide Hamete, con la intención -no ausente en Ariosto- de burlarse de la técnica al mismo tiempo que la aprovecha.

A la misma conclusión llegaremos tras examinar las otras posiciones en que es habitual la intervención del narrador en primera persona en el *OF.* Así, en las exclamaciones, comentarios o transiciones de carácter narrativo en el interior de los capítulos. Evidentemente, el *Quijote* no es una narración objetiva, pues son frecuentes los rasgos de omnisciencia, las ironías veladas o manifiestas del narrador, los comentarios de éste acerca de los personajes o de la acción, etc. En algunos casos, el narrador interrumpe incluso el relato para introducir mediante exclamaciones su reacción personal ante lo narrado (cfr. I:2:78; I:9:145; I:46:552; II:18:175...), a veces dirigiéndose directamente al lector (cfr. I:20:248). Como siempre, no sabemos a quién atribuir exactamente tales efusiones personales, si al "segundo autor" o a Cide Hamete. Pero es significativo que las dos intervenciones más largas de este tipo, ambas con un evidente carácter irónico, estén atribuidas explícitamente al árabe (II:17:163-64; II:44:370-71) (37). Lo mismo sucede con las transiciones de un episodio a otro en el interior de los capítulos. En el *Quijote* son mucho menos frecuentes que en el *OF,* porque Cervantes tiende a construir los capítulos como unidades completas, centradas en un solo episodio, y porque la mayoría de los episodios giran en torno al protagonista, sin exigir, por tanto, un desplazamiento del foco de interés del relato. Entre las existentes, hay algunas

(36) Incluso el motivo del elogio de los pasados tiempos de la caballería con que se inicia el exordio de I:28:344 ("Felicísimos y venturosos fueron los tiempos...") aparece también en el *proemio* de *OF* XIII:1:1-2 ("Ben furo aventurosi i cavallieri/ ch'erano a quella età..."), con similar tratamiento irónico. Pero en el *Quijote* el excurso se convierte en un comentario metanarrativo sobre la "historia", a la que se atribuye el reinicio de la narración ("...la cual, prosiguiendo su rastrillado [...] hilo, cuenta que..."), mientras el "segundo autor" se escuda en un plural que lo presenta más como lector que como narrador ("...gozamos ahora, en nuestra edad...").

(37) Cfr. también los comentarios atribuidos a Cide en II:48:399, II:12:123, II:34:306.

asumidas por el narrador en primera persona, que parece presentarse como organizador del relato:

> "Esto es lo que hay que decir de maese Pedro y de su mono. Y volviendo a don Quijote, digo que..." (II:27:251; cfr. II:44:368).

Pero es más frecuente que, cuando el responsable de la enunciación de tales fórmulas no se hace explícito (como ocurre en las dos anteriores), se evite una excesiva personalización mediante una primera persona de plural que engloba al narrador y al lector, y que no es explícita en la atribución de la responsabilidad organizativa del relato:

> "Dejémosle pasar nosotros, como dejamos pasar otras cosas, y vamos a acompañar a Sancho..." (II:54:447; cfr. II:10:105; I:44:537).

En cambio, cuando tales transiciones ponen de manifiesto una clara "exhibición" de dominio sobre el relato, aparecen explícitamente atribuidas a Cide:

> "Aquí le deja Cide Hamete Benengeli, y vuelve a tratar de don Quijote..." (II:55:457; cfr. II:62:516; II:70:563).

Compárense estas últimas transiciones del *Quijote* con cualquiera de las citadas del *OF* (por ej., "*io* lascerò Ruggiero [...]/ e girò [...] a ritrovar Rinaldo"), y resultará clara la diferencia: al *yo* "exhibicionista" del *OF* corresponde en el *Quijote* el *él* de Cide Hamete, no el "púdico" *yo* del narrador, mucho más reacio -al menos en estos casos- a manifestarse en el discurso.

No es extraño, pues, que volvamos a encontrar la misma situación en las transiciones de un capítulo a otro, pues aquí la "voluntad constructiva" debe hacerse todavía más evidente. Son relativamente frecuentes en el *Quijote* fórmulas de cierre de capítulo muy simples, que se limitan a anticipar vagamente el contenido del capítulo siguiente, ponderan su interés y animan al lector a que siga la narración, pero que escamotean el discurso en primera persona y no hacen ostentación de dominio sobre el relato:

> "...comenzó a decir lo que oirá y verá el que le oyere o viere el capítulo siguiente" (II:25:239; cfr. II:6:84; II:8:99; II:9:103; II:49:415; II:68:556).

En otros casos, como los antes señalados para el interior de los capítulos, el narrador pone de manifiesto su potestad y voluntad organizativa, pero el discurso en primera persona se atenúa con un plural inclusivo del lector:

> "Y así, le dejaremos ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve" (I:25:318; cfr. II:13:134; II:26:249; II:44:375; II:45:382; II:48:403; II:52:440);

o bien se echa mano de la ambigüedad del discurso impersonal

> "...le halló del modo que se contará en la segunda parte" (I:8:138; cfr. I:18:228; I:19:236; I:21:265; I:23:290; II:9:103; II:20:195; II:28:261; II:34:312; II:62:521),

que evita declarar explícitamente quién es el sujeto de *contar* y quién el responsable de dejar de contar ahora para seguir en un nuevo capítulo (recuérdese la claridad de Ariosto al respecto: "Di quel ch'avvenne, all'altro canto *io* parlo"). Cuando se trata, en cambio, de poner de manifiesto una declarada voluntad organizativa, se recurre a Cide Hamete, o a la "historia":

"...donde le dejaremos por agora, porque así lo quiere Cide Hamete" (II:61:508)
"Pero dejemos con su cólera a Sancho [...] y volvamos a don Quijote, que [...] no sanó en ocho días, en uno de los cuales le sucedió lo que Cide Hamete promete de contar..." (II:47:395).

En algunos de estos casos, al igual que sucedía en las posiciones anteriores, la "división editorial" del relato es atribuida al árabe:

"...le suspendió una voz [...] que decía lo que se dirá en la cuarta parte desta narración, que en este punto dio fin a la tercera el sabio y atentado historiador Cide Hamete Benengeli" (I:27:328).

"Y aquí, con este breve capítulo dio fin el autor, y comenzó otro, siguiendo la mesma aventura..." (II:37:343).

Nótese, para terminar, cómo Cervantes aplica a algunas de estas transiciones, tanto interiores como a final de capítulo, el mismo recurso cómico que veíamos en Ariosto de presentar el cambio de objeto del relato como un desplazamiento físico del narrador:

"Pero dejémosle aquí [...] y volvamos atrás cincuenta pasos..." (I:44:537; cfr. II:10:105; II:54:447);

o como un gesto de acudir a la llamada de un personaje:

"Y quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la priesa que nos da su amo, alborozado con la música de Altisidora" (II:45:382).

Llegado el momento de concluir, convendrá hacerlo con algunas precisiones que describan exactamente el alcance que atribuimos a lo expuesto:

1) No creemos imprescindible sostener que Cervantes se haya tenido que inspirar en el *OF* para insertar sus "novelas sueltas" en el primer *Quijote;* pero, en el terreno de los datos objetivos, es necesario constatar que la coincidencia se extiende también al modo concreto de llevar a cabo la inserción de tales relatos en la estructura global;

2) tampoco debe entenderse de lo anterior que el *Quijote* es un relato "objetivo", presidido por la intención de enmascarar constantemente el discurso personal del narrador; desde un punto de vista cuantitativo, predomina con mucho lo contrario; cualitativamente, sin embargo, la primera tendencia posee la relevancia que le confiere su presencia en posiciones que el *OF* revela como casi "canónicas" para las intervenciones autoriales;

3) Cide Hamete funciona como un recurso para reproducir la ironía ariostesca sobre la narración caballeresca-como crónica; pero también para aprovechar, desplazándolos a la tercera persona, algunos de los recursos cómicos que el *romanzo* lograba mediante la utilización irónica de un discurso construido todo él sobre la primera persona del narrador;

4) el simple cómputo de las menciones explícitas de Cide en la primera y segunda partes -5 y 38, respectivamente-, demuestra que la utilización del árabe, en sus dos funciones, es mucho más intensa y clara en el *Quijote* de 1615, como también ponen de manifiesto los ejemplos utilizados en las páginas anteriores; aún así, de casi todos los aspectos existen testimonios ya en la parte I; a nuestro en-

tender, pues, no se trata tanto de un radical cambio de estrategia narrativa (cfr. Flores 1982) como de una intensificación de lo antes sólo esbozado;

5) ello demuestra, en todo caso, como ya se dijo respecto al *entrelacement,* que el segundo *Quijote* no pretende sustituir el ejemplo del *OF* por los preceptos de Aristóteles, sino seguir aprovechando ambos desde un planteamiento narrativo siempre original.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Alcántara, Francisco José, ed. (1988): L. Ariosto, *Orlando Furioso. Traducción de Jerónimo de Urrea,* Barcelona, Planeta.

Canavaggio, Jean (1958): "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*", *Anales Cervantinos,* VII, pp. 13-108.

Caretti, Lanfranco, ed. (1954): L. Ariosto, *Orlando Furioso,* Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore (col. "La letteratura italiana. Storia e testi", vol. 18 para el texto; vol. 19, pp. 841-1147, para las notas).

Castro, Américo (1930): "Cervantes y la Inquisición", cit. *apud Hacia Cervantes,* 3ª ed. renovada, Madrid, Taurus, 1967, pp. 213-221 [antes en *Modern Philology,* XXVII, 4 (1930)].

Chevalier, Maxime (1966): *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux",* Bordeaux, Univ. de Bordeaux.

Durán, Manuel (1974): "Cervantes and Ariosto: Once More with Feeling", en Solá-Solé, J.H., et al., eds., *Estudios literarios de Hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario,* Barcelona, Hispam, pp. 87-101.

Fernández Mosquera, Santiago (1986a): "Los 'autores' del *Quijote*", Tesis de licenciatura, Univ. de Santiago de Compostela.

——— (1986b): "Los autores ficticios del *Quijote*", *Anales Cervantinos,* XXIV, pp. 47-65.

Flores, R.M. (1982): "The rôle of Cide Hamete in *Don Quixote*", *BHS,* LIX, pp. 3-14.

Gaos, Vicente (1971): "El *Quijote* y las novelas interpoladas", en *Claves de literatura española. I, Edad Media-Siglo XIX,* Madrid, Guadarrama, pp. 181-192.

García Yebra, Valentín, ed. (1974): *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe,* Madrid, Gredos.

Javitch, Daniel (1980): "*Cantus interruptus* in the *Orlando Furioso*", *MLN,* XCV, 1, pp. 66-80.

——— (1988): "Narrative Discontinuity in the *Orlando Furioso* and its Sixteenth Century Critics", *MLN,* CIII, 1, pp. 50-71.

Murillo, Luis Andrés, ed. (1978): M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* 3 vols. (vol. III, *Bibliografía fundamental*), Madrid, Castalia.

Orozco, Emilio (1986): "Sobre el sentido compositivo del *Quijote* de 1605 (Notas sueltas para unas lecciones)", en Fernández-Sevilla, J., et al., eds.,

Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar, Madrid, Gredos, vol. III, pp. 315-333.

Riley, Edward C. (1962): *Teoría de la novela en Cervantes,* Madrid, Taurus, 1966 [1ª ed. inglesa, Oxford, 1962].

——— (1973): "Teoría literaria", en Avalle-Arce, J.B./ E.C. Riley, eds., *Suma Cervantina,* London, Tamesis Books, pp. 293-322.

——— (1986): *Don Quixote,* London, Allen and Unwin.

Weaver, Elissa B. (1977): "Lettura dell'intreccio dell'*Orlando Furioso:* il caso delle tre pazzie d'amore", *Istrumenti Critici,* XXXIV, pp. 384-406.

Weinberg, Bernard (1961): *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance,* 2 vols., Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1961 [cit. *apud* Midway Reprint, 1974].

Zatti, Sergio (1988): "L'inchiesta, e alcune considerazioni sulla forma del *Furioso*", *MLN,* CIII, 1, pp. 1-30.

Sobre o estilo de *Devalar*

Mª DO CARME RÍOS PANISSE

INTRODUCCION: IDEAS XERAIS SOBRE O ESTILO DE OTERO PEDRAYO

Se eliminamos algunhas ideas puntuais dadas por Carballo Calero na *Historia da literatura galega contemporánea*, practicamente podemos considera-lo conxunto da obra oteriana como un terreo virxe de estudios estilísticos. Tampouco a lingua do trasalbés mereceu moito interese por parte dos investigadores e, cando foi estudiada, analizouse sen a dedicación necesaria e dende un inflexible criterio lingüístico que deu como resultado conclusións estilisticamente pouco interesantes. Unha delas, quizais a máis chamativa, foi a de que Otero, en contra da apariencia que produce a lectura da súa obra, non ten un vocabulario excesivamente amplo e que é máis rico o léxico dun autor cunha obra moito menos extensa e escrita cun criterio máis divulgativo, como é a de Castelao, cá do escritor ourensán. Pode ser así, pero o que é discutible é se a riqueza lingüística dun autor literario debe medirse dende eses parámetros. O traballo lingüístico que realizou Otero é, ó meu entender, máis interesante por outro tipo de aportación diferente da aportación léxica. Se tivese que destacar algún aspecto lingüístico da súa obra indicaría o enriquecemento semántico que Otero consegue a través de novas combinacións na lingua e a elasticidade formal que estes novos usos supoñen para o galego. En efecto, moitas das novas combinacións lingüísticas oteriana engaden, ademais de ampliacións de significado, maior riqueza rítmica e expresiva a unha lingua que, polo menos na prosa, non adquirira aínda a posibilidade de usarse retoricamente co atrevemento que o mundo artístico do século XX pedía a calquera lingua de cultura.

Coñecido, en forma xeral, o panorama do que parto, quero indicar antes de nada cal é a miña intención neste traballo. Non aspiro a analizar en detalle a lingua e o estilo oteriano. Quero, centrándome nunha das obras (que non representa máis ca unha leiriña da súa grande herdade), dar algunhas ideas sobre o estilo e a lingua que Otero usou nese momento e nesa obra. Antes, nembargantes, intentarei encadrar ó autor nun momento e nunhas directrices literarias concretas.

Poderiamos estudiar a Otero como un dos renovadores da narrativa europea a comezos do século XX. Na súa obra atopamos unha visión *subxectiva* do contido da narración, con uso de *monólogo interior, estilo indirecto libre, rupturas da estructura lineal narrativa, participación activa do lector, mestura de xéneros literarios* e *eliminación da intriga* sustituída por contidos de tipo filosófico, histórico, literario, político, etc. Estes aspectos, que implican parte da modernidade de Otero, son os máis coñecidos e estudiados na análise dalgunhas das súas obras

(principalmente en estudios realizados sobre *Arredor de si*) e por iso considero innecesario insistir neles nesta ocasión. Todos son, como indicamos, producto da intención do autor de actualiza-la literatura galega colocándoa na avangarda da súa época. Isto implica, pois, que Otero é (quere ser) un producto da súa época, e como tal debemos estudialo analizando nel a presencia das dúas directrices artísticas que neste momento se daban no seu entorno cultural.

Empezaremos pola que ten a influencia estilística máis evidente que é a que podemos chamar corrente "impresionista". Ten os seus principais modelos en Francia e parte da evolución do idealismo romántico. Dela aprovéitanse os efectos sonoros (presentes xa en Victor Hugo) que desembocarán no gusto pola color e as brillantes evocacións histórico-lendarias características do parnasianismo (Leconte de Lisle) e no gusto pola musicalidade e a emoción delicada do simbolismo. A estas tendencias hai que engadi-lo influxo do prerrafaelismo pictórico (ademais do da escultura e outras artes plásticas da época, pois un dos conceptos máis interesantes do momento é o da unidade das diferentes artes). Esta corrente, que Ferrín denomina "idealista", non está exenta das influencias artísticas inglesas, italianas e hispanas (portuguesas, catalanas e castelás) de fin do século XIX e comezos do XX nin nela se prescinde totalmente do clasicismo antigo nin do simbolismo medieval. Con este mundo estilístico, eminentemente subxectivo, é co que creo que se deben asocia-los usos estéticos de Otero que se centran en producir sensacións. Na narrativa de Otero é quizais o que destaca nunha primeira lectura. Sentimos máis do que entendemos. E a sensación lévanos ó *subxectivismo*.

Pero dixemos que no estilo oteriano viamos unha segunda influencia estilística diferente da ligada á corrente "impresionista". Esta segunda tendencia, que eu denomino "ideolóxico-expresionista", ten tamén unha orixe europea froito neste caso, principalmente, do mundo alemán, escandinavo e flamenco. Orixínase asimesmo no romanticismo pois hai que asociala con artistas como o pintor xermánico Gaspar David Friedrich que opinaba que *o esencial non é o obxecto, senón a relación coa súa alma* ou con Goya e os seus aquelarres, tan do gusto da xeración de 1880 e asociables á etapa decadentista inicial de *Nós*. O expresionismo iníciase, como movemento pictórico, a fins do XIX comezos do XX co escandinavo Munch, famoso por obras como *A angustia* ou *O grito*. A música wagneriana, Nietzsche e o seu superhome, os filósofos historicistas, os decadentistas como Huysmans, conducen a moitos dos seguidores desta corrente ideolóxica ó nazismo, pero levan tamén a outros a actitudes pacifistas e de santidade. Exaltaban ó individuo e odiaban á masa, pero defendían, nunha entrega propio de románticos, ós pobres e incomprendidos (que, no fondo, eran esa masa odiada). Este difícil equilibrio idealista-individualista rómpese coa Primeira Guerra Mundial.

A corrente "ideolóxico-expresionista" implica, en certa forma, o contrario da outra corrente "impresionista-esteticista", porque frente á preocupación pola forma estética presentaba a preocupación polo contido temático como transmisor dunha mensaxe de defensa do individuo (mensaxe que non deixa de ser "social"). Pero, aínda que teoricamente é así, a realidade non é tan simple. Os "impresionistas", subxectivos e individualistas, só se converten en "ideólogos" activistas e pragmáticos para poder sobrevivir á corrente positivista, realista e aburguesada,

"masificadora" que imperaba dende fins do XIX. Outro xeito de explicación válida para este fenómeno (que parece contradictorio, pero non o é) pódese ver nas primeiras pp. do libro de Méndez Ferrín *De Pondal a Novoneira*, cando o autor explica o que entende por "escola formalista" e as súas características.

Os movementos "impresionistas-esteticistas" franceses (así como o "modernismo" español) eran movementos exclusivamente artísticos nos que poucas veces se sentían as preocupacións sociais ou o pensamento crítico -e, polo tanto, reformador- do autor do texto. Pola contra Otero, como o resto dos integrantes da xeración *Nós*, é, a partir de certo momento da súa vida, un home comprometido socialmente, un reformador. E esa é a segunda faceta que condicionará o seu estilo: a ideolóxico-expresionista (1).

Pero pasemos xa, sen máis demora, a ver algúns aspectos lingüísticos e estilísticos en *Devalar* e o seu posible encadre dentro das directrices indicadas.

CONCEPCION PICTORICA DE *DEVALAR*

En honor a Castelao, que se atopaba desterrado en Badaxoz, escribe Otero esta novela, quizais a máis ambiciosa do trasalbés se temos en conta que nela quixo representar a súa visión de Galicia, cultural, xeográfica e politicamente. Pero este aspecto temático, interesantísimo e condicionador evidente da parte formal, esta analizado noutro estudio (2) e, deixarémolo (no posible) á beira. Agora no que quero incidir, principalmente, é no feito de que a obra non só está dedicada a Castelao como unha homenaxe ó loitador político senón tamén ó artista e, en concreto, ó Castelao pintor, aquel que, como quizais xa daquela se intuía, nunca acadaría o seu cume, tanto por razóns de saúde persoal como por outras que podemos chamar de saúde "colectiva". En efecto, Otero inicia *Devalar* coa dedicatoria ó patriota ("A Castelao no desterro") e termínaa cunha nova referencia ó rianxeiro, esta vez ó pintor: "A lembranza dun cadriño de Castelao, *Devalando* no Museo de Pontevedra, foi ordenando as escenas deste libro". Para min foi, durante certo tempo, unha incógnita esta afirmación, pois resulta evidente que non se pode tomar en sentido literal se se coñece o cadro ó que fai referencia. Realmente no Museo de Pontevedra non hai ningún cadro de Castelao co título de *Devalando* (3). Filgueira Valverde opina que non pode ser máis có titulado *A*

(1) Claro que estas dúas influencias, que nacen como contrarias, foron adquirindo aspectos artísticos comúns. Así, tanto os impresionistas e post-impresionistas como o escandinavo Munch senten grande admiración pola arte oriental, principalmente xaponesa (lembremos tamén a admiración de Castelao no *Diario* por este mundo artístico chinés e xaponés). Por outra parte expresionismo e post-impresionismo (neste caso principalmente en Gauguin e Van Gogh) coinciden na busca dun *primitivismo* de tipo *simbólico* (que propugnaba tamén Castelao no seu *Diario 1921* e que veremos reflexado en *Devalar*).

(2) Introducción e notas a *Devalar*, 2ª edición, Galaxia, Vigo, en publicación.

(3) É interesante indicar que hai unha posible ambigüidade e xogo verbal na afirmación de Otero: "A lembranza dun cadriño de Castelao, "Devalando" no Museo de Pontevedra, ordenou as escenas deste libro". O uso da maiúscula e as comiñas fannos pensar que se trata do título do cadro de Castelao. Pero a puntuación e o feito de que tal cadro non exista, unido a que en Otero as afirmacións son moitas veces máis suxeridoras que aclaradoras, pode querer insinuar que este cadro de Castelao

praia que representa un anaco de costa areosa galega. Este cadro é posible que puidese suxerir a Otero a idea de "devalar", "baixa-lo mar", pero só, logo dunha certa reflexión e dun fondo coñecemento da novela, podemos entender que servise para ir "ordenando as escenas deste libro". Nembargantes, a través dunha lectura coidadosa e reiterada de Otero, aprendemos que case tódalas súas afirmacións, aínda que non sempre facilmente comprensibles, teñen detrás unha motivación real e non son, polo tanto, gratuítas. En concreto penso que esta é esencial para entende-lo espírito artístico que rexe *Devalar*, para a comprensión do seu estilo e da súa linguaxe. Porque o que quere Otero indicar afirmando que o cadro "foi ordenando as escenas do seu libro" é que intentou facer unha pintura narrativo-literario inspirada nos ideais artísticos do creador rianxeiro. A idea non é en si novidosa se temos en conta que na estética impresionista (na que creo debemos encadrar neste momento ós dous creadores galegos) a pintura ocupa o cume do resto das manifestacións artísticas pois era a que con maior fidelidade podía reproduci-las sensacións visuais, as máis importantes para o home. Por iso Otero admira, nesta estética na que agora se sente encadrado, principalmente ós pintores e en particular ó mellor artista do seu grupo e deste momento en Galicia: Castelao. Pero ademais, respondendo tamén á idea impresionista de que o esencial na arte é a fidelidade á sensación, os pintores senten moitas veces a necesidade de matiza-las impresión dos seus sentidos a través da literatura e os literatos a través da súa pintura. Exemplos galegos destes casos poden ser Castelao e Risco, respectivamente. A partir de agora a colaboración entre pintores e escritores vólvese cada vez máis intensa (caso de Seoane e Lorenzo Varela ou Cunqueiro). Otero quere tamén contribuir a esta identidade globalizadora das artes na representación das sensacións e faino a través dunha novela imaxinada na súa construcción como un cadro. Vai intentar realizar un cadro literario no que estea presente a arte moderna (*impresionismo*) e a base estética que represente o período máis auténtico do esplendor cultural galego (*medievalismo*), seguindo a idea de Castelao de tomar por modelo ó simbolismo e o concepto do mundo dos primitivos flamencos, principalmente os irmáns Van Eick, Bruegel o Vello e o Bosco, dando deste xeito un paso importantísimo cara ó *expresionismo*.

a) Semellanzas externas entre a novela e un cadro.

Vexamos algunhas das razóns nas que baseo o que acabo de afirmar:

En *Devalar* úsase, conscientemente, a técnica do pintor que busca, a través das distintas "pinceladas", a constitución primeiro das pequenas realidades presentes na obra e logo a unidade total da mesma. A visión demasiado achegada de *Devalar* produce a sensación que indicou Varela Jácome (4): algo caótico e desartellado (semellante ós manchóns, artísticamente chamativos no seu colorido, de calquera cadro impresionista ó que nos achegamos en demasía -a historia dunha fidalga e as súas lembranzas, a de tres labregos que soben cara á montaña,

presenta unha paisaxe en "devalo" (o que ocorre, por exemplo, no cadro que indica Filgueira titulado *A praia*) ou estea "devalando", é dicir, "deixando corre-lo tempo", no Museo de Pontevedra.

(4) Varela Jácome, B., "A desartellada estructura de *Devalar*, *Dorna* 4, 1982, pp. 34-35.

a de varios habitantes dunha rúa santiaguesa, etc.-). Segundo se aplica unha perspectiva máis afastada comenzan a verse as figuras, as partes do cadro e da novela (a posible historia da fidalguía, do campesiñado, do galeguismo, en resume, o entramado social e físico) e finalmente, a certa distancia, é posible percibi-la totalidade global (un ano de vida -na *paisaxe* natural e humana- dun ser que se chama Galicia).

Mesmo nun exame máis coidadoso poderiamos ver unha especie de "marco" da obra nas referencias iniciais e finais a Castelao e a un dos protagonistas da novela (a velliña do pazo, personaxe que retoma non só vivencias persoais da nai e avoa de propio autor senón a presentación do horizonte trasalbés amado). Aínda, nesta busca física de similitudes entre novela e cadro, podemos indicar que, a modo de sinatura, aparece ó final da novela a voz do narrador en primeira persoa do singular, narrador identificado evidentemente co autor: "Eu, engaiolado pola ilusión de ter oído falar ó camiño quíxenlle preguntar polas xentes que pasan ó longo das follas desta novela. Non me atrevín (...) (5)".

b) Presente pictórico

Pero deixemos estas apariencias físicas de consideración subxectiva e pasemos a analizar outros elementos máis evidentes que identifican esta novela co mundo pictórico.

Tamén, como nun cadro, en *Devalar* se parte dun *momento puntual*, dado como presente, e se intenta dende el plasma-la visión da realidade de Galicia, claro que contando co pasado e o devenir que impón o creador. Porque, como ben indicou Castelao no prólogo das súas *Cousas* (6), a palabra é máis sutil e exacta que a creación plástica e por iso a narración resulta máis suxerente principalmente na súa proxección histórica e futura do que é normalmente unha obra pictórica. Pero tamén é certo que a impresión de *intre presente*, que é consustancial a un cadro, non deixa de ser de dificultosa reproducción literaria. Vexamos algunhas ideas que poden axudarnos a comprender como Otero consegue esta sensación que é unha das que mellor axudan a establecer unha relación directa entre a creación literaria de *Devalar* e o mundo da plástica pictórica. Primeiramente indicarei como esencial para esta sensación de *presente* o tratamento do tempo como *duración interior*, igual ó que se ve en Proust (*A la recherche du temps perdu* (7)), quen o consegue dando a realidade a través da memoria afectiva e do

(5) Otero Pedrayo, R., *Devalar*, Santiago, 1935, p. 141.

(6) Castelao, A., *Cousas*, Vigo 1961, terceira edición, pp. 9 a 11. Nesta especie de prólogo ó libro que leva por título "A carón da natureza" Castelao afirma: "Dende o adro dunha eirexa ollámo-lo val afundido na choiva. A auga que cae a fío aplaca o fume azul contra as tellas brillantes dunha chouza. Os camiños están cubertos de lama e un vendedor de cobertores pasa cabaleiro na súa besta ferrada. *Velaí o cadro dun pintor; pero aínda hai máis na paisaxe*, pois tocan a morto no campanario da eirexa e o son é tan amargurado coma se batesen a campá coa mesma cabeza do morto e non adiviñamos en cal casa do lugar hai desgacia porque todas, todas, están tristes. (...) *Dende entón eu quixen ser un ventureiro das letras*". (Como se indica falta bastante texto no medio, pois elexín o que considero significativo e suliñei os párrafos que considero esenciais para a idea).

(7) Otero ten un exemplar desta obra datado en París, 1922, v. Nicole Dulin *El granito y las luces II*, Vigo, 1987, p. 561.

valor e o poder das sensacións para manter e resucitar estados pasados. Otero, como Proust, acumula as sensacións vividas conservándoas en permanencia e usándoas segundo lle convén. En *Devalar* a técnica máis empregada é a de da-la acción como actual, nun primeiro plano, o que impresiona máis os nosos sentimentos, e a de xoga-lo autor, a partir dese presente, coa memoria dos personaxes ou coa súa propia memoria para trasladarnos a un pasado montado á súa conveniencia, do que en ocasións derivará posibles consecuencias futuras (adecuadas tamén á súa emotividade persoal). Iso é o que vemos, por exemplo, coa velliña do pazo de Abruñedo, no primeiro capítulo, que nos mostra, dende a época presente da escasula do millo e a través das súas lembranzas, parte da situación da fidalguía e do campesiñado na última metade do XIX e comezos do XX, a súa identificación coa terra e a esperanza da futura unión entre o neto herdeiro e o entorno familiar. De aí o predominio do tempo verbal en presente como principal da novela (así están enfocados tódolos capítulos pero a súa presencia é máis constante no primeiro, segundo, cuarto, quinto, nove e once), tempo presente dende o que se proxectan os perfectos e os imperfectos para a narración da lembranza e os hipotéticos condicionais ou pluscuamperfectos para os futuribles que nos intenta da-lo autor (aínda que estes usos poden verse tamén en tódolos capítulos están máis presentes no número tres, seis, sete, oito e dez).

En segundo lugar o *presente pictórico* está axudado ademais pola *diversidade* de presentes estancos, aillados, sen continuidade, que o autor vai analizando: a velliña do pazo e as historias dos personaxes que ten na lembranza, os tres labregos que soben á montaña, as diferentes vidas que se desenvolven na Rúa Nova, os diferentes espacios naturais humanizados de Galicia do capítulo "Zocos na corredoira", etc. Claro que algunhas destas vidas presentes son retomadas nas diferentes estacións anuais pero só para dar outra variante do cadro, modificada quer pola luz, quer pola situación externa, quer pola realización ou fracaso dos soños dos personaxes. Algo parecido ó que nos fai Monet coa súa *catedral de Rouen* ou cos seus magníficos *Nenúfares*: unha impresión diferente sobre os mesmos elementos. Hai que intentar plasma-los cambios sensoriais, facer dura-las diferentes variacións do sensorial, en certa maneira transmitir en estatismo os diferentes cambios que o paso do tempo imprime á visión do artista. Poñamos algún exemplo da novela. No segundo capítulo atopamos un personaxe (o home de trinta e tantos anos) que volve a ser retomado no capítulo nove. Na primeira aparición vemos a este labrego ascendendo pola montaña de volta á casa nunha época outonal que lembra xa o inverno. A natureza, terminada a vendima, preséntase triste e señardosa na ribeira que deixa atrás ("Na tristura das viñas vendimadas só remexían eses paxaros que andan a apaña-los pampos. Demorábanse os patróns, á porta das casas lembrando vendimas recorridas, troulas doutro tempo, dinastías de antergos bodegueiros, o devecer das parreiras de séculos...Cada serán medraba a silenciosa lagarada do solpor dos montes" p. 15), salagre e provocadora de medos na bocarribeira e serra, que ten diante ("Pouco a pouco desenrólanse as bocarribeiras percorridas por bandas de soutos e nabeiras, asucadas por lameiros esporentes, demarcadas por cotos exaltados en negro. Instintivamente paran os camiñantes ó xurdi-los primeiros lombos das serras. Na derradeira claridade do

poente os chíos do moucho van bordando roseiras latexantes de estrelas", p. 16). Neste marco ascendente o home de trinta e tantos anos "loce a serea determinación de se arrombar unha vida ollando ó porvir" (p. 13). Co seu pensamento "apaña o futuro" (p. 16). Matina en facer unha casa nova e labrar novas terras. No capítulo nove volvemos atopa-lo personaxe. A escena ten o mesmo entorno pero está captada de forma diferente. En primeiro lugar porque a luz e a color que alumea a natureza na que está o home de trinta e tantos anos é agora a da alborada dun día de verán: "As mañás de San Xoán as fontes apañan fuxidas de fadas. Fica o seu pasar nos outeiros. Estrou de flores os fondos verdeceres, flores insectos pousados, flores de vento" (p. 111). Ademais no cadro hai elementos novos, froito dos soños do personaxe. Nesta natureza "locen no lusco-fusco da mañá perpiaños novos, a esquemática lóxica dunha casa" (p. 112), aquela na que soñara o personaxe, que no cadro anterior subía traballosamente a encosta. Agora a súa actitude é diferente. Vémolo, en pé, parado, mirando a nabeira nova, "Aquela nabeira é a súa filla. Ela fala agradecida coa vociña verde do millo" (p. 112). O personaxe "cos perpiaños ergueitos e o novo cabeceiro ateigado, sente que as raíces da súa personalidade afondan no chan labrego como as raíces dunha valente carballa" (p. 113). É o mesmo personaxe pero a luz, a color, os soños realizados ou en realización montan un cadro de sensacións moi diferentes nas que podemos captar en duración o paso do tempo. Claro que estas combinacións pictóricas de escenas do mesmo cadro en épocas distintas tamén son asociables a outro mundo artístico diferente do impresionista, mundo que, non na técnica, pero si en certos aspectos da súa concepción, quere ter presente Otero: o dos primitivos flamencos, tipo Bruegel o Vello ou o Bosco. Como en moitos dos cadros do primeiro (os dedicados ós meses, por exemplo), están aquí presentes diferentes escenas da roda do ano, a natureza e o home unidos neste inevitable decorrer sistemático do tempo. E tamén, como noutras moitas obras de ambos pintores, están representadas esas formas anfibias nas que a natureza ten moito de humano e o home ten moito de natural. Acabamos de ver, por exemplo, ó millo-neno falando, ó home-carballa unido coas fortes raíces á terra, as estrelas en forma de roseiras, as fontes con vida de fadas, as flores-insectos e vento, nunha fantástica combinación semellante á do concepto simbólico relixioso, non exento de humor, do mundo primitivo-medieval flamenco (8). Este mundo, presente en cadros como "As tentacións de San Antón abade", do Bosco, ou "O triunfo da morte" de Bruegel o Vello, é resultado dunha síntese desexada artísticamente por Castelao. A que conxuga o mundo popular cos seus costumes e humorismo cunha intención intelectual ética e satírica reformadora, máis asociable xa ó "idealismo- expresionista" có "impresionismo". (Aínda que non debamos esquecer que tamén o desexo de "difuminación sensorial" entre seres animados e inanimados é moi "impresionista").

Hai na novela, ademais, dous cadros que son independentes, que teñen vida propia. Son, como nas pinturas dos primitivos devanditos, cadros que repre-

(8) Para ve-lo posible influxo das ideas artísticas de Castelao nesta concepción primitivo-flamenca, que nos introduce xa no post-impresionismo pictórico de camiño ó expresionismo, pódense ve-las páxinas do *Diario 1921* referidas a Bosch ou a Bruegel o Vello, principalmente as pp. 178 a 185 da edición de Galaxia, Vigo, 1977.

sentan aspectos un tanto anacrónicos dentro dunha obra pictórica máis ampla, un cadro doutra época representado dentro da escena dun lenzo actual (e, polo tanto, cunha técnica e estilo actuais). Trátase dos capítulos titulados "Os Amantes de Santiago" e "As Palmas de Herbón", que poderiamos clasificar un de cadro romántico e outro de miniatura do gótico medieval, respectivamente.

En terceiro lugar debemos citar, como intensificadoras da *sensación de intre presente*, as numerosas enumeracións sen verbo que se dan por exemplo no capítulo "Zocos na corredoira" (pp. 45, 46 e 47) ou en "As Palmas de Herbón" (p. 123). Estas e outras repeticións de esquemas, ben de sustantivos, ben de adxectivos ou ben de verbos (repeticións moi numerosas na obra) producen, ás veces, a impresión de movemento, de acción, pero acción actual, sensación presente, amoreamento das percepcións, semellante ó que intenta tamén plasmar nas súas series pictóricas o citado Monet, quen recorre ó uso de cóagulos, vírgulas, puntos e manchas superpostas provocando a impresión de que a luz sae do propio cadro. Tamén en *Devalar* hai diferentes tipos de esquemas lingüísticos, estructurando a sensación en anacos e máis anacos que teñen luz propia e que, vistos de lonxe, constitúen anacos máis grandes. Todos eles teñen entre si unha certa independencia, a de cada unha das escenas do cadro, que, na súa totalidade (como se indica máis arriba e nun traballo citado anteriormente -v. nota 2-), van construíndo diferentes momentos en presente que forman a roda das estacións do ano. Na propia esencia do impresionismo está a idea de que toda sensación é momentánea e que polo tanto os obxectos, ó estar dados por impresións, dependen da circunstancia instantánea da luz, da hora, da situación. Teñen que estar captados en *actualidade* (*arestoridade* ou *nestoridade*, como di o propio Otero (9)), é dicir, teñen que responder a un tempo e un espacio concreto. O mesmo Otero parece querer dárno-la clave desta *actualidade* da novela cando no último capítulo, recomposto o círculo anual que el rompera o primeiro de outono do ano anterior, afirma: "sentía *vivir* a Galicia enteira, *ceibada das categorías de espacio e tempo*" (10). Porque estas categorías foron realmente as que lle serviron para establece-los parámetros de cada unha das imaxes sensoriais do seu cadro, facendo que Galicia quedara, en certa maneira, *estancada* no preseńte do seu vivir ou *devalar*, *amarrada* para sempre nas sensacións dos *momentos* (categoría temporal) e dos *lugares* (categoría espacial) da narración.

Non quixera que este *presentismo pictórico* fose interpretado como algo contrario á idea de *movemento* que (xa dende o barroco, como indica Carlos Bousoño (11), ou quizais dende épocas anteriores, como indican os integrantes de *Nós*) rexe a visión do mundo e é esencial para a concepción de "pobo en camiño" que, segundo Otero, caracteriza ós galegos como parte do mundo celta (12). O *presentismo* ó que aquí nos referimos é exclusivamente intención formal, necesaria

(9) Otero Pedrayo, R., "Ensaio sobor da paisaxe galega", *Paisaxe e cultura*, Vigo, 1955, p. 14.

(10) Otero Pedrayo,R., *Devalar*, p. 134.

(11) Carlos Bousoño, *Epocas literarias e evolución II, Edad Media, Romanticismo, Epoca contemporánea*, Madrid 1981, p. 502.

(12) Neste punto ve-lo apartado *raza e camiño* do meu artigo "A visión da paisaxe en Otero", recollido nas *Actas do Simposio sobre Otero Pedrayo no panorama literario do século XX* que publicará o Consello de Cultura Galega.

(e, polo tanto, inevitable) para a concepción artística impresionista da novela e resultado, como vimos, da idea de *movemento momentáneo* ou *variación instantánea* da *duración dinámica,* constante, que leva consigo o mundo impresionista das sensacións.

c) Estética impresionista

Aclarádo este punto quixera agora tratar un segundo aspecto que identifica o mundo artístico da novela co mundo impresionista. O irracionalismo simbólico (que comeza en Francia con Baudelaire e en Galicia con Pondal, como ben indicou Ferrín) ten un primeiro cume impresionista nalgunha das obras de preguerra dos escritores das Irmandades e do grupo Nós, en concreto en Cabanillas e en Otero, e un segundo cume nas avangardas, principalmente no creacionismo de Manuel Antonio e no surrealismo cunqueiriano. No primeiro cume irracionalista-impresionista, pensamos que está encadrada en moitos dos seus aspectos artísticos *Devalar.* Otero déixase levar do gusto estético do momento, gusto estético que foi plasmando (primeiro na pintura, logo na poesía e máis tardiamente na prosa) o desexo de representar un mundo visto dende unha perspectiva intrasubxectiva de acordo coa máxima recollida por Carlos Bousoño (13) segundo a que "non importa a obxectividade, senón *a impresión que a obxectividade me produce*". Seguindo aquí tamén a Carlos Bousoño (v. nota 13) destacariamos, como resultados desta actitude impresionista, tres principais. En primeiro lugar a irracionalidade ou simbolización, case sempre do primeiro tipo (é dicir, o que denomina o devandito crítico, símbolos "de realidade"). Este simbolismo consiste no emprego das palabras non só como referencia á obxectividade senón sobre todo polas *emocións* que suscitan no lector como froito de asociacións non conscientes.

Os usos simbólicos de Otero responde en *Devalar* ó seu desexo de trasmiti-las *emocións* que el sente dende a súa ideoloxía historicista-galeguista. Otero, a través da "sensación", quere dar ó lector a idea emotiva de "vida conxunta", sincronizada que el cre comparten home e natureza en Galicia. De aí a importancia da imaxe sensorial (principal encargada de produci-la "sensación") e da prosopopeia, á que corresponde a trasmisión da idea de "vida". Pero detrás do simbolismo que emprega hai case sempre unha referencia á obxectividade que o crítico pode indagar mergullándose na totalidade da obra oteriana. Vexamos un exemplo. Na p. 45 Otero, falando da a entrada do vento invernizo do norte pola serra da Martiñá cara ó val, aproveita para da-la súa impresión emotiva da serra: "Pola Martiñá, a serra que remata en aturuxo o seu nome de santiño. Meda de roca, meda de azul, peana da Nosa Señora do Vento Norte para os chans mestos de eirexas". O lector queda impresionado principalmente por varias sensacións de forma, color e sonido e coa emoción de grandeza e dominio físico e relixioso da serra sobre o val. Esta é a intención estética de Otero pero detrás dela hai unha realidade obxectiva na que se basea este subxectivismo das sensacións e emocións. Nas pp. 32 a 35 da *Guía de Galicia* (14) fálanos Otero da Martiñá e da zona de bocarribeira

(13) Carlos Bousoño, *Epocas literarias y evolución II,* p. 480.
(14) Otero Pedrayo, R., *Guía de Galicia,* 3ª edición, Vigo, 1954, pp. 32 a 35.

que rexe. A serra "remata en aturuxo o seu nome de santiño", porque o seu pico máis alto de 1039 m.(que recibe tamén o nome de Martiñá), sobresae na serra como o aturuxo sobre a melodía da canción e, ademais, o seu nome lembra a Otero un dos seus santos predilectos, San Martiño, que nos remite, asimesmo, a unha certa época do ano. A Martiñá é ademais unha das serras que limitan as terras trasalbesas, bocarribeiras cheas de parroquias poboadas ("chaos mestos de eirexas"). A serra continúa cara á esquerda polos derrames da Cabeza da *Meda* ("meda de roca, meda de azul"), nome que responde á semellanza que estes montes teñen coas moreas de monllos ou palleiras que tamén se chaman *medas*. O pico da Martiñá (o máis alto, como indicamos) é como un pedestal no que se ergue a lei rexidora polo norte da paisaxe da zona. En palabras de Otero para capta-la fisiognómica xeográfica galega "suplicámoslle consello tamén, enxergando para o norte, á Martiñá, sempre vella e leda madriña. O seu consello vólvese mandato" (15). Así pois, este cume é, para as parroquias das bocarribeiras limítrofes, como a Virxe guiadora polo norte dos cambios de tempo ("peana da Nosa Señora do vento Norte para os chans mestos de eirexas").

Outro exemplo, este máis emotivo e impreciso: "Da pipa do patrón xorden os fumes interrogadores dos Aguillóns, do caer silandeiro das sabáns de escumas batidas nos cons. O fume de pipa pregunta e lembra. Néboa pecha, nubes presaxiadoras de tormenta, noite sen rumbo. Cazoleta de pipa de xesta irlandesa mercada en Belfast nunha serán de arribada vai sendo a dorna do avó. Só había velas brancas no mar. Diante San Andrés de Teixido foi a dorna cadaleito debrocado. Pasa longo, branco, afiado, un paquebot. El tamén sente a invernía nas montañas galegas. Un vento axita as follas dos poemas de Shelley. Uns ollos de dona obedecen ó vento". As impresión do lector están unidas a un mar invernizo, pouco acolledor, batido polo vento, onde se manexan con esforzo os mariñeiros e os seus barcos. As emocións que dá son as de indefensión e tristeza que a chegada do inverno produce nos pobos da beiramar. Emocións que poden responder a vivencias persoais ou culturais deste mesmo lector. Pero, o que máis nos interesa indicar agora, é que as suxerencias impresionistas emotivas que nos dá Otero no párrafo teñen unha realidade obxectiva detrás da que se pode ver, principalmente o contido das pp. 214 a 225 de *Pelerinaxes*, que narran á visita que Otero fixo a Cariño na súa viaxe a San Andrés de Teixido. Ademais, pódese ver como fundamento obxectivo de parte destas sensacións, as producidas polo poema "Sós" de *De catro a catro* de Manuel Antonio e o mundo biográfico de Shelley (lembrémo-la morte deste poeta, afogado durante unha tormenta -ve-la análise que das dúas ultimas frases aparecerá máis abaixo neste mesmo artigo dentro do apartado ideolóxico-).

Poucas variantes do segundo tipo de irracionalidade (seguindo coa terminoloxía de C. Bousoño) se dan en Otero. A máis abundante é a que busca aplicar ó mundo unha visión irracional chocante, uniformizadora e diferenciadora ó mesmo tempo, recurso que eu denominei ata agora, quizais non con moita propiedade, "prosopopeia". Esta visión irracional da realidade é uniformizadora (ou

(15) Otero Pedrayo, R. "Xeografía" en *Historia de Galiza*, T. I, Buenos Aires, 1962, p. 20.

"difuminadora") porque lle serve para identificar o mundo inanimado co animado ("As rúas irán *falar* na mesma praza. Nas balconadas das torres *debruzarase* a alborada" -p. 66), o mundo vexetal co animal (os castiñeiros morrían *ledos*" -p. 84), o animal co humano ("Na Piorneda ata o moucho *ri*", p. 20), o humano co inanimado (O sr. Froitoso "sente na cara, no peito nas mans o *decorrer da vida da paisaxe*", p. 24; o rapaz que estudaba a opinión de Malebranche desexaría "que toda a súa vida fora un *alongamento do serán mariñeiro de illas migradoiras ao lonxe e un nacer de luz e nubes no fío centileante do mar*", p. 117), o humano co vexetal (coa chegada da primavera ó neno do caseiro "nacíalle na pernas e nas mans unha forza nova. Sentíase *agromado* e con moitas sedes nos beizos", p.93) e co animal (o camiño de rodeiras novas aldraxa a Breixo Maceiras: ¿Que fas aquí, *ridículo corvo*, preste dun culto vello que ninguén acredita?" E Breixo ve así o seu cotián vivir: " mundo duro, indiferente e cruel, loita de *lobos e golpes* da parroquia", p. 115). Pero tamén é diferenciadora en dous aspectos: a) porque lle serve para crear un mundo novo emotivo, diferente do obxectivo e real e b) porque os matices desta visión do mundo son riquísimos e permiten innumerables combinacións e usos alegóricos. Vexamos algúns exemplos. Primeiro a descripción dunha serra: A "Madanela, can de palleiro deitado ao sol, indiferente ás picadelas dos piñeirais, enxames de pulgas do monte rubíndolle polas costas", p. 45; ou a dun carreiro que desemboca na beira do Miño: "A desesperanza do camiño neno que ten medo de se afogar no río e fica témero como un año afastado da súa nai", p. 47; ou as piedosas vellas da montaña (moi "norieganas") que baixan a Ourense ás festas do Corpus: "Estas velliñas teñen os ollos puros como pucharquiñas de tanto mirar á neve. As roupas mouras, de recoller os responsorios polos defuntiños nas misas da luzada. Mans de carballizos engorrovellados do ermo. Camiñar silandeiro e maino da sombra dos montes. Entran maravilladas co son das fontes da alba no recanto do val. Agrómalles nos ollos o verde das viñas, a tenrura dos millos, Cántanlles os paxaros himnos de gloria. Agora son neniños, nácelles na alma a primavera dos matos nativos. Os ouros da catedral, a emoción da misa, o tocar das lousas fresqueiras traspórtanas aos cotos floridos de virtudes do Ceo. Son ovelliñas de néboa e luz guiadas polo caxato de sol de Deus. E para vivir un ano enteiro naquela ilusión voltan ao camiño aínda cedo, fuxindo como os soños da noite", p. 111; ou a visión que dos ventos compostelanos ten Martiño Dumbría: "Chegaba o vento de se fregar como unha onda aos cotos da Barbanza. Deitaba mareas de aire nas larganzas da Amaía. Salgado e froumoso, un vento verde, rubía en pulos metódicos polas rúas, envolvía as torres procurando a vela, estoupaba nos claustros pechados como illós. 'As veces tiña porfías co vento dos montes que viña cabaleiro polo monte Sigüeiro, bufaba ao gato enxaneirado nos treitos da Catedral, facía das grandes prazas espalladas gándaras, voltaba aos edificios a conciencia austera das canteiras orixinarias", p. 66.

A vivificación e materialización impresionista oteriana produce unha sensación parecida á dun retábulo ou fachada barrocos, onde os elementos inanimados (pedra ou madeira) cobran vida nas formas vexetais, animais e humanas, formas que á súa vez se inanimizan ó concretarse nunha materia inerte. Este *barroquismo*, que hai que unir ó *medievalismo*, do que falamos algo anteriormente, é outra das

pegadas artísticas que conscientemente quere plasmar Otero na súa obra. A razón da presencia dun e doutro na novela verémola na análise da carga ideolóxico-simbólica que faremos máis adiante.

Outro tipo de visión irracional presente en *Devalar* é a sinestésica "*Raxeira calcada, enxoito ulido* dos érbedos", p. 13, (vista, tacto e olfato) "Mais o *luar* veu *a modiño* esvarando os dentes nas serras do leste e *atoutiñando* pola chaira fixo *soar* aparencias de vida" (p. 41) (vista, tacto e oído), "*vociñas albas* de abedoeiras", p. 40 (oído e vista), "seituran os Faros *mollados* de vento e *noite*, p. 49 (tacto e vista).

A riqueza das visións do mundo emotivo que Otero presenta en *Devalar* é tan variada que non resisto a tentación de copiar diferentes exemplos, principalmente para que o lector sinta, aínda que sexa de esguella, a dificultade da súa clasificación e análise: "Os penedos demarcados en planos de luz e sombra, como as conciencias no sono, dialogaron na lingua das fantasmas", p. 41 (neste exemplo a comparación que usa Otero *-como as conciencias no sono-* resulta beneficiada e clarificada coa idea -máis concreta e visualizable- dos contraste de luz e sombra que se dan nos penedos da montaña, de maneira que case se pode dicir que a frase que se usa como aclaradora da narración é confusa, vaga e se algo consegue é ser aclarada pola frase que debía aclarar, rompendo así os límites entre o sensorial e o emocional). "Friaxe gustosa e moceira de estrelas", p. 44 (rico xogo emotivo no que podemos ve-la presencia dunha certa antítese entre *friaxe e gustosa* e a diverxencia semántica entre os dous adxectivos unidos por coordenación, é dicir, *gustosa e moceira,* ademais do xogo sinéstesico entre o sentido da vista, unido a *estrela*, o sentido do tacto unido a *friaxe*, o do gusto unido a *gustoso* e o do oído, se tomamos *moceira* co sentido de *algareira*. Por último hai que indicar tamén a visión irracional "vivificadora" -dada por *moceira-* que se debe unir mellor a *estrelas* ca a *friaxe* -desprazamento calificativo- e o uso, que podemos considerar metonímico, de *estrelas* en lugar de *noite*. A frase en rexistro normal, prescindindo de tódolos seus valores emotivos, sería: "agradable frescor e alegría da chegada da noite"). "A almiña das fontelas afogada no himno do río", p. 48 (a visión vivificadora, que une no singular *almiña* o plural *fontelas*, aparece contrarrestada na idea antitética que dá *afogada*, que non resulta triste gracias á ledicia sonora que parece indica-la palabra *himno*). "Recóllense as ás do verán nos espíritos, nos traballos", p. 49 (a frase, dada nun contexto que presenta a chegada do inverno, indica que as fantasías e orixinalidades do verán darán paso a unha certa concentración espiritual e ós traballos caseiros. Otero elimina o lóxico determinante de ás -na frase que sería "as ás da imaxinación" ou, quizais, "da liberdade"-, intensificando a sensación física e a vaguidade). "Mais logo un coro de seitura poboaba a ribeira de espalladas lonxanías de ermos e centeeiras", p. 14 (O val enchíase dos cantos dos segadores que na montaña recollían o centeo. Difuminadas sensacións de luz, sonido e color, semellante a un cadro de pre-impresionista Millet).

Retomarei de novo aquí o exemplo da p. 41 "mais o luar veu a modiño resbando os dentes nas serras do leste e atoutiñando pola chaira fixo soar aparencias de vida". Fágoo porque ó principio do capítulo, na p. 39, o narrador dá unha referencia, vaga e inconcreta, á chegada do luar e ó paso do lobo. Agora, dúas páxinas máis adiante, parece retoma-la idea identificando claramente ó luar co paso do

animal nunha arriscada *imaxe visionaria* na que (sen citarse claramente ó elemento metafórico -o *lobo*-) parecen querer buscarse as sensacións de escuridade e misterio que asociarían ó animal coa noite.

Estas mesmas sensacións (escuridade e misterio), que son moi características do mundo simbolista, poden verse noutros moitos anacos de *Devalar*. Como exemplo pode servi-lo seguinte: "Sombras de encostas pizarrentas, de altos cumes, esmolas de sombras lonxanas, as mil sombras que mergulladas no río lle deixan ao seu correr unha fondura de misterio", p. 47.

A *imaxe visionaria*, da que vimos de citar un exemplo, aparece tamén na novela con certa frecuencia, aínda que non é tan corrente como as visións irracionais. Así, o fidalgo do pazo "coidou ser *un sol de Entroido, un sol doutro mundo*", p. 83.

Tamén os *desprazamentos calificativos* son correntes na prosa de *Devalar*, aínda que o carácter subxectivo-emotivo do contido temático dea pé para que en moitas ocasións estes desprazamentos poidan ser tamén vistos polo crítico en forma subxectiva: "no centeo humilde e rexo, pan *severo e relixioso* dos montaos", p. 40, (parece máis lóxico que os que sexan severos e relixiosos sexan os montaos) "vociñas *albas* das abedueiras", p. 40 -tamén combinación sinestésica, como indicamos- (as que son albas son as abedueiras). "Houbo uns días *latexantes* de agarda", p. 13 (parece máis lóxico "houbo uns días de agarda latexante") "nos vidros *fidalgos* das mesas *antergas*", p. 14 (que parece debería ser, na miña opinión -máis discutible neste caso-: "nos vidros antergos das mesas fidalgas"). Outro posible caso discutible sería o que se dá na frase "Sofren do latexar de anceios *podentes* e escuros", p. 42. onde o esperado sería, ó meu entender, "sofren do latexar podente de anceios escuros". Estes últimos exemplos, que eu presento como dubidosos, son, de novo, indicadores da riqueza emotiva, intuitiva, que posúen as combinacións sensoriais da prosa oteriana.

Pero, ademais destes xogos de irracionalidade, C. Bousoño (v. nota 13) fala doutros dous resultados nesta estética do mundo impresionista de primeiros de século (que non están de ningún xeito enfrentados coa irracionalidade antes citada, senón que esta é un dos recúrsos para consegui-los outros dous resultados):

- O impresionismo. Entendido este termo como uso da impresión en calidade de "realidade verdadeira" en detrimento da obxectividade que se sitúa en posición ininteresante.

- O esteticismo ou idealismo: "non importa a obxectividade da vida ou a natureza, senón a súa beleza, esto é a impresión estética da obxectividade en min" (idealismo esteticista).

As dúas afirmacións están evidentemente relacionadas e por iso realizaremos unha visión conxunta de ambas na obra do escritor ourensán, obra na que sen embargo os valores esteticistas non chegan, como veremos no apartado da carga ideolóxica da novela, a se-la única, nin sequera a principal, razón da creación literaria.

A natureza faise, a través da palabra, táctil, olorosa, con moita cor, descríbese con beleza palpable, pero non está descrita tal como é senón como *impresiona*. No *Manifesto impresionista* dicíase que o impresionismo era o método de crear luz mediante a descomposición de tons e a exaltación da pintura ó aire libre. O pintor asulagado na paisaxe traduce, a través del, a súa propia experiencia sensible. E iso é o que fai Otero. Mergúllase na paisaxe, descompona nas súas tonalidades e vibracións e despois tradúcea na súa experiencia propia, sensitiva. Ademais de imaxe e sensación, a paisaxe de Otero é moitas veces, como vimos, *impresión* pois a través dela se está percibindo unha experiencia persoal, a lembranza vivida. Claro que moitas veces *sensación e impresión* se converten na mesma cousa. Vexamos como exemplo as pp. 46 a 48, que son parte do capítulo titulado "Zocos na corredoira". Nelas Otero intenta da-la sensación do fluir do Miño, paralelo ó fluir de Galicia, a través das diferentes impresións que o paso do río foi adquirindo ata chegar á desembocadura:

> "No calado findar do Miño a lembranza vive un intre o decorrer das formas e das forzas da Galicia aparencial.
>
> Xentileza da abedoeira avergoñada e núa ao bico bulreiro do luar.
>
> Vella dor da ponte labrega, pedras usadas, crebada soá, esqueleto de tempos, arco esvaecido.
>
> Dente de lobo dos ríos adustos, criados na penitencia das chairas.
>
> Alegría do muíño ceibando na quenlla a cantiga das festas da montaña.
>
> O envellecer nacendo cada abrente, das eirexas dedicadas aos santiños da Terra ou chegados a ela dende lonxe, pedras sotís, esculturadas, como almas na oración, consoladoras dos adros agromados na primavera dos mortos, folgadas no mol outono da herba das tampas.
>
> A desesperanza do camiño neno que ten medo de se afogar no río, e fica témero como un año apartado da súa nai.
>
> Sombras de encostas pizarreñas, de altos cumes, esmolas de sombras lonxanas, as mil sombras que mergulladas no río lle deixan ao seu correr unha fondura de misterio.
>
> Vento nos salgueiros, verde orballeira, pasar doncel de follas femininas.
>
> Pousa dos meandros arelando seren lagos para durmir na imaxe das mesmas viñas nos sucalcos, das mesmas estradas baixando á auga con mimosos pes.
>
> As dores, lembranzas, murmuracións, degoiros das mulleres batendo roupa, ceibadas nas escumas do xabrón, forma das falas e das cantigas.
>
> O anel do arco, pedra e imaxe do desposoiro de Ourense co seu río.
>
> Rubidas e baixadas sazoneiras dos peixes fríos rexidos por outros climas dos que gobernan os labramios, as vides, os soutos.
>
> Saudades de Portugal, Augas do Condado. Pasar das barcas. A almiña das fontelas afogada no himno do río. O Facho de Santa Tegra albisca o nacer das nubes no mar, apaña o morrer lembradoiro do Miño, cinguido de entrambos decorreres afirma a súa vontade angustiosa e creadora".

No desexo de dar unha *impresión estética persoal* Otero, como tamén sinala Aquilino Iglesia Alvariño en Cabanillas -*Obra Completa* "A lingua de Cabanillas"-, concederá prioridade ó sentido da vista e con el ós valores cromáticos, unidos case sempre á idea de luz, transparencia, brancura e luminosidade conseguida en xeral con adxectivos ou por medio de sustitutos do adxectivo: "Vai madurecendo o verán en circos crecedeiros, vibradoiros de luz e son. Rube a contrapelo do inverno e do outono. Organízanse os ceos nas grandes fuxidas dos seráns. Esculpen os abrentes as formas a golpes de luz. Voan das ameixeiras os ouriois co sol sintético das doce como ideas platónicas, belidas, confiadas na supervivencia das cousas fermosas. No solpor, espadas rubras de arcanxos fan saúdo de honra ao luceiro sobre do azul da pedra rutilante dos montes. Tece o mar finos encaixes no

devalar. Toda Galicia trema gozosa, gran froito, amarelo de centeeiras, verde de millos e froumas, abanado polo vento atlántico portador das nubes brancas, arredondeadas, pazos de escumas viaxeiras" (p. 109).

Este mundo de sensación e impresión (unido principalmente, como indicamos á vista, pero tamén moitas veces referido a calquera dos cinco sentidos) non está presentado con excesivos contrastes cromáticos (penso que tampouco no mundo galego real existen na natureza os contrastes moi pronunciados) senón que parece dado cunha certa difuminación que nos dará a outra importante impresión que sentimos na lectura da obra de Otero: a vaguidade. Unha certa indeterminación e inconcreción (vaguidade e misterio), que remite tamén, ademais de a este mundo parnasiano-simbolista francés, que xa indicamos, ó noso gran escritor Pondal, e, polo tanto, ás orixes, ó *celtismo*. Como exemplo da importancia das impresións subxectivas -entre elas a de vaguidade- en Pondal podemos ve-lo inicio do poema: "Feros corvos de Xallas/ que vagantes andás/ en salvaxe compaña/ sen hoxe nin mañá/ ¡Quen puidera ser voso compañeiro/ pola granda longal!", no que o poeta de Bergantiños transmite principalmente as sensacións do salvaxe e do inconcreto. A primeira gracias principalmente ás palabras "fero", "salvaxe", "corvos" e "granda". A segunda por medio de "vagantes", "sen hoxe nin mañá" e "longal" (o vocalismo é neste caso tamén esencial para estas impresións).

Otero consegue, formalmente, de moitas maneiras a sensación de vaguidade. Citaremos algunhas das máis correntes partindo dunha frase como exemplo: "No inverno madruga alba de neve, sinalando unha redención pola penitencia e o soño" (p.6). Nela, ademais da sensación citada de claridade, brancura e frialdade -que se asocian á estación- e que están conseguidas principalmente polas palabras "madruga", "alba" e "neve", vémo-los seguintes usos que propician a idea de inconcreción:

-A falta de artigo ou a presencia dos indeterminados: (alba, unha redención).

-O uso da prosopopeia que produce ese mundo "panteísta" de cousas vivas nas que hai unha especie de disolución do vivir, sen clara separación de home-natureza. (o inverno *madruga*, *sinalando* unha redención").

-Uso de palabras de significado pouco concreto como *soño* (Otero usa *en-soño*).

-Indeterminación durativa do xerundio: sinalando.

-Falta de concreción nas ideas (¿unha redención de quen?, ¿para que?; ¿que penitencia e de quen?; ¿que soño?).

-Relacionado co aspecto anterior tamén se poden sinalar na prosa de Otero a aparición de frases ambiguas (mesmo hai unha certa ambigüidade na frase "No inverno madruga alba de neve", pois ¿é o inverno quen madruga porque viñeron as neves de seguida ou é que viñeron as neves de seguida porque madruga o inverno?, e, ¿quen sinala unha redención pola penitencia e o soño? ¿o inverno? ¿A brancura da neve?. *A verdade é que non importa tanto iso como a sensación de luz branca e fría e de recollemento e misterio que coa frase quere darnos Otero.*

-Por último eu vexo tamén na frase que a inconcreción, a indeterminación, está conseguida coa coordenación de palabras que conceptualmente son moi dife-

rentes. É o caso de "penitencia" e "soño". Ademais ambas dependen de "redención", palabra que vemos claramente conectada con "penitencia" pero non con "soño".

Sintetizando estas ideas diremos que Otero introduce moitas veces ó lector nunha situación na que predomina un mundo impresionista-esteticista, sensorial e nebuloso, como corresponde á imaxe que el quere dar da exuberancia húmida, inconcreta e pouco contrastada no seu verdor que se asocia a Galicia, así como á imaxe histórica, folclórica e cultural que ten a base no tamén "nebuloso *celtismo*" orixinario, en certa maneira "misterioso" e por iso mesmo moi simbolista-impresionista.

Claro que unido tamén a este simbolismo finisecular están outros usos ademais da sentimentalidade vaga e inconcreta. Un deles é a preocupación polo paso do tempo que en *Devalar* se ve dende a propia concepción da novela (desenrolo das sazóns anuais) pero que ademais agroma aquí e alí en moitas pasaxes da obra. Así, na p. 50, para Pauliños Fontenla "devalan as horas como ondas. (...) Conta o reloxio da Peregrina longos minutos. Algúns deles laiantes de angustia de xeito que semella que todo aquilo -as arquitecturas, as lembranzas, o nacer do futuro- vaise esfarelar como un soño". Ou para Lady Woolf "da Torre do Reloxio baixan as nove badeladas e van pousando, unha tras doutra, ata completar o número simbólico, nos treitos orballados, nos ocos sonoros dos claustros, nos rueiros labregos, na subida nervosa ou vexetal das torres, no madurar das cúpulas, a color e a tona da hora, outro estrato de tempo levián que xunguida ao das oito, ao das sete, ao de tódalas horas decorridas, fan as cousas un pouquiño máis vellas, segundo o fito particular dos arboredos, das campías, das casas, das torres. A hora baixa lavada como unha conciencia, imperiosa, cargada de deberes. Lady Woolf camiña embarcada na nau da hora" (p. 35). Tamén no capítulo 6º vémo-las "horas de Martiño Dumbría, estudiante de Compostela" (p. 68). Para el "moi ledas eran tódalas horas do día. Tan ledas que as ceibaba como fermosos paxaros para miralas voar". Pero "a máis fermosa a da noite. Unha volta ao vello castro céltigo da Ferradura. Esa, Martiño non a deixaba voar. Levábaa apreixada contra o corazón como un retrato de noiva. Facía dela lembranza para recreala a calquera outra hora" (p. 65). E para Edith, a protagonista de "Os Amantes de Santiago" no seu espertar "contaba nove longas e graves badaladas. Severa Enneada. A primeira desacouga como unha chamada na conciencia. As do medio aquecen. Poñen a un no centro do mundo de esféricas fuxidas. Impoñen o gusto de pensar, do vivir nobremente. Na derradeira o espírito embarca na nau da Saudade", p. 102.

Estes exemplos poden servir para indicar que a prosa oteriana está relacionada co idealismo simbólico ó que hai que engadir unha certa relevancia polo misterioso e inexplicable, como xa indicabamos anteriormente.

Pero o "impresionismo esteticista" da prosa oteriana non está así máis que esbozado. Habería que estudia-la sonoridade rítmica da súa frase, principalmente analizando o fonetismo, usos de estructuras sintácticas paralelas bimembres (conseguidas, por exemplo con dous adxectivos antepostos -"limpa e clara pedra"-, ou pospostos -"lembranzas vivas e luminosas"-, ou un anteposto e outro posposto -"grande sá pechada", p. 5-, por exemplo) ou a través de estructuras polimembres

(vexamos como Otero quere producirmos a sensación de movemento, do espreguizarse a serra, coa seguinte enumeración recollida na p. 41: "As serras de costas ós zodíacos labregos fóronse espreguizando. Chicoteadas polo vento espertaron ó vivir do inverno. *Fíos, puntas, cantazos de vento. Axoutes e duro cabalgar sen folgo. Bradar, ouvear, roñar, salaiar, abalar, gargallar, psalmear, da inxel potencia ceibe, sotil e rexa dos aires*" (exemplo no que se ve a prosopopeia do "espertar e espreguizarse", dada pola enumeración de sustantivos, e a idea do "cabalgar", unida ós infinitivos de primeira conxugación que acadan o cume na sensación de liberdade dada polos adxectivos finais).

Sería inacabable a enumeración da riqueza de contrastes que poden presentar estas combinacións. Por exemplo, nelas poden aparecer sensacións moi diferentes unidas, sen embargo por coordenación: "lembranzas vivas e luminosas" (-p. 5-, exemplo no que se busca produci-las sensacións, diferentes, de movemento e luz) "dezasete anos rexos e adurmiñados", p. 13 (na que destaca un certo valor antitético sumado en coordenación e non como adversativa); ou a alternancia nas diferentes enumeracións de sustantivos-adxectivos ornamentais para conseguir maior riqueza sensorial: "*ulido* e *beleza* do xardín, a *fartura* das hortas, a *gracia* das parreiras sufincadas polos *altos* esteos de *limpa* e *clara* pedra" (p. 5); Usos adxectivos metafóricos conseguidos a través dun sustantivo: "Ríos *lobicáns*" ("que producen medo co seu oular e a súa fereza"), p. 45; "flores *insectos pousados*, flores *de vento*", p. 111; "unha néboa leviana *cor de luzada*", p. 14; ou adxectivos usados por sustantivos: "Meda de roca, *meda de azul*" -meda de pedra azulada-, p. 45 (usos, todos eles, que incrementan en forma inconcreta, nova e enriquecedora, as sensacións dos sustantivos ós que se refiren). Sen esquece-las imaxes, arriscadas comparacións de todo tipo, tanto con *como* ("sol picante *como gaseosa*", p. 83; o fidalgo do pazo pensa que "falarían del, co tempo, *como dun outono demasiado marelo e longo, pousado na aldea como unha pantasma tecida con raios do sol dos mortos*", p. 85), como as de estructura sustantivo + de + sustantivo ("*as remendadelas das estivadas*", p. 40, é dicir, "as estivadas que parecen remendadelas" ou "*o fachico do empardecer*", é dicir, "o empardecer que é como un fachico", p. 40, ou "*as cicatrices dos camiños*", é dicir "os camiños que son como cicatrices", p. 42); metáforas ("A opinión de Malebranche fuxía no *pechado bosque* de frases; botara nelas alguén *un ramo de acacia florida, aínda mollada de néboa de mañá,* p. 85). Sen deixar á beira ambigüidades sintácticas ("As dores, lembranzas, murmuracións, degoiros das mulleres batendo roupa, *ceibadas* nas escumas do xabrón, forma das falas e das cantigas", p. 47 - ¿a quen se refire *ceibadas*, ás mulleres, ás dores ou ás falas e ás cantigas?) e semánticas ("Todo isto falan os patróns arrombando nas agras as *serras*, os maragoutos do centeo", p. 110. ¿Quere dicir que amontoa nas agras o froito das searas das serras -é dicir, os maragoutos de centeo- ou que amontoa nas agras palleiros que son semellantes a serras?-); xogos antitéticos ("*escoitar silencios* do S. Ero", p. 49); etc.

Producto deste desexo de *insinuar, suxerir* máis que *aclarar* son construccións oterianas que podemos denominar "escuras" ou irregulares, nas que hai excesivos hipérbatos, anacolutos ou, simplemente é difícil establecer relacións entre suxeitos e verbos, obxectos directos e verbos ou adxectivos e sustantivos. Por

exemplo, na p. 44 di: "Co decembrar a Limia fincha o peito, alenta coma mol anfibio co laio das vilas embulleiradas, o silencio xerminadoiro das colleitas futuras, o vivir dos pobos amoreados nos cotos enxoitos, cinguidas polas calzadas e as pontes encol do céltigo Letheo". O que nunha redacción máis *aclaratoria* que *suxeridora* viría dicir: "No inverno a comarca da Limia está asulagada, porque o río ("o céltigo Letheo") se desborda e prepara ("alenta") o futuro xerminar das colleitas da temporada seguinte e polo tanto o poder vivir dos pobos altos mentres que ten que recibi-las queixas das vilas que á súa beira, cinguidas polas calzadas e pontes, están anegadas". Estas construcións son normalmente as que deron pé a que haxa unha certa crencia de que Otero era pouco coidadoso na confección das súas novelas, afirmación que quizais se deba revisar, pois (a min polo menos) non me foi difícil atopar construccións ambiguas pero si frases que se poidan clasificar con claridade de "agramaticais".

De aí a dificultade da análise do seu mundo impresionista cheo de referencias culturais e de sensacións persoais, que, como veremos a continuación, está intimamente ligado coa segunda corrente estilística presente en Otero: a ideolóxica.

CARGA IDEOLOXICO-SIMBOLICA DA NOVELA

Aínda que é certo que o mundo artístico impresionista é esencial na concepción de *Devalar*, nembargantes Otero, como xa dixemos, non é un "esteticista" puro. Para el a creación artística debe ser ante todo iso: arte. Pero tamén é posible tratar artisticamente os contidos ideolóxicos. E iso é o que fai na novela intentando dar coa estética impresionista, emotiva, subxectiva, intuitiva, a súa visión ideolóxica do mundo galego.

Porque, como complemento desta carga estética (filla como indicamos do romantismo, modernismo, parnasianismo e dos decadentismos) está unha importante carga ideolóxica (resultado do positivismo liberal e da confrontación entre as aspiracións individualistas e a agresión ó ben común que se produce nas guerras de fin de século e, sobre todo, na Primeira Guerra Mundial). Ideoloxía optimista, positiva, esperanzadora dunha nova realidade, frente á negativa e crítica da xeración española do 98. Aínda sendo neste aspecto contraria, hai tamén en Otero, como na xeración española, un riguroso estudio non só da paisaxe senón da paisanaxe, insertando ó home e a súa posición sociopolítica dentro do retrato en color da novela. Paisaxe = a natureza e humanidade, cadro que, aínda sendo esperanzador, non elimina o desagradable, o duro, o decadente do mundo que se atopa e que se espera cambiar (pensemos na visión do mundo fidalgo ou do mundo campesiño, que se dá no capítulo titulado "O argadelo das vidas" a través do fidalgo do pazo ou a través do taberneiro de Basilisa).

Ibsen, Schopenhauer, Nietzsche, os realistas rusos, Dickens, Flaubert, son alguns dos mestres europeos deste corrente que motiva a preocupación pola paisaxe, buscando unha imaxe diferente que eles consideran máis científica e real, distinta da tópica. A intención principal é a creación dun orgullo nacional de bases históricas (de aí a revalorización do mundo celta, medieval, barroco, román-

tico) e xeográficas. Reconstrucción do interior de Galicia e europeización posterior, ocupando o lugar que nos corresponde. É este un idearium paralelo en moitos aspectos ó da Xeración do 98 da que podemos citar como escritores con características comúns nalgúns aspectos puntuais a Azorín, a Baroja e a Unamuno, así como ó ensaísta Eugeni D'Ors. Este feito non indica necesariamente unha grande influencia do "novecentismo" catalán ou do 98 castelán sobre Otero, senón coincidencia histórica e educacional, pois todas estas ideas eran as comúns na Europa do momento. Deste mesmo idearium ven a utilización por parte de Otero da frase viva e expresiva que moitas veces se concreta nunha frase curta, ás veces sintética e outras veces (as máis emotivas ou nas que se coloca nunha época medieval de prosa máis entrambilicada) resulta barroca e gallada, pero nunca oca e impersoal, tendente sempre a unha función conativa de influencia no lector e indicadora da expresividade, coñecementos e emotividade do autor.

Falamos dunha certa función conativa porque a transcendencia histórica das referencias culturais e sensoriais que introduce Otero na novela intrigan de tal xeito ó lector que se sente, moitas veces obrigado a indaga-las súas causas, interpretándoas segunda as claves ideolóxicas que o autor intenta transmitir (como ocorre moitas veces na obra pictórica medieval, por exemplo). O contido ideolóxico non deixa de estar dado en forma intuitiva, simbólico-impresionista. Otero resalta a expresión das resonancias intelectuais ou emotivas que as cousas provocan na súa intimidade, rexeitando procedementos típicos do realismo decimonónico (como por exemplo a observación minuciosa da realidade externa, reflexo obxectivo e impersoal do observado) buscando insinuar unha riqueza cultural que intrigue ó lector e o converta en crítico, conducíndoo (se quere, claro está) á busca das múltiples claves interpretativas posibles das afirmacións emotivas da novela (16). Vexamos como exemplo o seguinte. Cando Otero di que "Un vento axita as follas dos poemas de Shelley. Uns ollos de dona obedecen ao vento" (p. 48) o lector, intrigado ante esta afirmación que no texto aparece dada en escura

(16) O mundo emotivo intuitivo de Otero resulta sumamente intrigante porque se desenrola en varios planos diferentes todos eles investigables. Citémo-los que se me ocorren agora. Moitas das súas afirmacións emotivas teñen unha razón real sacada da vida do propio autor. Así a velliña do pazo de Abruñedo é, en moitos aspectos, visión emotiva da avoa ou da nai de Otero. Ou, cando o autor alude a un lagarto verde que ten relación co neno do caseiro ou que asusta ó estudiante de Malebranche, está recreando unha vivencia infantil de si mesmo que se recolle na p. 14 de *A historia dun neno*, Vigo, 1979. Outras veces non son vivencias persoais senón recreacións de situacións culturais que coñece o propio autor. Así, é posible que esa historia variante de amantes exóticos que conta Otero na que aparece unha rubia Edith ("Os amantes de Santiago" de *Devalar* ou a historia de Adrián Soutelo e *Os camiños da vida*) non sexa outra cousa que a deformación da historia de Sta Bríxida unida á de Sta. Clara e mesmo á da famosa Rosuída, fundadora de Conxo. Pero, ademais, os personaxes e as situacións teñen un valor específico na ficción en que aparecen. E así se poden analizar e ver. É interesante, por exemplo estudia-lo papel da velliña do pazo de Abruñedo en *Devalar*, ve-la súa actitude cara á vida, a importancia do seu papel feminino na sociedade, a desaparición do seu mundo e do das súas lembranzas, etc. E aínda se me ocorre un plano máis no que é posible o estudio das intuicións emotivas que nos vai dando Otero na novela. Refírome ó valor simbólico das situacións e personaxes. Porque a velliña do pazo non só é un personaxe concreto senón que é a representante simbólica dun tipo de fidalguía do dezaoito que perduraba frente a outro tipo, decadente, de personaxes da mesma casta como D. Marcial de Figueroa ou o fidalguiño xogador que representan simbolicamente ó grupo desta clase social do dezanove. En síntese, o que quero indicar é que este mundo intuitivo-emotivo oteriano está presentado con tal riqueza de planos suxeridores, intrigantes para o lector, que a súa análise é case inabarcable.

asociación emotiva, pode buscar na obra oteriana e shelleyriana a base real da sensación. Shelley é facilmente asociable ó vento pola súa famosa *Oda ó vento do oeste* e a afirmación de que este vento "axita as follas dos seus poemas" e de que "uns ollos de dona obedecen ao vento" pode responder ás ideas contidas no seu coñecido poema "A Jane: a lembranza" no que, coa desaparición do bo tempo, a imaxe do amor do poeta ("os ollos da dona") voa tamén cara ó esquecemento como as follas arrastradas polo aire de outono nas augas do lago, deixando en desacougo a alma de Shelley (17). Pero, ademais, a frase de *Devalar* aparece unida no sentir do autor cun ambiente marítimo-tormentoso e pode, polo tanto, asociarse coa morte do poeta inglés, que Otero visualizaba a través da biografía de A. Maurois (18) na que se conta que o poeta morreu afogado nunha tormenta que se produciu mentres atravesaba un lago suizo. O seu cadáver foi incinerado, agás o corazón, que non ardeu e puido, polo tanto, ser transportado a Inglaterra polo pirata Trelawny. Nesta biografía tamén se conta que Shelley ía lendo no barco un libro de Sófocles e outro de Keats e que varias *follas* destes libros (quizais "as follas dos poemas" que lía Shelley, axitadas polo vento da tormenta) apareceron co cadáver. A narración desta romántica morte impresionou tanto a Otero que fixo a recreación dela en varios artigos e ensaios, asociando o corazón de Shelley coas *follas* de bidueira. Así no seu artigo "Século XX" (19) di: "Unha *folliña* de bidueiro. Tróuxoa *o vento*. Embaixada do Norte e do outono, *a folliña de rubro corazón pode ser Shelley embarcado no "Ariel" as velas ó vento da Morte*"). Esta mesma comparación está tamén na alusión que fixo o ourensán sobre a morte de Shelley no seu discurso de entrada na Real Academia Galega, titulado "Romantismo, saudade e pensamento da Raza e da Terra en Nicomedes Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal" (20). O lector, convertido en crítico, tivo que contactar coa obra de Shelley, coa de A. Maurois e coa do propio Otero para poder atopar unha posible razón obxectiva á idea subxectiva que aparece na páxina 48 de *Devalar*. Claro que neste caso non hai unha clara intención ideolóxica detrás aínda que, se quixesemos buscar unha, sería posible ver, neste afán de estimula-la curiosidade intelectual, un dos ideais de Otero: a aprendizaxe a través da investigación directa e o papel do profesor como inductor desta sensación de curiosidade, de posta *en camiño* da preocupación intelectual.

Pero as ideas máis importantes que subxacen obxectivamente no contido de *Devalar* son aquelas que teñen que ver coa ideoloxía cultural galeguista do propio creador, ideas que podemos clasificar en tres apartados temáticos que teñen por función, como indicamos, a creación dun orgullo nacional:

(17) "A escena engadiu, como unha amada,/ ó seo sombrío das augas/ tódalas follas e as súas liñas/ expresadas con intensa verdade;/ ata que chegou un vento envexoso,/ como idea indesexable/ que da fiel visión da alma/ borra a imaxe máis amada./ Aínda que sempre sexas boa e fermosa/ e eses bosques sempre estean verdes,/ haberá menos paz na alma de S(helley)/ que calma nesas augas" Traducción da parte final de "A Jane: a lembranza", feita sobre o poema recollido na p. 181 de *Lírica inglesa del siglo XIX*. Edición bilingüe -castelá inglesa- de Angel Rupérez, Madrid, 1987).

(18) Maurois, A., *Obras completas. Biografías* (*Ariel ou a vida de Shelley*, pp. 13-199). Barcelona, 1968, pp. 194 a 199.

(19) Publicado en *La Noche*, 22-X-46 e recollido en *Parladoiro*, p. 305.

(20) Otero Pedrayo, R., *Obras selectas. Ensaios*, p. 199.

-A visión xeográfica de Galicia.

-A visión da historia cultural de Galicia e as súas épocas principais.

-A visión económico-social de Galicia no presente. As súas causas no pasado e a súa posible proxección futura.

Vexamos como expón estas ideas (sempre nun plano intuitivo-simbólico) na súa novela.

Comecemos pola súa visión xeográfica. En primeiro lugar na novela está a concepción xeográfica globalizadora de Galiçia como "paisaxe", é dicir, están expostas intuitivamente as ideas que, dunha forma tamén impresionista, pero máis obxectiva, dará posteriormente no seu "Ensaio sobor da paisaxe galega" (para a referencia desta obra v. nota 9). Sobre este aspecto teño escrito longamente na miña "Introducción" á reedición de *Devalar* (v. nota n. 2) e por iso non insistirei de novo aquí nesas ideas. Só lembrarei que esta concepción paisaxística é a base temática e formal da novela. Pero ó lado deste aspecto, que eu considero tamén xeográfico, está a organización da xeografía física de Galicia. Otero foi o primeiro xeógrafo que concebiu a forma física galega como unha unidade independente, con personalidade propia dentro da xeografía peninsular. Esta concepción xeográfica que el concretou na *Síntese xeográfica de Galicia* nun primeiro momento e posteriormente na "Xeografía" da *Historia de Galiza,* divide a realidade física galega en dúas zonas esenciais, oriental (louseña) e occidental (granítica), zonas que se van ordenando e caracterizando principalmente a través das canles fluviais. Os ríos galegos son clasificados polos dous mares ós que verquen (Cantábrico e Atlántico) e a través da análise da súa formación (conca principal e afluentes) Otero vai organizando a orografía e os distintos accidentes físico-xeográficos de Galicia (21). En *Devalar* esta organización teórica está dada en forma emotiva, ocupando principalmente o capítulo 4º que se titula "Zocos na corredoira".

A visión histórico-cultural de Galicia aparece dada por Otero principalmente no seu *Ensaio histórico sobre a cultura galega*. Neste campo existía dende a ideoloxía galeguista un traballo xa realizado que tiña como base principal os estudios de Murguía. Pero os historiadores da xeración *Nós* (Otero e Risco, sobre todo), como bos historicistas, organizarán moitas das ideas e os datos anteriores en *ciclos* históricos. Para Otero varios son os ciclos importantes na historia cultural galega. En primeiro lugar a base *celta* (prehistórica aínda, pero da que parte a caracterización do pobo galego como individualizado e orixinal). En segundo lugar o mundo *medieval* que marcará definitivamente a realidade cultural galega a través da lingua e da relixión. Conseguida a forma definitiva, a realidade da patria vai aflorar culturalmente ata que por razóns políticas queda sometida a unha supervivencia precaria. En certas épocas que lle son propicias, principalmente porque nelas hai un predominio da concepción subxectiva e intuitiva do mundo, volve rexurdir. Estas épocas serán o *barroco*, no que a cultura galega se identificará coa natureza a través do monumento arquitéctonico (da pedra granítica), e o *roman-*

(21) Estas ideas pódense ver en detalle nas pp. 20 a 37 da "Xeografía", incluída na citada *Historia de Galiza* (v. nota 15).

tismo no que, principalmente polo camiño literario, a cultura galega establecerá ás bases dun novo rexurdir dentro da comunidade de pobos europeos. Dalgunha maneira todas estas épocas están presentes en forma intuitivo-emotiva en *Devalar* (22).

Así, o celtismo prehistórico aparecería aludido a través da *vaguidade* constante na novela que, como dixemos, nos unía ó simbolismo pondaliano e quería facer referencia á escuridade e inconcreción das orixes celtas galegas.

O medievalismo estaría insinuado a través da *exemplaridade simbólica* de situacións e personaxes da novela. Como expoñente pode servir Breixo Maceiras (personaxe presente nos capítulos 3 e 9) que non é máis cá recreación simbólica de S. Breixo de Maceiras (aldeíña da parroquia de Castro Dozón representante para Otero dun dos moitos santuarios celtas cristianizados). Por iso Breixo Maceiras é unha especie de crego priscilianista, resultado da adaptación do catolicismo ó "panteísmo" galego, ou o que é o mesmo un "crego" verdadeiramente "galego" e "comprometido" co entorno. Isto é o que o fai problemático, conflictivo cunhas autoridades eclesiásticas centralistas e inadaptadas ó medio. Neste *medievalismo* da novela penso que hai que indica-lo posible influxo do pensamento artístico de Castelao en Otero. Nestes anos os dous escritores afianzaran unha amizade que ata daquela era principalmente política e que dende entón foi moito máis persoal. As causas deste afianzamento foron a convivencia dos dous galeguistas como Deputados a Cortes. Alí é seguro que Castelao expuxo a Otero a súa crencia de que o mundo artístico galego debía retomar aspectos do mundo artístico pictórico medieval. A pintura dos Van Eick, de Bruegel o Vello e o Bosco (moi admiradas por Castelao segundo podemos ver no seu *Diario* e que axudaron ó rianxeiro a toma-lo camiño do expresionismo) tamén están en certa maneira como modelos da recreación pictórica que se sente en *Devalar,* unindo a obra cun concepto artístico *medievalista*. Dase, en certa forma, o ideal de síntese modernidade + base caracterizadora (neste caso *medieval*, seguindo a crencia de *Nós* de que era esta a época na que, definitivamente, se organizara o ser galego) que propugnaba o grupo galeguista e en particular, no eido artístico-pictórico, Castelao.

Tamén o *barroquismo* pode verse simbólicamente insinuado no mundo estilístico de *Devalar* a través do *protagonismo artístico da natureza vivificada e exuberante*. Verdade é que para a xeración *Nós* a identificación humana co cosmos ten o seu cume na época *medieval* pero no *barroco* é cando aparece este uso artístico dunha natureza que sofre, que se torce e move (uso moi presente nos edificios galegos e que ten como máximo expoñente a fachado do Obradoiro, a Torre do Reloxio, da Catedral de Santiago, ou a Casa das Pomas da Rúa Nova que cita Otero no capítulo 3). En todo o *Devalar* se sente este *barroquismo* do mundo natural.

(22) Tamén están a través de aspectos temático-simbólicos, que agora non analizaremos pois penso que moitos deles foron citados no devandito estudio da "Introducción" de *Devalar* do que se dá a referencia na nota 2. Refírome, por exemplo, ó feito de presentar a tódolos personaxes "en camiño", aludindo simbólicamente á crencia oteriana de que os galegos somos (como bos *celtas*) un "pobo en camiño" ou á identificación que se ve na novela do home co cosmos, identificación propugnada polo idealismo católico que ten o seu cume na época *medieval.*

Finalmente a época *romántica* aparece intuitivamente aludida no *idealismo e individualismo* que é, á súa vez, resultado do *impresionismo subxectivo* co que está dada a mensaxe da novela. E así, intuitivamente tamén, Otero está insinuando ó lector crítico que na historia cultural de Galicia hai un novo ciclo a ter en conta, un paso máis, neste caso non só referido ó mundo literario senón tamén ó mundo científico e investigador: o da época *impresionista-avangardista* das xeracións de preguerra.

Queda por ve-la visión económico-social de Galicia que dá Otero en *Devalar*. É tamén este un dos aspectos ideolóxicos analizados na tan citada "Introducción" á segunda edición de novela (v. nota 2), polo que aquí no farei máis ca unha breve síntese.

Otero fai unha coidadosa e sistemática análise da realidade económico-social da época de 1934-35. Pero faino tamén dun xeito símbólico que nos asociamos co exemplarismo medieval. En primeiro lugar centra a *actualidade* do *devalar* galego nunha realización que lle interesa ideoloxicamente difundir: a do Seminario de Estudios Galegos. Porque a novela, como tódalas de Otero de preguerra, non deixa de ser unha obra cunha certa carga emotivo-ideolóxica propagandística. Ademais nela están presentes tamén tódolos grupos sociais que Otero cre constitúen a paisaxe socio-económica galega. Así, a sociedade rural na que esmorece a fidalguía nas súas distintas facetas da "arestoridade" (a velliña de Abruñedo, D. Marcial de Figueroa, o fidalguiño xogador e trouleiro, o fidalgo do pazo) personaxes que lle serven para face-la historia da decadencia desta clase social e a da súa desaparición indicando, tamén, posibles camiños de integración na nova sociedade. Os labregos son o outro grupo social rural que teñen un papel destacado na obra. Vémolos como individualidade no entorno da velliña do pazo do 1º capítulo, na análise dos tres personaxes de "As vendimas do ceo" e na Rosalía "a moza garrida que se ergue na conciencia de D. Marcial como un ouveante medo" que aparece no "Tren Mixto". Como colectividade aparecen os campesiños na esfolla do millo, na vendima dos dous primeiros capítulos e nese grupo de labregos do capítulo 5º que perderon o preito e van por derradeira vez a "lucir nas sebes a dignidade de propietarios", antes de emigrar ou de dedicarse a cavar novas estibadas no monte.

Aínda está presente na novela unha terceira clase social a cabalo do mundo rural e cidadán. Trátase da curia que ten na obra dous significativos representantes: Breixo Maceiras e o franciscano do "Tren Mixto", personaxes que como a relixiosidade galega (outro froito cultural do concepto galego do mundo) están á beira da herexía priscilianista, tentados constantemente pola exuberancia do entorno. Estes dous personaxes buscan para o seu problema solucións diferentes: un foxe da realidade galega (o frade) e o outro loita por integrarse totalmente nela (Breixo Maceiras).

Compartindo o protagonismo da paisaxe humana rural está a cidadá, dada tamén nunha "arestoridade" baseada no pasado e cunha posible proxección futura. Na cidade atopámo-la tradicional clase decadente dos artesáns, representada polo carpinteiro da rúa, que está sendo sustituída por novas clases traballadoras que proveñen do campo (o taberneiro, as criadiñas da casa das Pomas). Tamén apa-

rece a nacente burguesía orixinada pola fidalguía que deserta do campo (as fidalguiñas fillas de D^{a}. Amalia) e que quere atopar un oco entre a clásica burguesía galega xa establecida, que neste caso se centra na curia catedralicia e os estamentos universitarios. Outro xeito de cambio, de integración na sociedade burguesa, é o que aparece representado polos estudiantes. Estes intelectuais novos, resultado moitas veces dun tipo de integración da fidalguía galega na burguesía dirixente (e polo tanto representantes dunha integración positiva, non traumática, do Antigo Réxime na sociedade moderna), son a esperanza da posible conservación do ser galego no inevitable cambio social. Pauliños Fontela, Martiño Dumbría, e o rapaz que estudia a Malebranche son tres estadios da mocidade galega que abrirán un futuro esperanzador ó neno do caseiro (este último de clase labrega) que dá no capítulo titulado "Argadelo de vidas" os seus primeiros pasos. Pauliños entra na madurez fructificando nunha lembranza interesantísima do noso pasado: "As Palmas de Herbón", esbozo da historia do último trovador Xoán Rodríguez do Padrón. A vida deste personaxe líganos a un pasado glorioso e ó inicio dunha decadencia que tamén hai que asumir porque deu algúns froitos positivos e soubo conservar, a pesar do cambio, o ser de Galicia. Martiño Dumbría, personaxe simbólico mesmo no seu nome (como Breixo Maceiras e outros dos que aparecen na obra), é o máis importante desta paisaxe humana galega de *Devalar*. Por iso a súa aprendizaxe ocupa o capítulo central da novela. A esperanza da xeración Nós era conseguir que a xeración seguinte (a do Seminario de Estudios Galegos) fose decisiva para o triunfo do galeguismo. Parecíalles que a situación social e política de Galicia podía permitilo. "Sentía Dumbría que unha xeración, só unha xeración que tivera a heroica conciencia da trascendentalidade do intre seu, só unha, a súa, a dos mociños, faría do lirismo historia". O estudiante de Malebranche, terceiro estadio desta mocidade, está nos seus anos de Bacharelato abríndose intelectualmente á realidade do mundo do entorno dende un esbozo de ideoloxía galeguista. Por último o neno do caseiro, que inicia o camiño, só percibe intuitivamente a galeguidade do medio que o rodea.

Na sociedade galega presente en *Devalar* aínda se ven outros moitos personaxes (algúns que poderiamos asociar a un ambiente vilego, intermedio entre o labrego e o cidadá), personaxes todos eles suxestivos e valiosos no seu simbolismo. Deles poderiamos citar ó gramático triste e a súa taberneira, ó tolo, ós gardas civís e ó comisionado do "Tren Mixto", etc.

Hai aínda uns últimos e exóticos integrantes desta paisaxe humana galega. Son os ligados á romántica inglesa lady Woolf que desde un idealizado pasado montan unha ridícula pero entrañablẽ historia de amor. Este relato está unido á idea de parodia mesmo dende o nome de Agnes Woolf (que podemos interpretar como "Cordeiro lobo") ata a caracterización dos rapaces americanos (na súa inxenua ignorancia e idealización europea) e a esaxeración romántica da historia (amores con conversión relixiosa e final en tise). Aínda sendo unha parodia, esta historia sérvelle a Otero para facernos enxergar unha diferente e máis ampla concepción socio-cultural para Galicia, ligada á posible relación co mundo exterior (principalmente o de orixe celta), representación simbólica do coñecido atlántismo de *Nós*. Do pasado xorde o outro personaxe "literario" da novela, Xoán Ro-

dríguez do Padrón, un novo *devalar arredor de si* que conta o vivir e as relacións de Galicia co mundo europeo a comezos do século XV, inicio da decadencia galega.

E esta é, en síntese, a paisaxe socio-económica que se perfila en *Devalar*.

CONCLUSION

Tecnicamente temos, pois, unha pintura literaria que usa o método e a filosofía impresionistas. Como para os impresionistas, en *Devalar* todo é paisaxe. Natureza propiamente dita, cousas e persoas vense na variedade que as diferentes tonalidades do paso do tempo lles conceden. Pero indiquemos, a través de coincidencias máis puntuais, semellanzas entre obras impresionistas e o *Devalar* oteriano. Así, como en *A música nas Tullerías* de Manet (cadro que se pode considera-la primeira mostra da pintura moderna impresionista), nada hai en *Devalar* de arbitrario senón que hai unha meditada busca da visión de conxunto dunha sociedade da que a apariencia concreta queda traducida por unha visión pura, simbólica (23). Tamén, como na serie de cadros sobre a catedral de Rouen de Monet, en *Devalar* (o propio título o indica) non é o efímero o que se quere captar senón *a duración desenrolada, dinámica* e o seu facerse a través da experiencia da sensación. Finalmente, como ocorre nas últimas obras de Cézanne, Renoir ou Monet, *Devalar* é un himno, entre relixioso e pagano, á natureza. Himno co que se concede a todo o existente o later da vida e que produce así a sensación de máximo lirismo poético que captaron críticos como Carballo (24). Destas últimas obras líricas impresionistas non podemos absternos de cita-los excepcionais *Nenúfares* de Monet, entre outras cousas polas semellanzas estructurais que entre este cadro e *Devalar* se poden establecer. Para Jacques Lassaigne (25) hai nesta serie pictórica de Monet (de 80 metros de tamaño) o desexo de reflexar "una meditación sobre la duración y una tentativa de aprehensión global del mundo". Monet limita o campo visual da súa investigación, obsérvao máis preto. Mestura *planos horizontais e verticais*, opacidade e transparencia, de xeito que "ya no se oponen claramente en la conciencia del espectador, el cual se encuentra repentinamente lanzado a un mundo donde los caracteres específicos de las cosas (...) se confunden en un abrazarse fabuloso. Por último, la *disposición circular* reclamada por el propio Monet, (...) aumenta aún más el efecto de un universo insólito. Como ya sabían los arquitectos barrocos, el círculo no permite facilmente a los espectadores situarse, sino que más bien les invita a perderse. De esta forma la confusión viene acrecentada y la mirada, no pudiendo encontrar un determinado punto en que apoyarse, resbala sobre la pared y percibe una especie de deslizamiento del tiempo. Escapando de la confrontación frontal habitual se encuentra inmerso en el seno mismo de la naturaleza, abrazando un paisaje inmenso sin comienzo ni final. (...) Todo está concatenado: la aurora, el mediodía, la tarde, el crepúsculo (...) las categorías y

(23) Ve-la valoración que sobre este cadro de Manet dá Jacques Lassaigne na *Historia de la pintura*, t. III, p. 582, Bilbao, 1979, 3ª edición.

(24) Carballo Calero, R., *Do galego e da Galiza*, Barcelona, 1990, p. 194.

(25) Jacques Lassaigne, *op. cit.*, p. 611.

las jerarquías se esfuman y luego desaparecen. Se despliega una impresión liberadora. El mundo (...) se convierte en un fluído, en una energía liberada" (26). Semellantes sensacións percibirá o lector de *Devalar*. Sensacións que son producto tamén da artellada estructura en *planos horizontais* dos diferentes estratos sociais do vivir galego que se dan mesturados cunha *estructura vertical*, radial, dos diferentes camiñares dese vivir e que se presenta, en final síntese, na *forma circular* do ano (segundo eu mesma analicei en detalle na devandita "Introducción" á 2ª edición de *Devalar* citada na nota 2).

Pero, se na técnica e na intención segue esta novela ó "impresionismo", no contido e na forma hai, sen embargo, unha intención simbólica moi ambiciosa que, sen estar fóra da época, lembra estructuras primitivistas, propias do mundo pictórico medieval relacionables co "Año místico" dos Van Eick ou con obras de Bruegel o Vello ou o Bosco, onde o individual vale como representación simbólica do colectivo. Porque o sr. Froitoso non é só un labrego, senón un tipo de labrego e un estadio histórico desta clase social (e así o home de trinta e tantos anos, ou o rapaz que le a Malebranche, etc.). E é este aspecto de riqueza simbólica no que eu considero máis ambiciosa a invención narrativa de Otero en *Devalar*. Porque a novela non quere só trasmitirnos unha chea de impresións persoais sobre o mundo galego con valor esteticista, senón que, seguindo en certa maneira a crenza de que o intuitivo persoal (27) é válido ideolóxicamente, quere presentar, neste cadro pictórico, a propia visión emotiva da historia cultural e socio-económica e do seu posible futuro (a desaparición da fidalguía e a adecuación ós novos tempos, o papel do galeguismo no porvir de Galicia, etc.), e a súa persoal visión emotiva da xeografía e entorno natural (a ribeira e bocarribeira nos dous primeiros capítulos, a cidade no capítulo 3, a chegada do inverno no capítulo 4, etc.- v. neste aspecto a citada "Introducción" da nota 2), da literatura e cultura (opinións do gramático triste no capítulo 7, ou de Miss Woolf nos capítulos 3 e 8, ou do mesmo narrador na introducción ó capítulo 10, ou dos personaxes protagonistas de "Os Amantes de Santiago"). En resume a súa visión (nas diferentes perspectivas do narrador e dos personaxes) e a da súa xeración sobre o mundo galego pasado, presente e futuro. Avanza así Otero polo segundo camiño artístico citado. Aquel que dende o post-impresionismo conduce ó *expresionismo* que se dá entre as dúas guerras mundiais. E faino en forma tan rica e variada artisticamente que intentar sintetizala neste estudio na súa totalidade sería tarefa demasiado ambiciosa.

(26) Jacques Lassaigne, *op. cit.*, p. 611 e ss. A cursiva na cita é miña.

(27) Cando falamos do intuitivo non intentamos identificar a Otero cos chamados impresionistas de *instinto*, tipo Henri Rousseau, por exemplo. Detrás das intuicións oterianas hai (como detrás das dos grandes pintores impresionistas tipo Monet ou Renoir) unha grande erudición cultural e técnica que enriquece de tal forma a súa producción artística que dificulta por veces a captación, pero tamén é inapreciable pola renovación artística que inicia.

Unha fenda de luz n'*Os camiños da vida,* de Otero Pedrayo

XOSÉ M. SALGADO

O 28 de marzo de 1928, na cidade da Coruña, saía do prelo *Os señores da terra,* primeira parte da triloxía que conforman *Os camiños da vida* (1). Haberá que agardar ata o 12 de xuño dese mesmo ano para que esta obra, considerada pola crítica coma a máis ambiciosa do Señor de Trasalba, *o cume máis ergueito da novela galega en lingua do país* (2), se complete coa aparición d'*O estudante.* Otero ten xa corenta anos cando ve a luz esta obra, na que o autor ourensán quixo *traza-las escuras correntes dominantes no século dezanove galego, baixo a fronda dunha fábula familiar* (3). A súa experiencia da sociedade será xa moi completa cando, por dicilo dalgunha maneira, se decide a abordar en serio a súa tarefa de novelista.

Mais tamén don Ramón era home de pluma rápida; unha pluma que a partir deste ano de 1928 acadará unha velocidade de vértigo e que non esgotará o seu trazo ata o 10 de abril de 1976. Anotamos este feito, porque unha das eivas que se lle sinalan á producción oteriana vén asociada á celeridade do seu *currente cálamo.* E así, tense falado dun Otero anárquico, descoidado e pouco reposado, actitudes estas que se deixan sentir de forma negativa na súa obra. Así mesmo, acostúmase a poñer en tea de xuicio a capacidade de Pedrayo para da-la debida arquitectura ás súas novelas, considerando algunha delas como unha serie de episodios difíciles de relacionar entre si e nas que a aparición de certos personaxes semella arbitraria e inxustificada. E *Os camiños da vida* non escapan a esta negativa apreciación.

Certamente a capacidade fabuladora de Otero e os seus vastos e vizosos saberes andan ás veces moi necesitados de continencia e disciplina, mais pensamos que os calificativos de descoidada e anárquica non poden ser aplicables a esta novela xa que, como teremos ocasión de comprobar, Otero Pedrayo levábaa xestando e remodelando, cando menos, dous anos antes da súa aparición.

Pero se *Os camiños da vida* inician o periodo máis fecundo de Otero coma fabulador, a súa andadura polos eidos da narrativa comezara algúns anos antes.

(1) Otero Pedrayo, R., *Os camiños da vida,* novela en tres partes: "Os señores da terra", "A maorazga" e "O estudante", Nós, A Cruña, 1928. Tódalas referencias que fagamos á obra aparecerán no texto consignándose en números romanos a parte da triloxía correspondente e remitíndonos á grafía arábiga para sinala-las páxinas.

(2) V. Carballo Calero, R., *Libros e autores galegos. Século XX,* II, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1982, p. 142.

(3) V. Otero Pedrayo, R., *Morte e Resurreición,* Aláuda, Ourense, 1932, p. 53.

As noveliñas *Pantelas, home libre* (1924), *O purgatorio de don Ramiro* (1926) e *Escrito na néboa* (1927) anteceden á primeira gran novela do autor de *Arredor de si.* Non descoidou tampouco Otero o mundo do relato breve, e así no ano 1926, nas páxinas da Revista *Nós* verán a luz os seus tres primeiros contos: *O medo* -tinxido de caracteres autobiográficos-, *O luar i os penedos* -perfecta concesión á paisaxe, preñada de lirismo-, e *As onzas,* exposición dunha tráxica historia no marco do mundo pacego (4). Imos centra-la nosa atención neste último relato -incluido como apéndice ó final do noso traballo-, xa que nel están abocetados moitos dos personaxes que poboarán as páxinas d'*Os camiños da vida.*

Enmarcado a través da perspectiva do narrador, é un típico episodio de acción no que non existe ningún tipo de interese pola interioridade dos personaxes, centrando toda a súa evidencia no suceso no que aqueles interveñen. Un ambiente preñado de superstición e de misterio devora e asolaga a narración, estando perfectamente o escenario disposto para tal fin. Así mesmo, cómpre facer fincapé nesa especie de desenlace suxerido, anticipado polas palabras dun dos personaxes -a veciña-, ó que se lle une unha imaxe: os ollos da nai do herdeiro.

Pois ben, n'*Os señores da terra,* a primeira parte da triloxía, a cal, segundo Carballo Calero, contén as mellores páxinas da mesma (5), algo trastocada e, evidentemente, máis concentrada, volvémonos topar coa mesma historia que Otero desenvolvía n'*As onzas.* Deteñámonos no texto. É o momento no que o herdeiro dos Doncos retorna ó pazo, logo de roubar e asasinar a un frade no Priorato da Granxa, contando coa complicidade do Torto de Santa Comba e do maior dos Cordas:

> "Na sala grande había farto rebulicio. Misia Chinta tiña outro ollar e falaba leda e señorial. Estaban dous señores da ribeira que viñeran a tratar cuestiós de rendas co D. Caetano, un creguiño novo, o abade e cousa rara o D. Xosé María que acudira por facer cortesía ós forasteiros chamado por Misia Chinta que estimaba a súa gracia na conversación. Baixo o velón ardían as onzas da xogueta. D. Caetano era soamente un ollar para os cartos e unha man pálida rebulindo os naipes. O herdeiro ó sentir tanta claridade na faciana, diu un paso atrás. Logo repúxose e foi cara o pai para saudar e largarse ó leito. Mais dun esquinal chegou a verba ferinte de D. Xosé María: -"E logo, ¿non se quer divertir un pouco o señorito novo? Figura que non desexa ser desgraciado en amores".
>
> Entón o herdeiro xiado de xenreira sacou unha, dúas, ata cinco onzas vellas, prestixiosas, douradas do tempo que lle aumentaba o valor: as nocas de Carlos III daban ó tapete unha imperial maxestade. Houbo un pasmo xeral, unha sospeita nos miolos de D. Xosé María, un temor na alma da nai.
>
> Ó día seguinte a cousa das dez, Misia Chinta saiu para rega-los novos laranxeiros do xardín. Atopábase moi ben había unha tempada. Pensaba, recreándose, en compo-lo xardín dun modo máis xeitoso, cando viu un mozo que chegaba apegado ó muro e faloulle baixiño: -"Señora, non teña medo- tráiolle unha nova -é preciso ocultar ó señorito-. Véñeno prender. -Ista noite -para Portugal". Era o Corda (I, 112-113).

As conexións entre o conto e o episodio novelesco non son febles nin accidentais. E se marco, ambiente, motivos e circunstancias están repetidos con lixeiras variantes, de igual xeito ocorre con algúns dos personaxes. Quizais isto podería semellar a simple vista, un procedemento usual e típico do narrador do século dezanove que, desta forma, tenta de acrece-la impresión de realismo e verosimi-

(4) "Tres contos", *Nós,* nº 34, 5-X-1926, pp. 5-9.

(5) *Do galego e da Galiza,* Sotelo Blanco Edicións, Santiago de Compostela, 1990, p. 203.

litude, de maneira que o lector, coma se dun rompecabezas se tratase, vai recompoñendo nas súas mentes a existencia duns personaxes que o narrador lle foi subministrando. Mais non estamos aquí diante dun procedemento tipo Balzac, con eses preto de dous mil personaxes que se van repetindo dunha novela a outra, ligándoas todas entre si para construir un modelo de sociedade complexa. O caso que nos ocupa é diferente incluíndose nel outro tipo de experiencias literarias.

Apréciase en efecto, unha economía de personaxes no episodio da novela respecto dos que aparecían no *conto.* Vexamos isto en detalle:

a) Otero retoma do conto para o episodio novelesco soamente catro personaxes, os cales, aínda que non aparecen nomeados cos mesmos apelativos, a súa correspondencia de identidade en ámbolos dous textos é exacta:

Conto	*Episodio da novela*
Misia Xacinta	Misia Chinta
O crego	O abade (D. Xerome de Castro)
O maorazgo	D. Caetano dos Doncos
O herdeiro	O herdeiro

b) Inclúe no episodio novelesco tres que non aparecían no *Conto:*

D. Xosé María da Pedreira.
Dous señores que viñeran tratar cuestións de rendas con D. Caetano
Un creguiño novo

c) Presentes n'*As onzas* e ausentes da tertulia reflexada na novela están:

O fidalgo das Quintás
As primas de Ourense
A escribana (nai e fillas)
As fillas do morgado
O capitán e a súa muller

Hai que salientar tamén no episodio novelesco a ausencia do *escribano* e dos *fillos do maorazgo* ós que implicitamente se aludía no *Conto.*

Eis pois, a distribución de personaxes en ámbolos dous textos. Mais a non inclusión dalgúns, presentes no contiño de *Nós,* no episodio da novela, non implica que queden fóra das páxinas d'*Os camiños da vida* senón que, pola conta, agás *o fidalgo das Quintás* (6) e *as primas de Ourense,* tódolos demais teñen cabida na novela oteriana. É máis: moitos dos personaxes reducidos a tipos n'*As onzas,* como é o caso de Misia Xacinta e do maorazgo, acadarán verdadeira categoría de caracteres na novela.

Tomando coma criterio referencial a *presencia/ausencia* de personaxes trasvasados d'*As onzas* ó episodio novelesco, examinemos coma mostra, o comportamento de dous deles na novela.

(6) Pola presentación que Otero Pedrayo fai n'*As onzas* do fidalgo das Quintás, non é posible ver nel a un antecedente de D. Xosé María da Pedreira xa que o fidalgo dos Pugas endexamais encamiña os seus pasos cara Compostela, nin ten nai que reclame ó seu carón nin tampouco se ensome esmorecendo na aldea como lle ocorre ó fidalgo das Quintás. O parentesco deste con outros fidalgos oterianos haberá que buscalo no D. Xacobiño do Pombeiro do *Mesón dos ermos,* no señorito Xavier da Pedreira de *Pantelas, home libre* e no primeiro D. Eugenio do Dubra de *La vocación de Adrián Silva.*

Ímonos fixar en primeiro lugar, na motivación básica da conducta de Misia Chinta, conducta que se revela en toda a súa intensidade ó longo das páxinas d'*Os señores da terra.*

Misia Chinta ou Misia Xacinta -con ámbolos apelativos é denominada na obra-, é o único personaxe puro da novela. Idealizada se se quere, presenta un contrapunto utópico ó cadro desolador que ocupa o centro da acción. Ela é o único elemento positivo na familia dos Doncos, representantes dunha fidalguía que sobrevive e vexeta nun presente continuo, case ralentizado en días sen sobresalto, e que fai caso omiso do tempo pasado, do decorrer presente e da súa proxección cara o futuro.

Otero Pedrayo adobía ó personaxe de Misia Chinta con tintes dramáticos. Un drama que comeza para ela no momento en que abandona o colexio da Enseñanza en Compostela para trasladarse ó pazo dos Doncos por mor do seu casamento con D. Caetano. Enterrada en vida, consome o seu tempo "*ollando para os alciprestes* e sofre *vendo chega-la noite crecedeira e medoñenta doutro outono* (I, 14), e tan só *a fermosura do pazo, o nacemento dos fillos e as conversas coa Gumersinda* (I, 17) a consolan un pouco.

A prohibición expresa de D. Caetano de manter relacións coa súa familia fai que pouco a pouco a súa estadía no pazo se faga cada vez máis insoportable e, deste xeito, *foi amerando a saúde de Misia Xacinta: malenconía crecedeira de outono en outono, logo unha doenza calada que foi pasando do espírito ó corpo mimoso e feble* (I, 21).

Na consideración de D. Xosé María da Pedreira, ela é o único *espírito señoril da casa* (I, 67) dentro da degradación dun medio familiar onde o Farruco, o segundo fillo, no cal *a nai doentiña, mirrada tiña posta a esperanza derradeira* (I, 100), aparece coma o derradeiro gromo decadente dunha caste, en perfecta correspondencia cun medio social igualmente degradado, coma o que mostra o cadro da fidalguía galega que aquí se describe.

Coma unha pantasma vivinte en fin, vémola camiñando *adispaciño polos corredores cheos de fraixe e xa acugulados de sombras asexantes* (I, 100) poucos días antes do seu pasamento, ocorrido *ós vinte días da fuxida do morgado cara Portugal* (I, 101).

En actitude similar, observámola na súa comparecencia á tertulia que se describe n'*As onzas,* onde se nos mostra a unha Misia Xacinta medoñenta, ida, co seu pensamento fóra do mundo, a cal, *sentada no sillón e envolta en cobertores só se alegraba unha miguiña cando as moedas lucían e soaban na mesa.*

Non deixa de sorprende-lo seu carácter cambiante no episodio da tertulia inserto na novela, onde a vemos *con outro ollar, leda e señoril,* motivada positivamente pola presencia de D. Xosé María da Pedreira a quen chamara, *porque estimaba a súa gracia na conversación* (I, 112). De tódolos xeitos, o carácter de Misia Chinta ó longo das páxinas d'*Os señores da terra,* adecúase perfectamente ó mostrado por este personaxe n'*As onzas,* permitíndose a licencia o seu mentor, de mostrárnola nunha actitude diferente nese pequeno cadro da novela.

Outro dos personaxes asistentes á tertulia -presente no contiño e ausente no episodio novelesco-, é o *capitán.* Merece a pena retoma-lo texto onde aparece presentado:

> Os derradeiros en chegar foron o capitán e a súa muller. Il era o elemento dinámico daquila tertulia de pantasmas. Ela inda nova, sempre disposta e faladeira, andaba na angueira de ergue-lo patrimonio familiar (casiña e viñas, na ribeira outra casa, lameiros, touzas e rendas na parroquia do Chao) botado a desbarate polas toladas do pai, un vello aínda vedraio, amigo das mozas e do viño. O home, un militar liberal de vivo xenio, viñera había pouco do Norte onde se vira por frente dos osos navarros de D. Tomás e coñecera as noites de marcha polos penedos vascos, as loitas moi de mañán entre a ñeboeira e o sirimiri, o cariz enemigo das aldeiñas carlistas de corazón. Viñera desterrado porque o seu xenio demasiado franco e destemido non se contiña diante das parvadas estratéxicas dos xenerais da raíña. Vivo e ledo, sempre tiña un ollar de desafío para a sorna-morna do abade.

Facilmente recoñeceremos nel ó capitán Antonio Soutelo da novela, o pai de Paio e irmán de D. Adrián, que fai a súa aparición no capítulo que leva por título *O desterro,* primeiro da segunda parte da obra, e que atopa a súa morte nas rúas de Compostela durante os sucesos de 1846, segundo as novas que D. Adrián Soutelo nos refere no *Sherzo da Heroica,* capítulo terceiro desa mesma segunda parte da novela.

De tódolos xeitos hai unha "contaminatio" de, rasgos con outro personaxe que non aparece no contiño de *Nós,* pero que si ocupa un lugar de principalía n'*Os señores da terra.* Estámonos a referir a D. Xosé María da Pedreira, *o elemento dinámico* daquila tertulia de *pantasmas,* que *sempre tiña un ollar de desafío para a sorna-morna do abade.*

Poderemos decatarnos así mesmo, de como na muller do *capitán* -a Rosalía da novela-, está asomando outro dos personaxes presentes na triloxía oteriana; trátase da Ramonciña, a futura *Maorazga,* a encargada de defender e de ergue-lo patrimonio familiar case comesto e arruinado por mor do nugallento vivir do herdeiro do pazo dos Pugas.

Na nosa opinión pois, n'*As onzas,* tan breve na súa concentración de asunto coma na sinxeleza da trama, están anunciados moitos dos personaxes que percorrerán as páxinas d'*Os camiños da vida.* Pensamos por outra banda, que Otero dotou a este conto do marco adecuado para o desvelamento dunha serie de conductas e procederes que desenvolverá amplamente nunha das súas mellores novelas.

APÉNDICE

As Onzas

A tertulia estaba ben animada. De cando en cando oíase un decorrer de ferrollos, ladraba o can e entraba na sala un novo personaxe en compaña do frio vento de marzal. Xa estaban dende cedo as escribanas, nai e fillas, ocupando o mellor sitio rente á cheminea (o escribano restaba na casa chorando a luz que lle facía gastar aquil endiañado pleito de Oseira), o crego sentado coma sempre no grande arcaz labrado, atufado de rapé as nocas peludas e deixaba ve-las polainas de guerra baixo o balandrán verdecente; o fidalgo esguío das Quintás cecais soñaba cos tempos da estudiantina, cando en Santiago era admitido nos salós e podía ler libremente daquiles libres que viñan de Francia. ¡Que mal fixera en non demorar na vila! Il, home feito para as luces do século e non para esmorecer na aldea lonxana, deitada coma un can ó pé dun maorazgo bobo e dun crego noxento e tiránico. Mais aquila casiña brasonada, aquilas parras e a nai velliña trouxérano ó tristeiro estado de fidalgote cazador de coellos e farto de cuncas de caldo.

Tamén asistían as primas de Ourense e por decontado as fillas do maorazgo. Pequenas, fracas, dun raro e lucente ollar, andaban de eiquí para alí bufando xordamente entre elas e sen facer a penas caso da pobre nai, medio parva, Misia Xacinta, que sentada no sillón e envolta en cobertores, só se aledaba unha miguiña cando as moedas lucían e soaban na mesa. Os fillos, ¡úlos! Tabernas e feiras había de abondo no pais. Como non estivera algún coa testa rachada nas lousas do camiño das malas mulleres.

O maorazgo, o dono do grande pazo, sentíase triste aquila noite. De ordinario era de poucas falas; naquiles seráns xa longos, pasaba o tempo alcanzando polo corredor de pedra; nin lía os vellos libros da biblioteca, nin cazaba, nin a penas se entendía cos paisanos. Un bimbastro de home, xa vellote que só se lle quentaba a sangue á vista dunha boa moza.

Os derradeiros en chegar foron o capitán e a súa muller. Il era o elemento dinámico daquila tertulia de pantasmas. Ela inda nova, sempre disposta e faladeira, andaba na angueira de ergue-lo patrimonio familiar (casiña e viñas, na ribeira outra casa, lameiros, touzas e rendas na parroquia do Chao) botado a desbarate polas toladas do pai, un vello aínda vedraio, amigo das mozas e do viño. O home, un militar liberal de vivo xenio, viñera había pouco do Norte onde se vira por frente dos osos navarros de D. Tomás e coñecera as noites de marcha polos penedos vascos, as loitas moi de mañán entre a neboeira e o sirimiri, o cariz enemigo das aldeiñas carlistas de corazón. Viñera desterrado porque o seu xenio demasiado franco e destemido non se contiña diante das parvadas estratéxicas dos xenerais da raíña. Vivo e ledo, sempre tiña un ollar de desafío para a sorna-morna do abade.

Sentáronse e comenzou a xogueta. O grande velón botaba unha luz pálida de lámpada de estudio sobre o fato de cabezas atentas ó correr das cartas. A señora fixaba na mesa o seu ollar abobado; o maorazgo non xogaba. Tristeiro e valeiro de pensamentos, paseaba pola grande sala e a cada volta perdíase na escuridade facendo renxe-las vellas táboas do piso.

De súpeto parouse e sentiu un arrepío de medo: na alacena onde se gardaba a louza xurdira unha nota cristalina, soa, temerosa na noite, unha pinga de psalterio de dúas copas que se tocaban. O maorazgo pensou: "É un aviso". E quedou sen enerxía, disposto para a desgracia que sen dúbida aletexaba polos arredores do pazo naquila noite fría de marzal.

Nas verbas dos xogadores, no estralar do fogo, no ar frío que viña polas fendas das madeiras, non había nada de particular. Só a espera dalgunha cousa.

Salaiou o grande portón da muralla e os ollos mortos do pai miraron o fillo máis grande entrar pola sala. Cativo, torto, enrugado, de ollos baixos, non parecía leva-lo sangue dunha caste fidalga.

Era o herdeiro. Á morte do pai non se porían marcos nos eidos. Os irmáns pequenos terían que vivir cáseque da súa esmola. Respetando e temido pola torta intención, tiña sona nas festas e nos fiadeiros de tódalas parroquias veciñas.

Aquila noite estaba máis pálido; as súas mans finas luciron na mesa botando as cartas con mestría. O xogo creceu coa súa presencia, houbo emoción nos vellos e interés no capitán, ata entón soamente cortés. De súpeto fíxose un grande silencio e abateuse unha sombra nos rostros, cando o herdeiro pousou na mesa unha tras outra, ata sete onzas de Carolus III.

Rematada de présa a tertulia, o pensamento de todos falou pola franca boca da muller do capitán. Era veciña de sempre e estimaba á xente do pazo. O herdeiro tiña a súa mesma idade. Colleuno a un lado:

-¡Ti fixeches algo malo! -dixo tremando angustiada.

Un falso sorrir latexou nos beizos do mozo. Os veciños fóronse axiña para as súas casas. Pechouse o portón e acugulouse o silencio nas salas do pazo. A nai tolleita e parva tiña ollos de espanto.

A noite longa e fría foi percorrida por grandes ventos ouveantes. Ó rompe-lo día, a dúas leguas do pazo, as primeiras vellas que correron á misa atoparon o gandeiro morto no camiño fondo onde inda reinaba a noite. Ferido en loita franca ó voltar da feira, tiña sido rematado por man aristocrática polo prezo dunha xugada de bois.

Estrategia narrativa de Valle-Inclán, en *La media noche*

BENITO VARELA JÁCOME

La renovación del discurso narrativo valleinclanesco se inicia con *La media noche* y culmina en *Tirano Banderas* y la trilogía *Los amenes del reinado*. Cinco novelas históricas de contenidos y técnicas distintas. En el *Tirano,* el autor utiliza préstamos novelescos y situaciones y personajes de la conflictividad histórica mejicana. *La corte de los milagros, Viva mi dueño* y *Baza de espadas* son modelos dinámicos de *roman fleuve,* exploración de la turbulenta situación española de las vísperas del 68, diversificado retablo de la áspera realidad sociopolítica.

El novelista gallego se inscribe dentro de la nueva concepción de la novela histórica. Quedan muy atrás el romanticismo de la desilusión, el realismo crítico, el "humanismo democrático", los héroes problemáticos, según la concepción de Georg Lukacs (1). Se desliga, incluso, del "crepúsculo de los mundos imaginarios" y de los procesos subyacentes de Proust y Joyce.

La media noche deriva de la "desgarradora vivencia" de un día de guerra en el frente francés, en 1916. No podemos olvidar las situaciones límite de la conflagración internacional. El desfile de la violencia, la muerte, la prisión, el exilio y la miseria, ejerce una influencia decisiva. Para Aldous Huxley (2), la generación anterior al conflicto bélico se movía dentro del dominio "animal racional"; la siguiente se orienta hacia el "animal subconsciente". Valle-Inclán se mantiene dentro de la primera dimensión y prescinde de la profundización subconsciente.

El montaje de los eventos históricos, documentados o vividos, está movido por los procedimientos divulgados por las primeras corrientes vanguardistas, por el simultaneísmo, por las recientes teorías filosóficas sobre el tiempo. Por otro lado, se decide por el protagonismo colectivo, pero con una reducción radical del tiempo, a diferencia de los dilatados espacios cronológicos de dos ciclos franceses: *Les Thibault,* de Roger Martin du Gard, publicado a partir de 1925, y de *Les hommes de bonne volonté,* de Jules Romains, iniciado en 1932.

(1) Cfr. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman,* Paris, Ed. Gallimard, 1964, pp. 24-26.

(2) Cfr. Benito Varela Jácome, *Renovación de la novela en el siglo XX,* Barcelona, Destino, 1967,

1. TESTIMONIOS EPISTOLARES DE LA GRAN GUERRA

Varios escritores españoles son testigos de excepción de la primera guerra mundial. El novelista asturiano Armando Palacio Valdés nos deja un testimonio de sus crónicas en el libro *La guerra injusta.* Corpus Bargas actúa como corresponsal acreditado en el Estado Mayor francés. Ramiro de Maeztu sigue la campaña con el ejército inglés. Blasco Ibáñez, residente en París, al iniciarse la guerra, vive de cerca las situaciones del conflicto que le proporcionarán materia para su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916).

Para contrarrestar la propaganda alemana, el gobierno francés intenta contar con personalidades políticas y literarias. Y de este proyecto derivan sus contactos con Lerroux y Blasco Ibáñez, y la invitación a Valle-Inclán, para visitar el frente de combate. El intermediario de esta gestión es Jacobo Chaumié, traductor de *Mi hermana Antonia* y parte de *Romance de lobos* (3).

Las gestiones de don Ramón vienen de muy atrás, como lo demuestra esta carta, remitida a su amigo padronés, don Estanislao Pérez Artime (Tanis) (4):

Madrid, 10-I-1915

Mi querido Tanis: Desde el día que llegué hice la recomendación de las laminas para la Tertulia (¿no se llama así esa Sociedad de recreo?).

Pronto te escribiré una larga carta comunicándote nuevas de la guerra.

Yo tengo el compromiso de ir a Francia, muy pronto. Quieren que escriba un libro de la guerra. Que el Gobierno francés me haya encomendado esta misión te confieso que me llena de orgullo. Otro sacaría de ello un gran provecho, pero a mi me costará los cuartos, cuando menos en los primeros tiempos. Claro que al final, una vez publicado el libro, espero que haga ruído. Se publicará antes que en castellano en francés, inglés y ruso.- Mucho me alegraré que tu madre esté ya bien. Mis afectos para todos. Hasta que te escriba más largo te manda un abrazo tu amigo.

Ramón

A pesar de esta anticipación, el proyecto debió pasar por distintas fases, porque en las sucesivas cartas a Tanis, en 1915, no aparecen otras referencias. Sin embargo, el novelista demuestra una especial preocupación por el conflicto, seguido a través de la prensa madrileña y de las noticias difundidas en las tertulias. Su información se plasma en esta larga carta, remitida en la fecha en que la ofensiva sobre Verdún logra sus primeros objetivos. Por cierto que Valle-Inclán muestra su postura aliadófila y se permite una estrategia de mesa de café, basada en aventurados movimientos envolventes de los ejércitos aliados (5):

(3) Cfr. Corpus Barga, "Valle-Inclán en la más alta ocasión", *Revista de Occidente*, 44-45, 1966, pp. 294-295.

(4) Hace años, la familia de Pérez Artime me permitió la consulta de las cartas que transcribo. La parte esencial del texto epistolar siguiente, fue publicado por José Caamaño Burnacell, en "Los dos escenarios de *La media noche*", *Papeles de Son Armadans*, t. XLIII, nº CXXVII, p. 139.

(5) Raimundo García Domínguez ("Borobó") glosa esta carta en "Valle-Inclán explica las razones del ataque alemán a Verdún", en *ABC*, 28 de mayo de 1965.

Hoy- 28-II-1916

Querido Tanis:

Hoy recibo una carta tuya. Tienes mucha razón al quejarte de mi silencio, y no quiero dejar pasar un día más sin responder a tus cartas.- Quisiera poder darte algunas noticias de la guerra, pero es muy poco lo que se sabe con certeza. Los alemanes tienen prisa por llegar al fin, y a esto responde el formidable ataque á Verdun. El plan de los aliados era inmovilizar la guerra en Francia, en Italia, en Rusia y en los Balcanes. Alcanzado este objetivo, maniobrar con el ejército ruso del Caucaso, llegar a Trebisonda, y revolverse contra Constantinopla. Entanto las tropas inglesas del Egipto, un millón de hombres, emprenderían una expedición a través del desierto para llegar también a Constantinopla. Los rusos llevarían un ejército al Mar Negro, para ayudar al mismo fin. Y los restos del ejército servio, con tropas italianas, en total 500.000 hombres, harían un desembarco protegidos por las escuadras aliadas. Ante acometida tan formidable Constantinopla sucumbiría, y este hecho decidiría la intervención de Grecia y Rumanía á favor de los aliados. Esta sería la segunda fase de la guerra: Grecia y Rumanía, atacarían a Austria por la Galitzia, é Italia por los Alpes.- De este triple ataque se espera que Austria pida la paz.- Ahí tienes explicado por que los alemanes atacan a Verdun con tanto empeño. Es para ellos cuestión de vencer ahora o nunca. Para los alemanes la guerra tiene que decidirse ahora en Francia. ¿Qué pasará?. Allá veremos. Mis afectos a todos. Un abrazo de tu viejo amigo.

Ramón

Por fin, en el mes de mayo de 1916, llega a París y se instala con la familia Chaumié. Corpus Barga (6) nos brinda un testimonio de su llegada y nos introduce en un restaurante del Barrio Latino, frente al Jardín de Luxemburgo:

"--*Le Matin* -le dije yo-, ha publicado esta mañana el retrato de usted anunciando su llegada. El patrón de este restorán se ha enterado que es usted un gran escritor y le ha identificado por las barbas en cuanto hemos entrado; en seguida ha considerado como un gran honor y una buena publicidad para su establecimiento que usted acuda a él, sobre todo, siendo el primero en que va usted a comer en París".

El periodista madrileño registra, además, la visita del autor de las *Comedias bárbaras* a las trincheras y alude a su estancia durante dos días con los aviadores franceses y al vuelo nocturno sobre el frente.

Además, nuestro escritor nos brinda otro testimonio epistolar de la estancia en los frentes de Alsacia y los Vosgos:

París -12-V-1916

Querido Tanis: No quiero dejar de enviarte dos letras en este breve descanso que hago en París, -ya de vuelta de Alsacia y las Vosgas-. Pronto saldré para la Champaña. En Alsacia he visitado las trincheras de primera línea, pero ni he visto un alemán, ni he oído un tiro. Ví montes que eran bosques espesos, segados por la metralla como si hubiese pasado el hacha de un terrible leñador. La moral de las tropas francesas es admirable. Tienen una fé religiosa en la victoria. -Las posiciones que los franceses ocupan en Alsacia dominan la gran llanura, y divisan los Alpes Suizos, y la Selva Negra, en el Gran Ducado de Baden.- París en estos momentos está lleno de un sentimiento profundo de amor y de respeto al Ejército. En los tranvías, cuando entra algún mutilado, las señoras se levantan y le ceden su puesto. ¡Y son tantos los mutilados!.

Otro día te escribiré más largo. A todos mis afectos. Te abraza tu viejo amigo,

Ramón

Ya de regreso en España, Valle-Inclán escribe, en Cambados, sus vivencias bélicas, para "Los Lunes" del periódico *El Imparcial,* con el título *Un día de guerra.*

(6) Art. cit., pp. 288-289.

Visión estelar. Las primeras entregas se insertan desde el 11 de octubre al 18 de diciembre, de 1916, con el rótulo "Parte primera: La media noche". Ya en 1917, entre el 8 de enero y el 26 de febrero, aparecen las colaboraciones de la "Segunda parte: En la luz del día". Tres meses más tarde, recoge la primera serie en el libro *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (7).

Debemos resaltar que las precisiones epistolares entran en las páginas del libro. Y, lo mismo que en las cartas, la postura del novelista gallego es, antes que nada, francófila. Los alemanes son nominados "enemigos", y se les atribuyen, constantemente, las destrucciones de la retaguardia y la cruel historia de las dos hermanas violadas. A veces, emplea tonos sentenciosos y calificaciones parciales:

> "El francés, hijo de la loba latina, y el bárbaro germano, están otra vez en guerra."
>
> .....
>
> "¡El dolor de la guerra estremece y conforta el alma de Francia"
>
> .....
>
> "-Para el alma francesa, armoniosa y clásica, el teutón continúa siendo el bárbaro."

Tampoco falta la denuncia parcial de supuestos abusos con los soldados alemanes: emborracharlos, para darle bríos; "trincarlos" a las ametralladoras, y los azotes de los oficiales.

Pero, incluso, denuncia el comportamiento del bando aliado: las acciones de los ingleses y la caballería india que no dan cuartel a los vencidos. Sin embargo, su compromiso se vincula con ellos. Podemos aportar otro testimonio, ya de finales de la contienda, de abril de 1918: una carta dirigida a su receptor habitual, comunicándole su preocupación por los reveses aliados:

> "Como verás por los periódicos la guerra no va bien para los aliados. Yo creo que todavía se alargará mucho tiempo á pesar de todo lo que se dice en contrario, y que estas batallas de ahora no serán mas que las de Ipres y del Iser.
>
> Si la guerra se alarga, como me parece seguro, la situación de España va á ser muy difícil." (8)

2. ESTRUCTURA DEL DISCURSO NARRATIVO

El discurso diegético de *La media noche* se estructura en contrapunto, en simultaneísmo, entre las trincheras y la retaguardia (9). La fragmentación en cuarenta unidades narrativas resuelve, en parte, la pretendida focalización múltiple. La secuenciación de las situaciones bélicas se desarrolla en un tiempo reducido, iniciado a media noche y concluído cuando el alba se proyecta sobre la geografía mutilada. Media docena de horas de una noche de mayo de 1916, punteada de *shifters* temporales, generalizadores o concretos:

---

(7) Primera edición: Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917. Cito por esta primera edición.

(8) La crisis llega para los aliados en los primeros meses de 1918, mientras no llegan los contingentes norteamericanos, sobre todo desde el 21 de marzo con la primera gran ofensiva alemana.

(9) Cfr. Darío Villanueva Prieto, "*La media noche*, de Valle-Inclán: Análisis y suerte de su técnica narrativa", *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 1031-1054. Trabajo básico para el estudio de la estructura narrativa, el espacio y el tiempo en esta novela valleinclanesca.

"filo de la media noche"	"paliden las estrelas"
"las doce de la noche"	"bajo el cielo nebuloso del alba"
"ya cantó tres veces el gallo"	"en el ápice de la noche y el día"
"filo del amanecer..."	"cuándo la luz del alba que comienza..."
"convoyes en las nieblas del amanecer"	

Para llenar de eventos bélicos este espacio temporal limitado, nuestro autor recurre a dos procedimientos muy distintos: la sapienza astrológica que "descarna el alma que quiere mirar al mundo fuera de geometría", y la focalización externa, directa, con un objetivo angular reducido..Reitera, además, la estructura contrapuntística, el simulataneísmo de situaciones. Podemos seleccionar como ejemplo de encuadres múltiples el capítulo tercero, con la alternancia, en yuxtaposición, de tres sistemas de indicadores:

juego de luz y sombra	transportes	movimientos humanos
sombras de la noche	largos convoyes	soldados descensando
los cohetes "abren	filas de carros	escolta de veteranos
sus rosas"	al abrigo de los bosques	"un ciclista con orden
reflectores sobre la	carros de municiones	de ruta"
campiña	carros con los faroles	el sargento la deletrea
"espectro de un pueblo	apagados	
en ruínas"		
cañonazos		

El simultaneísmo es una recurrencia frecuente del novelista. En los capítulos XXXIV-XXXVII, se suceden, en contrapunto, espacios tangenciales o alejados. Las representaciones espaciales y los eventos del proceso bélico configuran tres bloques interrelacionados. Por un lado, la visión globalizadora, panorámica, *estelar,* de la lucha, transmitida en una decena de unidades de numeración discontinua, en alternancia con las "visiones" de la destrucción de la retaguardia.

La retaguardia se representa en una veintena de capítulos, centrados en los bombardeos, el derrumbe, los iíncendios. El procedimiento de avance focal, en *traveling,* capta los largos convoyes de municiones, las cabalgadas de los escuadrones de caballería, los caminos embarrados, fugazmente iluminados por cohetes y reflectores. Todas estas unidades se intensifican con el eje dramático del "dolor de la guerra". Entre los núcleos diegéticos básicos destacan: la muerte del niño ante la casa incendiada; la tensa historia de las hermanas violadas; los contrastes cruentos del hospital de sangre; la operación, de factura expresionista, de los marineros temerosos que arman de velas a los cadáveres hidrópicos, para alejarlos de la playa...

Las diversas acciones de la primera línea, la lucha en las alambradas, los asaltos de los dos bandos a las trincheras, se exploran, con distinta presencia, a lo largo de unas quince unidades narrativas. Los tres bloques alternantes se estructuran en este orden:

Visión astral	Retaguardia	Vanguardia
I-referencias II		II
	III	
IV-V		VI-VII
refer. VIII-IX	VIII	IX
	X-XI-XII	XIII
	XIV XIX	
	XV-XVI-XVIII	
	XX-XXI	
	XXII	XXIII-XXIV
	XXV	XXVI-XXVII
XXVIII-XXXIX		
	XXX	XXXI-XXXII
	XXXVIII-XXXIX	
XL		

3. COSMOVISION ASTRAL

En la estructuración del discurso diegético de *La media noche,* nos interesan, especialmente, la estrategia narrativa y las técnicas para reproducir las múltiples funciones bélicas. El propio novelista esboza una teoría visional, en la "Breve noticia" preliminar. Su intencionado propósito consiste en "condensar en un libro los varios y diversos lances de un día de guerra en Francia". El dilatado frente de batalla, "que desde los montes alsacianos baja a la costa del mar", imposibilita la visión globalizadora, basada, únicamente, en "la humana y geométrica limitación que nos veda ser, a la vez, en varias partes".

Este planteamiento genera el conflicto entre la focalización directa, ocular, y la visión *astral,* desde "los ojos de las estrellas". La perspectiva limitado por la posición del narrador está sujeta "a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal". En cambio, lo deseado sería la "intuición taumatúrgica" de estar, a la vez, en varios lugares, con la proverbial multiplicidad de Cagliostro.

Esta concepción "que parece fuera del tiempo y del espacio", que no es ajena a la literatura, le proporciona una triple perspectiva focalizadora:

- la visión del mísero soldado que lucha "sumido en la trinchera".
- la del general "que sigue los acontecimientos de la batalla, encorvado sobre el plano"
- los cientos de miles de relatos distintos de los combatientes que regresaron a sus hogares (10).

Esta perspectiva múltiple configurará una visión, cifra de todas:

"Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado, para crear la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos. El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el poeta, que vale tanto como decir el Adivino." (11)

(10) *La media noche*, p. 6.
(11) Id., pp. 7-8.

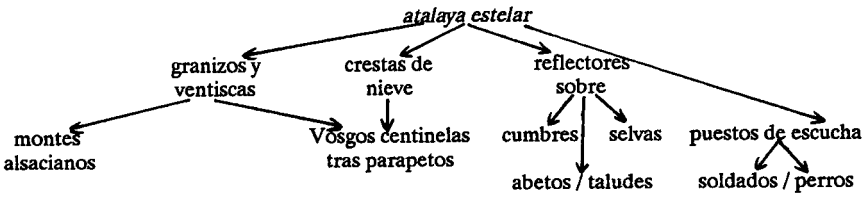
La propia experiencia del escritor del vuelo nocturno sobre el campo de batalla, en un avión militar francés, le sugiere la perspectiva panorámica, la contemplación desde las alturas, en picado, sobre un dilatado horizonte. Corpus Barga (12) refiere esta aventura entre los aviadores y transcribe las palabras que le dice don Ramón, antes de regresar a Madrid:

> "-El vuelo de noche ha sido una revelación. Será el punto de vista de mi novela, la visión estelar."

El capítulo I de *La media noche* confirma esta vivencia inquietante. En la tiniebla del cielo, los bombarderos, con su carga de explosivos, "para destruir, para incendiar, para matar", vuelan contra el viento, atraviesan "cóncavos nublados"; planean "sobre el humo y las llamas de los incendios". Mediante el gran angular de la perspectiva astral, asume la visión totalizadora que le permite recorrer la extensión del frente de combate, "desde los bosques montañeros de la región alsaciana, hasta la costa brava del mar norteño": doscientas leguas de trincheras, con cientos de miles de soldados:

> "y solamente los ojos de las estrellas pueden verlos combatir al mismo tiempo." (13)

El esfuerzo efectivo de querer "ser centro y tener de la guerra una *visión astral,* mirar el mundo fuera de geometría", se repite en varios capítulos. En la breve unidad narrativa quinta, además de la confluencia de sensaciones auditivas, la visión astral se ramifica de esta forma:



En el capítulo VIII, la exploración fragmentada de la retaguardia y la panorámica del dilatado frente se expresan así:

> "Los dos fosos enemigos galguean por negros bosques y resonantes quebrados, cuándo despeñados, cuándo cimeros. Cruje astillado el tronco de los abetos, y al doblarse bajo la tempestad de nieve y de metralla, el ramaje ciega los caminos." (14)

El enfoque múltiple, en contrapunto de movimientos, acciones y espacios, se repite en otras unidades. En el capítulo XXVIII, alternan la visión "estelar" y la perspectiva externa del relevo de tropas en todo el frente de batalla. La retaguardia de la dilatada trinchera "ondula desde el mar a los montes alsacianos". La focalización múltiple se estructura en sistema contrapuntístico entre los soldados que van de relevo y los que retornan a la retaguardia. El sincronismo se aplica a las tensiones de la lucha y a las inclemencias climáticas, en el capítulo XXIX:

(12) Art. cit., p. 297.
(13) *La media noche*, p. 12.
(14) Id., pp. 26-27.

"Esta misma hora es de nieve y ventisca en los montes alsacianos, de niebla espesa en el mar, de fría lividez en la Champaña" (15).

A través de las doscientas leguas de foso cenagoso, lleno de ratas y resplandor, tiritan las manos doloridas de los soldados sobre los fusiles. El retumbar de la guerra -estallido de bombas, eco profundo de las minas y restallar de ametralladoras- sobresalta a los combatientes, ante los parapetos que se desmoronan. Y la imagen horrenda de la muerte rompe la visión panorámica, para fragmentarse en enfoques concretos:

-lamentos de los heridos
-cuerpos cubiertos de sangre
-largas hileras de muertos aplastados sobre la tierra
-revolar de cuervos que se abaten bajo el cielo del alba

La visión panorámica, totalizadora, con el relieve de situaciones límite, corona la novela. Al lado del simultaneísmo de los campamentos -Ipres y Arras, Verdun y Reims, Thann y Metzeral-, se reproducen las carreteras de la retaguardia, los ventorros, las granjas, los espacios suburbanos llenos de soldados, el galopar de las patrullas de caballería. La visión diversificadora se amplía con enfoques sucesivos de escenas dinámicas o estáticas, en contrapunto. Con una técnica cinética, Valle-Inclán encadena una treintena de planos, para reflejar todo el movimiento de la retaguardia. El proceso de representación de la trágica realidad bélica se transmite con un intencionado simultaneísmo, con un acento épico sintetizador:

"En la retaguardia de las trincheras se tienden bosques quemados por los gases asfixiantes, granjas saqueadas, aldeas en escombros, iglesias con el campanario mocho... Es una sucesión de imágenes desoladas que no se interrumpe desde la costa norteña a los montes de Alsacia. En los atrios de las viejas ciudades estallan las granadas, caen las piedras de las catedrales, los pórticos coronados de santos tiemblan en sus cimientos, se rompen los rosetones, y las golondrinas vuelan asustadas por las naves desiertas. En la luz del día que comienza, la tierra, mutilada por la guerra, tiene una expresión dolorosa, reconcentrada y terrible." (16)

4. SITUACIONES LIMITE DE LA RETAGUARDIA

Las zonas de la retaguardia, además de puntos claves de aprovisionamiento y de descanso de las unidades de combatientes, son escenarios de destrucción de monumentos, de incendios de aldeas y cosechas, de la lucha con la muerte en los hospitales, de brutales tragedias protagonizadas por gentes inocentes. Las poblaciones bombardeadas se perfilan, entre las sombras nocturnas, como expresión trágica de la guerra:

"Ciudades cercadas por serenos ríos, villas sobre provinciales carreteras, aldeas entre prados, levantan sus ruínas frente al campo de batalla. Las casas, negras del incendio, con la techumbre hundida entre los cuatro paredones, y desmoronándose las tripas de cascote, son ruinas de una emoción árida y acongojada." (17)

(15) Id., p. 82.
(16) Id., pp. 112-113.
(17) Id., cap. XXVIII, p. 79.

Los primeros planos del "espectro del pueblo en ruínas, quemado y saqueado", se repite. En el encuadre de Metzeral, incendiado, las casas de la ribera muestran "sus esqueletos rojos y humeantes", con la caída sorda de los muros y la techumbre (c. VIII). Al estampido de las bombas, brotan las llamas de los incendios:

> "Arden las mieses, y las sobrecogidas aldeas, y las ciudades que lloran, al derrumbarse las torres de sus catedrales."

La ciudad bombardeada de Arras se diseña en la noche. Las bombas socavan profundos hoyos en las plazas; en algunas áreas urbanas, los edificios "se aplastan y desparraman por tierra"; en calles enteras, "los esqueletos se mantienen en pie, con las fachadas en escombros. Destaca, en este cuadro de destrucción la catedral:

> "Negras y destripadas humean las casas; la catedral es un montón de piedras; los sillares desbordan por las bocas de cuatro calles y las ciegan. Rosetones y cruces, gárgolas y capiteles mutilados asoman entre los escombros." (18).

Además de su interpretación novelística, Valle-Inclán nos ha dejado un testimonio epistolar sobre el tremendo castigo a las ciudades de retaguardia. Esta es la estremecida visión del derrumbe de los barrios de Reims y la dura lucha en la Champaña, en la carta remitida a Pérez Artime, fechada en París el tres de junio de 1916:

> Querido Tanis: Te envío estas letras en vísperas de salir para Verdun, después de haber visitado Reims y la Champaña. Reims es una ruína lamentable. La catedral, de sus magníficas esculturas de la fachada no tiene una sola con cabeza. Es un dolor. Han caído sobre ella cientos de bombas. El barrio que está detrás de la catedral es una escombrera. Ni una casa ha quedado en pie. Era el barrio industrial, lleno de fábricas de tejidos y fue destruído metodicamente, sin duda, para acabar con la competencia industrial. Pero estas bravas gentes de Reims se han acostumbrado al bombardeo y los niños juegan en las plazas, en medio de los grandes hoyos que abren las bombas.
>
> En la Champaña la guerra es muy dura. Se pelea en un país llano y yermo, que recuerda algo el paisaje de Castilla. Las trincheras son grandes zanjas en muchas partes llenas de agua, y siempre enlodadas: Verdaderos pecinales. En las trincheras de primera línea se habla en voz baja. Los alemanes están a veinte pasos. Yo he volado sobre las trincheras alemanas, y jamás he sentido una impresión que iguale a ésta, en fuerza y en belleza. He visto hundirse entre llamas un avión francés, y el entierro de los dos bravos que lo tripulaban. No tenían forma humana. Eran una masa sangrienta...

La destrucción material genera el inmenso *dolor de la guerra.* Está representado por los extensos campos de cruces; la larga fila de muertos; los rostros lívidos, bajo "el cono de luz de las linternas", las cabezas truncas, recubiertas de barro y sangre. Las situaciones límite se repiten. Sirve como ejemplo, el matrimonio que contempla como se quema su casa y, al mismo tiempo, vive el dolor de la muerte del hijo pequeño representado por los lamentos de la madre y los gritos insistentes, obstinados, de la niña. Mientras, en contrapunto, desfilan los soldados hacia las trincheras, resuena el cañoneo incesante y resplandecen las llamaradas de los pueblos incendiados.

(18) Id., cap. XIV, p. 41.

El episodio de los cadáveres boyantes se narra con morosidad, en los capítulos X-XII. Cerca de la ciudad flamenca de Furnes, la escuadra de marineros, formada por pescadores de Normandía y Bretaña, contempla con crédulo temor supersticioso, los cuerpos hinchados de los soldados muertos, semienterrados en la arena:

> "Sopla el viento del mar, y la resaca arrastra hacia la orilla los cadáveres amoratados e hidrópicos de algunos soldados alemanes: Flotan entre aguas: Una ola los levanta en la espumosa cresta, otra los anega. Sus botas negras y encharcadas se entierran en la arena, sus grandes cuerpos hinchados tumban sordamente." (19)

La creencia de que los ahogados no deben enterrarse tiene a los marineros en tensión; piden permiso al teniente de navío para ponerles velas. Entran en el agua fosforescente y ejecutan la áspera y macabra operación de convertirlos en veleros. El escritor gallego intensifica las fórmulas lingüísticas, hasta conseguir esta escena de técnica expresionista:

> "A lo largo de la playa flotan más de cien cadáveres alemanes inflados y tumefactos. Uno hay que no tiene cabeza, otros descubren en el vientre y en las piernas lacras amorotadas, casi negras. Comienza la faena de ponerles velachos con las pértigas y lienzos de las tiendas. Valiéndose de los vicheros, les hacen brechas en la carne hidrópica, y clavan los astiles donde van las lonas. Luego, supersticiosos y diestros, los empujan hasta encontrar calado: Sesgan la vela buscando que la llene el viento, y, al tobillo o al cuello, les amarran las escotas. Los muertos se alejan de la playa como una escuadrilla de faluches..." (20)

Otro proceso de tensiones dramáticas, derivadas de la brutalidad de la guerra, se desarrolla, sin solución de continuidad, desde el capítulo XIV, hasta el final del XIX. El discurso narrativo interpreta la historia de las dos muchachas violadas por un soldado alemán. En la ciudad de Arras, destruída por los bombardeos, se inicia el viaje inquietante de una viuda de guerra y sus dos hijas, hacia el hospital. El resplandor lunar descubre a sus ojos asustados la trágica violencia de la lucha. Los rostros de las hermanas Carolina y Enriqueta reflejan los signos de su drama: palidez, cabellos revueltos, ojos llorosos. Una mujer se lamenta continuamente, con las manos en la cintura.

El itinerario fantasmal, lleno de sobresaltos, concluye en la puerta del centro hospitalario. Y entre sus sollozos y palabras entrecortadas, el lector descubre que fueron brutalmente violadas por un combatiente enemigo. El discurso diegético de esta historia límite se estructura en un tiempo reducido, con el encadenamiento de funciones básicas:

Agentes Carolina y Enriqueta	función límite (pasado) violadas por soldado alemán	itinerario en carro violencia	obstáculos trayecto nocturno, controles filas de muertos	hospital caballos destripados congoja llanto	llegada desenlace entrada en el zaguán sugerencia aborto	Reconocimiento médico-

(19) Id., p. 34.
(20) Id., pp. 37-38.

La historia dramática de las hermanas violadas se enlaza, en el hospital con otras situaciones límite: la llegada de cuarenta carros de la Cruz Roja, con sucesivas escenas de sangre; la "vía dolorosa, llena de quejas y largos ayes" de los heridos hacinados en los pasillos; las quejas delirantes; la sucesión de intervenciones precipitadas.

Valle-Inclán consigue activar funtivos intensificadores de las distintas secuencias; el encadenamiento de enfoques configura un sistema de dinámicas situaciones tensionales, con yuxtaposición de acciones gestuales, en contrapunto:



5. LA LUCHA EN LAS TRINCHERAS

Otro bloque, también discontinuo, representado por una veintena de capítulos, se centra en las trincheras, en la lucha encarnizada, en el espacio hostil de los fosos y del campo de alambradas. Encontramos un primer ejemplo en el encadenamiento de los movimientos cautelosos de los centinelas de "pérdida" hacia la avanzada alemana. Este capítulo VI es un modelo de fragmentación en funtivos tensionales que conducen a un final irreversible:

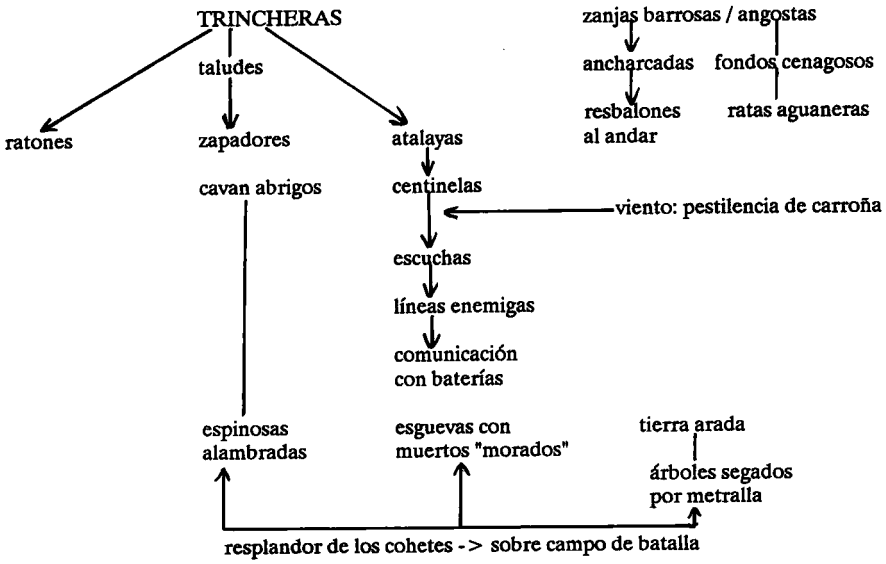
-se arrastran cautelosos sobre la nieve
-avanzan entre el "sordo rumor de marejada"
-se aplastan, cuando los reflectores laminan el campo
-corren entre la metralla que siega el bosque

-pisan un montón de cadáveres, enterrados en la nieve
-pasan entre los muertos, llevándose su olor
-al tocar la alambrada, violenta sacudida los lanza por los aires
-caen ardiendo "simulan dos peleles"

La misma ocurrencia de movimientos de avance y violencia está protagonizada por los alemanes, en el capítulo siguiente:

-los alemanes salen de sus trincheras -en la oscuridad, llegan a las avanzadas francesas -bajo los reflectores, se arrastran sobre la nieve -los franceses abren fuego	-los alemanes se incorporan y arrojan granadas -unos caen, otros los secundan -combaten en oleadas -fuego francés de fusil -las granadas caen en trinchera -gritos de los alemanes, al penetrar en el foso (21)

La visión de la trinchera, cifra de oscuridad, fango y tumulto, se funde con el enfoque, en *traveling*, del perro que porta el comunicado del desesperado ataque germano. La focalización externa, sin instancia delegada, delimita y recorta sucesivos encuadres de las trincheras inundadas, ya desde el segundo capítulo:



La lucha se centra, también, en las trincheras en otras unidades narrativas. En el capítulo XIII, los cronotipos de presente actualizan la visión de los fosos y las casamatas convertidos en arroyos de fango. Las trincheras azotadas, los taludes derrumbados, por "la lluvia de bombas", en "un ciclón de fuego", alternan con la lucha generalizada a lo largo del frente (c. XXIII).

La focalización externa, objetivizada, se repite en las unidades narrativas finales. Pero también el autor se introduce, a veces, en el relato, para reflexionar, con un enfoque aparentemente neutro, las situaciones de violencia, para confesar su postura francófila. Pero la filtración subjetiva es sustituída por la óptica externa. Puede constatarse esta perspectiva en los capítulos XXVI y XXVII, con el engarce tensional de funtivos dramáticos, alucinantes:

(21) Id., pp. 22-26.

-soldados que se mueven, guiados por la linterna sorda del cabo

-avanzan por la trinchera anegada — resbalando / cayendo / levantándose

-abren un desagüe, "en un lago de barro"
-cavan, enredados en alambradas que desgarran sus carnes
-aparecen muertos enracimados en el fondo
-van sacándolos de entre el cieno, alineándolos sobre el talud

La perspectiva horizontal, con un angular reducido, fijado en el círculo de luz vacilante, nos ofrece encuadres efectivos como estos:

"El cabo mete su linterna por la boca de los abrigos. La luz tiembla sobre el agua dormida; las ratas trepan asustadizas por el muro de tierra, y unas botas negras e hinchadas rompen la luz de la charca. Las aguas hacen un círculo en torno. Los pies del muerto tienen un ligero vaivén"

.....

"Un perro de lanas nada, teniendo en los dientes el brazo de un cuerpo que se hunde. Se ve la mano lívida. El perro nada hacia la luz." (22)

Las tensiones dramáticas de la primera línea se dinamizan en el capítulo XXXII, con el avance y el salto de los aliados a la defensa alemana, en un trágico contrapunto el movimiento obstaculizado de la columna, el tumulto del combate, la violencia y la muerte:

dinámica del avance	violencia-muerte
-los soldados resbalan chapotean -se hunden en el agua, en los tremedales -oleadas de asalto -combatientes con la granada en la mano -avance a la carrera,/ arrastrándose	-heridos se desangran en la alambrada -muertos aplastados, desnudos, desgarrados -los heridos reptan por las esguevas -clamor estremecido de socorro -las trincheras, atuídas de cadáveres

El relato impresionante se interrumpe, se quiebra, con el engarce enmarcado de un canto personalizado, elegíaco: alegato antibelicista, excesivamente enfático y reflexivo (c. XXXIII). Pero en las cuatro unidades siguientes, la narración retoma su ritmo, su climax trágico. En un coro intensificado se entremezclan los vivas, los gritos, los lamentos, el retumbar del cañón y el teclear de la fusilería. Se suceden los enfoques de situaciones límite: la carne chamuscada, los plantos de los heridos; un soldado alemán, envuelto en llamas, corre dando gritos; se destacan los combtientes recubiertos de sangre y de lodo; los rendidos piden clemencia; la caballería india alancea a los atrapados sin cuartel...

(22) Id., pp. 76-77.

A moura na literatura popular galega: Achegamento antropolóxico e estructural a algúns relatos

DOLORES VILAVEDRA

"Innombrables sont les récits du monde."
R. Barthes.

A literatura popular galega é rica en contos, lendas e narracións de diversa índole que foron transmitidas por vía oral nunha sociedade non urbana e que ben pronto espertaron o interese de historiadores e eruditos que pretendían atopar nelas argumentos a prol da existencia dunha personalidade racial, cultural e política intrinsecamente galega.

A recollida e o estudio das formas épicas e líricas da nosa literatura popular, que tivo precursores eminentes como Murguía, comeza a abordarse con pretensións científicas no labor do "Seminario de estudos galegos" e dos seus continuadores: Risco e Carré Alvarellos (entre outros) dispuxeron así de material abondo no que sustenta-las súas teses atlantistas e celtistas.

Os anos 60 e 70 abren novas vías para afronta-los estudios da literatura popular: estamos a falar do desenvolvemento científico da antropoloxía cultural e do camiño aberto pola xa clásica *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (1) que puxo de manifesto a existencia de constantes na estructura discursiva do conto popular cun procedemento de análise desenvolto, rectificado e matizado por continuadores da escola estructuralista francesa tan ilustres como Etienne Souriau ou Claude Brémond. A isto hai que engadi-los traballos resultantes da consolidación da semioloxía como ciencia que durante algún tempo centrou o seu interese na investigación do folclore, co apoio de disciplinas afíns como a mitoloxía ou a etnografía: as obras de Greimas ou Lévi-Strauss son exemplo desta fértil interdisciplinariedade.

Estas páxinas son o resultado dun achegamento á nosa literatura popular, en concreto a un corpus delimitado por unhas características moi peculiares que o dotan de evidente unidade, tentando facer unha análise que:

-ofreza unha mostra da complexidade e polivalencia dun feito cultural que vai máis alá do puramente literario polo que pode e debe ser estudiado dende múltiples perspectivas.

-demostre a existencia, en certos niveis da estructura do relato, de recurrencias que poden chegar a ser tan significativas que servan para caracterizar, dende o punto de vista do seu funcionamento semántico, a un corpus.

(1) Propp, V.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974.

O CORPUS: PRESENTACION E DEFINICION

O noso estudio centrouse (por obvias razóns de espacio e pola necesidade de limita-los obxectivos do traballo) en seis relatos, moi breves, tirados da antoloxía *Lendas galegas de tradición oral* de X. M. González Reboredo (2) e que aquí ofrecemos en apéndice, todos eles protagonizados por unha moura e que presentan unha serie de constantes que se repiten con variacións non demasiado relevantes, tanto na estructura discursiva como nos elementos que conforman a historia e que son a transposición fabulativa de rituais arcaicos, de orixe dificilmente localizable.

A consideración que González Reboredo fai destes relatos como "lendas" ven dada non pola súa estructura discursiva (que moitas veces é coincidente coa doutros xéneros da literatura de tradición oral) senón por unha clasificación baseada en criterios funcionais e de contidos na que o *mito* se define como un discurso que recolle feitos trascendentais e básicos da cosmovisión do grupo social, a *lenda* como un relato coa participación de forzas ou seres sobranaturais pero sen localización espacial e temporal concreta e o *conto* como todo relato sen localización espacial nin temporal e sen carácter trascendental.

Recoñecendo a funcionalidade desta clasificación cómpre, na nosa opinión, engadir outras valoracións e outros criterios que a maticen dende perspectivas teóricas diferentes mais, na nosa opinión, complementarias.

Así, segundo R. Pinón (3) o *mito* e a *lenda* teñen un carácter máis trascendente que o *conto:* transmiten ideas fundamentais sobre a cosmovisión do grupo social no que aparecen, mentres que o *conto* é un mero divertimento intrascendente.

Para Propp (4), a distinción entre os xéneros ven dada pola función social que cada relato desempeña, en relación coa valoración que o narrador e os receptores lle dean. Califica logo o conto maravilloso de *mítico* na medida en que o conto, na súa xénese, se funda no mito e establece a diferencia entre eles en función da súa finalidade última: o mito aspira a ser crido.

Cencillo (5) propón falar de mítico, non de mitos, distinguindo dous niveis: a lenda e o conto como dexeneración de mitos orixinais (na liña de Lévi-Strauss) e os relatos non absolutamente míticos, nos que atopariamos restos de antigas mitoloxías.

Na mesma liña, Dumézil (6) e Greimas (7) consideran tamén o conto como o resultado dun proceso de degradación dos mitos, caracterizándose estes por establecer unha correspondencia entre o universo divino e o humano que fai do primeiro un reflexo do segundo, da súa organización e problemas. Este proceso de degradación tería como consecuencia unha desemantización manifestada na

(2) González Reboredo, X. M.: *Lendas galegas de tradición oral*, Vigo, Galaxia, 1983.
(3) Pinón, R.: *El cuento folklórico*, B. Aires, 1965.
(4) Propp, V.: *op. cit.*
(5) Cencillo, L.: *Mito, semántica y realidad*, Madrid, Edit. Católica, 1970.
(6) Dumézil, G.: *Del mito a la novela*, México, FCE, 1973.
(7) Greimas, A. J.: "Eléments pour une théorie de l'intreprétation du récit mythique" en *Communications*, 8, 1966. Idem: *Du sens; essais sémiotiques*, París, Seuil, 1970.

desaparición dos nomes propios dos personaxes antropomórficos e na sustitución das funcións míticas pola introducción de obxectos máxicos e seres extraordinarios.

Non podemos deixar de falar dos *micro-relatos,* a cabalo entre o mito e o conto, que describen un acontecimento ou un ser mítico nas súas diversas manifestacións. Teñen como principal característica a credibilidade que narrador e narratario manifestan respecto ós seus personaxes e acontecementos.

Cómpre, pois, matiza-lo calificativo de "lendas" que G. Reboredo propón para os nosos relatos e pasar a consideralos como unha especie de híbridos que poderiamos chamar "lendas míticas": protagonizadas sempre por personaxes sen existencia histórica pero cunha certa localización temporal e/ou espacial (que non atopariamos no conto) e que non esixen a presencia dos rituais (máis ou menos complexos) característicos do mito propiamente dito.

De tódolos xeitos, esta tentativa de clasificación non se corresponde cunha xerarquización semellante da narrativa oral na conciencia das sociedades productoras: así, todo enfoque que vaia máis alá da forma do discurso para intentar unha análise semiolóxica ou antropolóxica, poderá valorar globalmente o conxunto da narrativa popular coa certeza de obter resultados de validez científica.

ANALISE DAS CONSTANTES DIEXETICAS: A SUA FUNCION

Intentando xa unha análise das constantes estructurais da historia e do discurso que presentan as lendas seleccionadas, hai un feito evidente a destacar: todas teñen como protagonista a unha moura. Para un profano que se achegase por primeira vez a estes textos, resultaría sorprendente tal proliferación destes seres na literatura popular dunha das culturas peninsulares menos arabizadas. Pero para os estudiosos da cuestión as características desta raza mítica están ben claras: resulta evidente que as nosas mouras non son musulmanas pois comen carne de porco, beben viño e aparecen sempre baixo a fasquía de fermosas damas loiras. Sobre a súa orixe, hai diversas teorías. Intentaremos presentar aquí unha breve síntese dalgunhas delas.

Caro Baroja (8) establece unha relación entre as mouras galegas e certos mitos arcaicos europeos como as "donas d'aigua" catalanas, as "vilas" iugoslavas e as "korrigan" bretonas. Todas teñen en común o feito da súa entidade mítica, a súa grande beleza e o feito de que se lles aparecen ós humanos en certos lugares e en circusntancias especiais, establecendo con eles relacións de melloramento e degradación. As nosas mouras serían logo, segundo Caro Baroja, exemplo da herdanza de antigas mitoloxías que culturas rurais tradicionais como a galega conservan por tradición oral en relación coa persistencia de estructuras de mentalidade e de organización económico-social preindustriais.

Risco (9) considera que os heroes máis modernos sustitúen ós máis antigos e que os sustitúen precisamente nas súas funcións, en coherencia cun principio

(8) Caro Baroja, J.: *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1974.

(9) Risco, V.:"Da mitoloxía popular galega: os mouros encantados", *Nós*, nº 43 e 45, 1927. Idem: "Ensaio dun programa pro estudo da literatura popular galega", *Nós*, nº 56, 1928.

básico na antropoloxía (a "lei de Rosières"). Habería entón un sustrato indoeuropeo e posteriores superposicións romanas, cristianas (que eliminarían ós seres máxicos ou os converterían en diabólicos) e da épica medieval, fundamentalmente,dos ciclos artúrico e de Carlomagno. Despois, os seres orixinais irían sufrindo un proceso de degradación e os relatos gañando en incoherencia e despersonalización.

Estas consideracións de tipo historicista están hoxe superadas polo enfoque funcional que afirma que as sociedades conservan os seus feitos culturais non só pola inercia do pasado senón, sobre todo, porque lles resultan útiles. Así, dende o nacemento das culturas urbanas do Oriente Próximo, o campesino neolítico atopouse sometido a unha presión estructural que lle facía producir para aclimatarse a outros grupos: esta situación establecía, pois, unha gran diferencia entre labregos e non labregos. Se a simboloxía dun grupo social é un xeito de afirmalo ou negalo de maneira simbólica, este grupo de relatos que estamos a analizar constitúe unha afirmación simbólica dunha realidade social que, aínda hoxe, distingue perfectamente entre labrego e non-labrego. Esta interpretación de Glez. Reboredo é rexeitada (aínda que con matices) por Mar Llinares que afirma:

> "Nun senso estricto, os mouros non son nada en si mesmos, senón que son utilizados para expresar simbolicamente conceptos que preocupan á sociedade popular galega. Os mouros son un dobre simbólico dos campesinos, cos que expresan cousas como o concepto de humanidade: o mouro é o non humano; o de alteridade: o mouro é "o outro" por definición". (10)

Cómpre dicir que esta interpretación non nos parece tan distante da de Glez. Reboredo como a súa autora semella crer. A moura sería, pois, unha simbolización radical do non-labrego. Esta explicación vese confirmada por unha serie de contraposicións entre os dous universos que reforzan a súa separación radical:así, os mouros aparecen caracterizados como as figuras opostas pero paralelas ós humanos.

Labregos	*Mouras (e mouros)*
Habitan nas vilas	Non habitan nas vilas, senón en lugares especiais
Son cristianos.	Non son cristianos.
Non teñen poderes máxicos.	Teñen poderes máxicos.
Viven dunha actividade agraria.	Viven dos seus tesouros e riquezas, de orixe descoñecida.

Cómpre agora engadir algunhas consideracións respecto ós lugares nos que habitan ou aparecen as mouras. Atopámolas case sempre nun castro ou preto dun penedo, lugares moi relacionados co tradicional culto ó monte, onde se pensaba

(10) Llinares García, M.: *Os mouros no imaxinario popular galego*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 1990.

que vivían as deidades e enclave venerado como sagrado por ser símbolo de duración e eternidade.

Outras variantes do habitual lugar onde aparece a moura que presentan estes relatos teñen igualmente unha gran importancia simbólica: o pozo e a fonte. O primeiro representa o descenso ós infernos e respecto á segunda cómpre non esquecer que nas tradicións órficas as portas do inferno están gardadas precisamente por dúas fontes. En xeral, os mouros non comparten o hábitat estrictamente humano senón que posúen os seus propios espacios e os encontros cos humanos acontecen cando estes se achegan a aqueles. Mar Llinares (11) clasifica estes lugares, seguindo diferentes critrios, en tres grandes apartados:

-lugares onde non é posible a vida humana.

-lugares con restos de actividade cultural.

-lugares naturais pero con algunha característica que os presenta con síntomas de actividade cultural (accidentes naturais con formas xeométricas, rochas con marcas de erosión etc.)

A RECURRENCIA NA ESTRUCTURA DAS ACCIONS

De Propp a Frye, pasando por Mircea Eliade ou Lévi-Strauss, as relacións entre estructura do relato e tradicións mítico-lexendarias foron abordadas dende diversas frontes na procura dun modelo orixinario, dunhas constantes que explicasen a unidade de fondo que presentan os arquetipos.

As aportacións neste terreno do estructuralismo (fundamentalmente do francés) foron encamiñadas a propor distintas tipoloxías narrativas. Na actualidade, os esquemas funcional de Propp, actancial de Greimas ou procesual de Brémond xa non se aplican indiscriminada e sistematicamente como nos tempos da tiranía estructuralista pero os seus mecanismos de análise das estructuras (actanciais, discursivas etc.) que subxacen nos distintos niveis do relato seguen ofrecendo suxerencias enriquecedoras para calquera modelo de análise que pretenda ser orixinal e dialéctico. Animados pola evidente sistematicidade que presentan os acontecementos básicos que desenrolan estes seis relatos, tentamos atopa-lo esquema das accións que se repiten ó servicio da lóxica interna do relato, con independencia das variantes ocasionais que cada texto poida ofrecer ou de que esas accións básicas aparezan máis ou menos desenroladas; ás veces serán o miolo do relato, outras pasarán case desapercibidas para o lector. Cómpre suliñar que é un esquema case maniqueo, artellado en base a oposicións binarias que se poden ramificar indefinidamente: a máis ramificacións, maior complexidade no fondo e na forma.

Partimos sempre dunha *situación inicial* que se desenrola, como xa dixemos, nun lugar semimáxico (castro, penedo, fonte). O primeiro acontecemento nos seis relatos é o *encontro* coa moura que pode ser *directo* ou realizado pola in-

(11) Llinares García, M.: *op. cit.*

tervención dun *mediador.* Ben co heroe, ben co intermediario, a moura establece un *contrato* aceptado en case tódolos casos (veremos máis adiante unha única excepción).

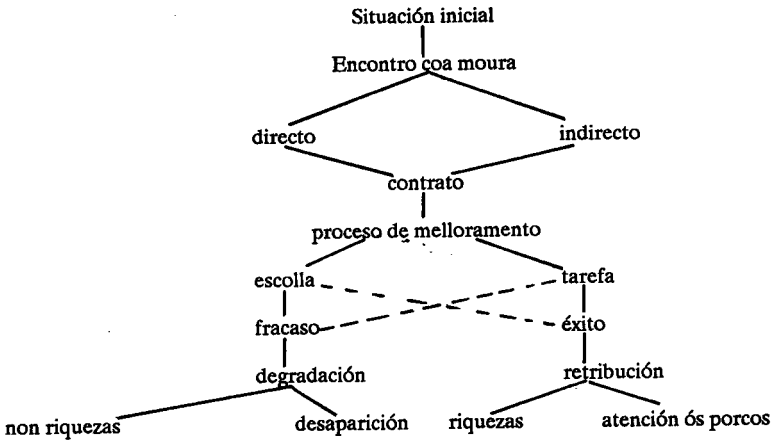
Por medio dese contrato ofréceselle ó heroe a posibilidade de sufrir un proceso de *melloramento* pero, para que esta posibilidade se realice, ten de realizar unha *proba* que pode consistir en:

-unha *escolla* entre dúas opcións.
-unha *tarefa* a desempeñar.

Hai que suliñar que nalgún caso ("Sabeliña e a señora da Pena da Perra") a posibilidade do proceso de melloramento ofréceselle ó heroe como recompensa a unha axuda prestada á moura noutra ocasión.

O heroe pode *fracasar* na realización da proba, ben por mor da súa ambición desmesurada, ben por causa da curiosidade feminina: no primeiro caso estarían os relatos 1 e 5, no segundo os relatos 2, 3, e 6. Pero tamén existe a posibilidade de que o heroe trunfe: "A moura do castro Aira da Vila" sería un exemplo excepcional deste caso. O *éxito* na realización da proba pode verse premiado (esta posibilidade aparece no noso esquema baixo o epígrafe de "retribución", segundo a terminoloxía de Brémond que nel empregamos) con riquezas ou cunha recompensa máis prosaica como é neste caso a mellora no estado dos porcos ("tiña os porcos máis grosos do lugar e iso que case non comían na casa") que pode parecer un elemento intrascendente se non reparamos en que o porco é, posiblemente, o animal máis importante da economía doméstica rural galega e, ademais, símbolo da festa.

O fracaso da proba leva aparellado un incumplimento do contrato e, polo tanto, un *castigo* que nos nosos relatos aparece sempre como unha non-realización do proceso de melloramento (é dicir, a non-obtención das riquezas prometidas) ou como a desaparición física do heroe.



Este sería o esquema xeral. Imos analizar agora algúns exemplos que se alonxan del, que presentan certas complicacións ou que cambian a orde habitual da estructura:

-Dixemos que o contrato fora aceptado en case tódolos casos. Pero en "Teresiña e a moura" non hai tal aceptación: a degradación ven dada polo rexeitamento dun hipotético proceso de melloramento que ofrece a moura.

-"A moura do castro Aira da Vila" comeza cun proceso de amelloramento xa en marcha. A proba a desempeñar é neste caso condición para que o proceso de amelloramento continúe ou para evitar males maiores. A retribución aparece como implícita posto que o heroe cumple puntualmente a condición imposta.

-A "Lenda do Pozo Bastón" e "A Fonte de Ana Manana" presentan algunhas variantes do esquema básico. En primeiro lugar, a tarefa a desempeñar é a de transportar certos obxectos intactos ata os seus destinos: eses obxectos son tres pans e un queixo. A presencia destes obxectos non é casual: o pan e o queixo, símbolos culturais en civilizacións rurais como a galega, transfórmanse en obxectos máxicos dotados de poderes extraordinarios.

Por outra banda, resulta cando menos sorprendente a presencia nos dous relatos dunha figura coxa: unha muller no primeiro caso, un cabalo no segundo. A súa función é a de actuar, gracias á súa imperfección, como intermediaria entre o universo do máxico, do sobrehumano e o universo do real, do humano.

Se todo relato é unha estructura de estructuras elaboradas por medio de diferentes códigos: diexético, simbólico, estilístico etc., a nosa intención con este pequeno traballo foi mostrar como unha análise detida permite en moitos casos acceder ós arquetipos ou modelos básicos que subxacen en gran parte dos códigos empregados na literatura oral e a súa adecuación ó contexto que a produce. O esquema de accións que nos propomos aquí estaría en correspondencia directa cunha estructura básica de comportamentos humanos de tipo xeral pero tamén ven en boa parte determinado polo contexto (social, cultural e económico) que o produce (vid. supra) .Resulta evidente que á nosa análise lle cumprirían, para enriquecela, aportacións interdisciplinares: penso agora no útiles que poderían ser estudios polo miúdo dende a perspectiva simbólica (a numeroloxía tería, sen dúbida, algo que dicir) ou antropolóxica. Pero esa é unha tarefa que vai máis alá das nosas limitacións e dos nosos obxectivos. Quede, pois, a porta aberta á curiosidade doutras disciplinas.

APENDICE

Ofrecemos aquí o texto dos relatos analizados, tal e como aparecen na antoloxía de Glez. Reboredo. As referencias que se fan no noso traballo á orde dos textos corresponde á que presentan aquí.

Texto 1. *A moura do castro de Baínte*

"Estaba unha moura asoellando ouro no castro cando acertou a pasar por alí un home de Baínte, que se quedou a ollar para tanta riqueza e dixo:

-Ai ¡Se me dera un pouco!

O que a moura respondeu:

-¿Quérelo ós puñados ou quérelo ós ferrados?

E o home de Baínte exclamou moi pronto:

-Quéroo ós ferrados.

-Pois logo vai axiña busca-la medida.

Correu o home cara á casa, mais cando voltou coa medida o ouro e a moura xa desapareceran.

E o de Baínte laiábase: Se dixese ós puñados, poida ser que arestora algún ouro fora meu."

Texto 2. *Sabeliña e a señora de Pena da Perra*

"Ia unha vez Sabeliña coidando o gado cabo da Pena da Perra e entonces chamouna unha señora para que a peiteara. Cousa que fixo Sabeliña. En pago a señora meteulle no mandil algo e díxolle que non o mirase ata chegar á súa casa. A nena non reistiu a curiosidade e ollou antes o mandil, vendo sorprendida que só contiña cartos. Arredou con eles e voltou á casa a contarlle á nai o feito. Fixouse entonces que no fondo do mandil quedara un carbón que se converteu en ouro. Volveu correndo onde tirara os demais, pero xa desapareceran. Foi cabo do penedo e a señora colleuna para dentro.

Os familiares de Sabeliña, ao notar a súa falta, subiron ao monte a buscala, berrando polo seu nome, e a nena non contestaba, saíndo de dentro do penedo unha voz que dixo:

-Sabeliña, Sabelón
está frita en aceitón.

Texto 3. *Lenda do "Pozo Bastón"*

Un soldado de Araño foi servir ó Rei a Africa. Alí falou cun mouro que lle preguntou de onde era e de que zona. Cando llo dixo o soldado, o mouro preguntoulle se sabía onde estaba o Pozo Bastón, que alí tiña el enterradas tres fillas e que non sabía o que lle daría se llas trouxese. Deulle ó soldado tres bolos de pan e as instruccións que tería que seguir.

Chegado á casa, deixou os bolos riba da mesa e ó velos a súa muller cortou unha rabanada dun deles. O soldado reprendeuna, pero o mal xa estaba feito. Colleu os pans e foi ó Pozo Bastón; xa alí, botou un ó pozo e saíu unha moza moi guapa. Botou o segundo e saíu unha terceira moza, coxa, que caeu e arrastrou con ela ás outras dúas. E aínda seguen alí."

Texto 4. *A moura do castro "Aira da vila"*

"O castro foi construído polos mouros, que deixaron grandes riquezas agachadas. Para buscar estas riquezas, xuntáronse varios homes con mentes de faceren unha mina, pero colleron medo e non fixeron nada.

No castro había moitos encantos; un era unha tendeira que amosaba moitas cousas e desaparecía. Tamén había cobras que saían voando cara ás casas de Rendal.

Hai poucos anos vivía preto do castro unha muller que tiña os porcos máis gordos do lugar e iso que case non comían na casa. Un día a filla da dona foi busca-los porcos e atopounos preto do castro onde unha moura lles estaba dando de comer. A rapaza colleu medo e quixo volverse, pero a moura chamouna e díxolle:

-Rapaza, vaite para a casa e dille a túa nai que cando mate bos marráns ten que darme a metade, que ben llo merezo.

O chega-la matanza, a dona dos porcos facía sempre as partillas coa moura dándolle un porco enteiro."

Texto 5. *Teresiña e a moura*

"Unha veciña de Frameán tiña, con perdón, seis porcos e tódolos días lle desaparecían sen que a muller soubese por onde lle andaban.

Mais pasou que un día que ía cara a Toldavía, viunos no castro cunha moura que lle estaba a dar millo miúdo. A muller brincouse alá nun instante en procura dos seus animais e a moura díxolle que se lle daba un deles, habíalle manter oito. Mais a muller, que ía que botaba lume, contestoulle que non, e a moura deixouna que marchara en paz cos seus porcos.

Pasado isto, a veciña de Frameán mandou unha filla que lle chamaban Teresa, para o monte cos da vista baixa, mais como non voltaran a casa á hora que adoitaban voltar, a muller saíu a buscar a filla e os animais e ía berrando:

-¡Teresiña... Ai, Teresiña!

E como dunha vez berrara dentro do castro, oíu unha voz que saía debaixo da terra e que dicía:

-Unha asada e outra cocida."

Texto 6. *A fonte de Ana Manana*

Preto do cabo do Meimón, seguindo a corrente do Miño, vai un nacente de auga de entre uns penedos, ó lado de arriba da estrada que vai de Ourense para Castrelo. Este manantial, que era a "taberna" dos labregos que ían para Ourense, é coñecido co nome de a fonte de "Ana Manana", nome que tomou dunha popular e vella lenda.

Alá en tempos moi remotos, un dos moitos galegos que ían á sega en Castela ó vir de volta topou no camiño cun señor moi luxoso, o cal lle preguntou ó galego de onde era; este contestoulle que era de Ourense. O señor preguntoulle, entonces, se tiña algún coñecemento do Meimón.

-Todas as veces que lle vou a Ourense co rianxo ou pagar a renda ou a contribución pásolle por alí -díxolle o galego.

Entonces o señor quitando un queixo de catro esquinas díxolle:

-¿Ti queres ser rico?

Eu quero, quero; si, señor; pero...

Pois mira -díxolle o señor- non tes máis que ir ó Meimón, e o chegar onda unha fontela que hai nuns penedos, ó pé do camiño berras: "¡Ana Manana!" e á terceira vez hache de aparecer unha muller moi bonita e elgante. Entonces ti daslle este queixo, e ela hache de entregar parte dos tesouros que alí ten gardados.

-Se non é máis que iso...

-Tes, tamén, que gardar o segredo e ter en conta que o queixo lle chegue enteiro, porque senón pódeche traer moi malas consecuencias.

-¡Iso bo é de facer!

-Pois toma, e fai como che dixen -e entregoulle o queixo e desapareceu.

O noso galego seguiu o camiño para a súa casa, bailando nun pé só de contento... e tremando co medo de se os ladróns lle saían ó camiño e lle roubaban o queixo.

Antes de chegar ó Meimón meteuse por un atallo de cara á casa porque o desexo de abrazar a muller e bicar os fillos sobrepuxaba ás ansias de riqueza. Mais como as mulleres son tan sabichosas, e a del que ó tempo andaba "daquela maneira", antollóuselle saber o que tiña envolto nun paquetiño. El buscou mil voltas por llo non ensinar, dicíndolle que era un encargo que se non podía ollar, que sequera el mesmo sabía o que era; e ata lle prohibiu que o tocara; mais ela, sen sabelo o home, desenvolveu o paquete, e ó ve-lo queixo antollóuselle e arrabanoulle unha esquina.

O home colleu o queixo, sen decatarse do que a muller fixera, e dirixiuse con el de cara ó meimón. O chegar á fontela chamou: "¡Ana Manana!" e á terceira vez apareceulle unha muller maxestosa, que mesmo semelleba unha raíña con cara de anxo; pero viña furiosa e preguntoulle por que a chamaba. Contestoulle el que lle quería dar un encargo que lle mandaba un home que el non coñecía (e entregoulle o queixo).

-¡Si, home, si; fixéstela boa...! Este é o cabalo que me había levar a min de aquí: mais ti fuches primeiro á casa e a larpeira da túa muller coméulleme unha pata.

E dicindo isto pousou o queixo no chan e ó instante volveuse un precioso cabalo branco... pero faltáballe unha pata enteiriña.

¡Olla para aquí...! -díxolle ela- agora teño que quedar aquí para sempre, xunto cos tesouros que tamén a ti che habían tocar... Toma esta faixa de picote e ponlla á túa muller cando sexa para dar a luz; non che podo facer outro regalo -e coa mesma desapareceu ela e o cabalo.

Dispúñase el a marchar para a casa; mais ocorréuselle, primeiro, envolverlle a faixa a unha sobreiriña que alí había, para ollar que ben lle estaba. ¡A bo santo se encomendou! Aínda ben non acabou de lle dar a última volta cando xa ardeu a faixa e a sobreira.

Dende entón a sobreira non volveu a medrar máis; pois din os vellos, que sempre a acordaron tan felosa como aínda se pode ver hoxe.

Esta foi a orixe do nome cabalístico que dende o tempo leva a fonte do Meimón.

Vixencia actual da 'Literaturwissenschaft'

DARIO VILLANUEVA

Hai xa perto de trinta anos René Wellek (1963: 24) propuña comezar de novo a tarefa de construír unha teoría literaria, un sistema de principios e de valores que posibilitase a crítica das obras de arte verbal en si mesmas e recorrese constantemente ó auxilio da historia literaria. Mais estas tres disciplinas seguíanlle a parecer distintas.

Wellek, xa que logo, delimita de tal xeito con precisión e acerto o eido destas tres grandes ponlas da investigación literaria, ás que cómpre engadir unha cuarta, a Literatura comparada -sobre a que o propio Wellek ten así mesmo penetrantes páxinas no seu libro do 1963- e salienta á íntima comunicación existente entre elas. Todas comparten un mesmo obxecto material -os textos considerados literarios-, que presenta á vez dúas facianas distintas, a *teórica* constituída polo sistema de aspectos constantes e específicos de ditos textos que xustifican a súa natureza estética, e a *empírica.* Esta última, concretada no conxunto heteroxéneo das obras de arte verbal en si, pode ser abordada desde tres perspectivas diferentes, a sincrónica, a diacrónica e a comparativa das que xorden, respectivamente, a Crítica, a Historia literaria e a Literatura comparada.

A presentación nidia do estatuto interno de cada unha destas disciplinas e da súa interdependencia é tarefa obrigada para todo estudioso da Ciencia literaria, mais tamén o convencemento de que ningunha das catro -Teoría da Literatura, Crítica, Historia literaria e Literatura comparada- pode acadar cabal desenvolvemento sen o concurso das outras. Neste sentido, o proceso de coñecemento na nosa área non é desemellante do que Eugenio Coseriu (1967: 16-17) propuña para a Lingüística, que polas características mesmas do seu obxecto ten que se mover constantemente entre os dous extremos opostos do concreto e o abstracto: "Subir de la comprobación empírica de los fenómenos concretos a la abstracción de formas ideales y sistemáticas, y volver luego a los fenómenos concretos enriquecida por los conocimientos generales adquiridos en la operación abstractiva (...) El lingüista, si se nos permite una imagen, debe ser al mismo tiempo botánico y jardinero".

Non tódolos estudiosos da Literatura comparten estas convicciόns. É notoria, por exemplo, a contraposición excluente que se dá ás veces entre a Poética ou Teoría literaria -alicerce de toda Crítica rigorosa- dunha parte e a Historia da Literatura doutra. Nun traballo escrito en 1964 o noso mestre Constantino García debuxaba desde Colonia un panorama da "Literaturwissenschaft" xermana da-

quela época a partir da alternativa "interpretación ou historia literaria", e amosaba a súa actitude favorable a un "novo método de síntese" como o finalmente proposto polo Wolfgang Kayser de *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur* (1958), o Emil Staiger do artigo "Problem des Stilwandels" (1961) e, sobre todo, por Friedrich Sengle no seu traballo de 1960 titulado "Zur Einheit von Literaturgeschichte und Literaturkritik" (Constantino García González, 1967: 27-35).

Esta vontade harmonizadora implica non só a obriga de fundamentar empiricamente toda teoría, senón tamén a necesidade perentoria de non perdermos contacto coa realidade dos textos, na que se atopa o contraste imprescindible para determinármo-la a funcionalidade das propostas teóricas sen o que é doado que estas deriven perigosamente -e ben recente está o exemplo da "deconstrucción"- cara ó que Harry Levin denunciaba como pura *logomaguia*. De xeito semellante, sen un sólido alicerce teórico a Crítica e a Historia literaria perden o seu rigor. Engádase que a perspectiva comparatista ofrece inestimables servicios tanto a estas últimas disciplinas como á propia Teoría da Literatura, xa que a presencia das constantes ou leis xerais da literariedade en obras insertas en tradicións parcial ou totalmente independentes outorga ou nega razón ás puras formulacións teóricas.

A relación entre os estudios literarios e lingüísticos máis arriba apuntada suxíreme presentar agora un asunto tan debatido como o da existencia real dunha "Ciencia da Literatura" que abranguería as catro disciplinas de que estamos a falar, pois non por casualidade nos anos cincuenta e sesenta se chegóu a pensar que a única forma posible de acadar un estatuto científico rigoroso para a investigación literaria pasaba pola asimilación total dos modelos lingüísticos. Desta actitude é abondo significativa a seguinte cita de Roland Barthes (1966: 58): "la linguistique peut donner à la littérature ce modèle génératif qui est le principe de toute science, puisqu'il s'agit toujours de disposer de certaines règles pour expliquer certains résultats".

Seméllame que hoxe en día non hai motivo para manter unha actitude reticente verbo do concepto "Ciencia da Literatura", presente xa no limiar de Thomas Mundt á súa *Geschichte der Literatur der Gegenwart* no ano 1842 e consagrado no ámbito xermano cos *Prinzipien der Literaturwissenschaft* de Ernst Elster, do 1897, máis acollido con maior receo fóra de Alemaña por considerarse que o estudio das producción da arte verbal nunca chegarían a se acomodar ó rigoroso estatuto das verdadeiras ciencias, é dicir, as naturais, matemáticas ou experimentais.

Aparte da indudable especificidade do obxecto material dunhas e outras ciencias, o realmente definitivo é o carácter científico ou non do método empregado a partir dun determinado momento da evolución dos saberes. Umberto Eco lembraba como cando Galileo comezaba os seus experimentos non sabía ben que tipo de ciencia estaba a facer, ou se tan sequera se trataba dunha ciencia (Pancorbo, 1977: 77). E non obstante con el e outros coetáneos seus a Astronomía e a Física chegaron a se constituír como verdadeiras ciencias no Rexurdimento, así como o farán a Química no século XVIII, a Bioloxía no XIX e as Ciencias sociais no XX. Quizáis conveña lembrar aquí -como Fernando Lázaro Carreter o fai

no seu prólogo á *Teoría da literatura* de Boris Tomachevski (1982: 8)- que Trotski, no seu artigo de 1924 sobre a escola formalista de poesía e o marxismo, moi crítico por certo verbo dos representantes desta escola, recoñecía nembargantes o seu cientifismo e chegaba a afirmar que con eles a teoría da arte e a arte mesma eleváranse do estadio da alquimia ó da química.

Un herdeiro desa dobre tradición do marxismo e a escola formalista, o semiólogo soviético Juri M. Lotman (1986), titulaba un artigo seu publicado en 1967 en *Voprosy Literatury* de Moscova de xeito moi expresivo, "Os estudios literarios teñen que ser unha ciencia", que contrasta co escepticismo que aínda manifesta Harry Levin (1967) na conferencia que leu ese mesmo ano no Churchill College de Cambridge: *Wy literary criticism is not an exact science.*

Desde semellantes posturas fica, xa que logo, á marxe desa "Ciencia da literatura" a actividade dos que Northrop Frye (1957: 22) chama "críticos públicos", que non tratan de crear unha estructura teórica nin de se introducir nela, que renuncian ó método, polo que o seu labor, sintomático para unha "historia do gusto", non é unha ciencia senón outro tipo de arte literaria. É o que noutras palabras Alfonso Reyes (1942: 97) chamaba "impresionismo", situado no nivel máis baixo da súa "escala crítica" (o que non significa renunciar por principio ás intuicións para transcendelas ó servicio das formas máis esixentes e fructíferas das actividades encadradas no marco da Ciencia literaria). Máis unha vez feita esa renuncia, o propio desenvolvemento das ciencias positivas no último século e os avances da Teoría da Ciencia a que deu lugar favorecen a inclusión nun novo paradigma científico do conxunto de disciplinas que está a ocuparnos, e teñen como obxectivo o coñecemento máis exhaustivo e rigoroso posible dunha realidade tan problemática como é a arte literaria en xeral, as súas concrecións individuais e as series nas que se integran sincronica e diacronicamente.

En efecto, a partir de Einstein o panorama científico contemporáneo ten experimentado fondas conmocións, das que un dos seus expoñentes máximos no plano teórico é o racionalismo crítico verbo da mentalidade positivista desenvolvido por Karl R. Popper.

Nunha das súas obras fondamentais, *Objective Knowledge* (Popper, 1972: 23), salienta o autor que quizais non houbera nunca unha teoría científica tan rexamente asentada coma a Mecánica de Newton, consonte coa que se acadaron moitos dos desenvolvementos positivos do experimentalismo, e nembargantes a teoría gravitatoria de Einstein veu, refutándoa, demostra-lo seu carácter puramente conxectural. Con posterioridade á teoría da relatividade especial e xeral, o famoso principio de indeterminación ou incerteza formulado en 1927 polo pai da nova mecánica cuántica, Werner Karl Heisenberg, admite a existencia de límites no coñecemento do mundo físico que o científico pode obter por canles experimentais. O propio Heisenberg, nun artigo de 1958 que Mario Bunge (1969: 402) comenta, chega a admitir que as leis da natureza formuladas matematicamente na teoría dos *quanta* non tratan xa das partículas mesmas, senón do *noso coñecemento* das partículas elementais, afirmación implícita dun relativismo que non fica moi lonxe do criterio espidamente lingüístico co que Ludwig Wittgenstein e os fi-

lósofos do círculo de Viena están dispostos a admiti-la a presencia do sentido nos enunciados considerados científicos.

Moito máis clarexantes para nós resultan as ideas do mesmo Popper, quen en *Logik der Forschung* de 1935 reaccionaba xa diante do dobre estímulo de Einstein e Heisenberg propoñendo a substitución do criterio de verificabilidade polo de falsabilidade no que se refire ós sistemas científicos (Popper, 1962) concebidos xa como constructos provisionais, relativos a un determinado intre histórico, mais plenamente operativos se están axiomatizados de xeito conveniente, é dicir, se provistos dun sistema de axiomas (que non teñen que ser "verdadeiros") exentos de contradicción, suficientes e necesarios.

Así, fronte ó método apriorístico da ciencia aristotélica e o estrictamente inductivo, Popper propón o emprego sistemático dunha terceira posibilidade de coñecemento hipotético-deductivo definido con xusteza no propio título dunha das súas obras máis coñecidas, publicada en 1963, *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge.*

O coñecemento científico acrece, según Popper (1963: 13), por medio de anticipacións inxustificadas (e inxustificables), de *conxecturas.* Estas son controladas pola crítica, é dicir, por intentos de *refutacións* que inclúen *tests* severos. Aínda no caso de que os superen, aquelas conxecturas non poden ser xustificadas categoricamente como verdadeiras, nin tan sequera como "probables", pois como argumentará na súa obra de 1972 xa citada o obxectivo da Ciencia non é o logro da verdade senón unha aproximación gradual a ela a través de sucesivas propostas rexidas polo criterio substitutivo da verosimilitude (Popper, 1972, 67-75).

Cando Popper afirma que as teorías científicas non son unha recopilación de observacións, senón invencións, conxecturas audaciosamente formuladas para o seu ensaio e que deben ser eliminadas se entran en conflicto con observacións (Popper, 1963: 73) está de feito a describi-lo modo de proceder da Ciencia da Literatura máis rigorosa. Un so exemplo disto podería se-lo proceso seguido no eido da Poética contemporánea verbo da teoría formalista da literariedade e a función poética da linguaxe (Cfr. Fernando Lázaro Carreter, 1976, 1976b, 1980).

Nun certo senso, a relatividade e a indeterminación de Heisenberg introducen a variable *suxeito* no proceso científico, e proxéctana sobre da aprehensión do obxecto que non será xa en cada caso exactamente a mesma consonte coas mudables circunstancias derivadas da situación e condicións do que aprehende. Esa era, xa que logo, unha das meirandes tachas que se achacaban ás ciencias do espírito. Nese sentido é moi interesante o epílogo de Hans Georg Gadamer (1965) á súa obra *Wahrheit und Methode,* na que o filósofo xermano recoñece que a escribiu baixo a presión dunha nova vaga de hostilidade tecnolóxica contra as Humanidades que o levou a defende-la mobilidade histórica dos seus achados e a peculiaridade de que as ciencias do espírito teñan por obxecto algo que forma parte necesariamente do mesmo suxeito que coñece (Gadamer, 1965: 642).

O pensamento metacientífico popperiano actuou como eficaz antídoto contra os prexuízos anti-humanísticos que tanto preocupaban a Gadamer, ata o punto de facer que a súa obra perda unha parte da súa vixencia, pois Popper (1963: 17) non só sostén que o coñecimento acrece e se perfecciona ó longo do

tempo gracias á refutación das conxecturas erradas ou "negative feedback", senón que atopa grandes analoxías entre os aparentemente contrapostos coñecementos obxectivo e subxectivo.

Sálvase deste xeito o atranco que para moitos científicos, entre eles algúns investigadores da Literatura, representaba admitir ese "cociente intuitivo" que consonte coa coñecida expresión de Gillo Dorfles aparece xunguido ó "cociente científico" nos exercicios máis sobresalientes das nosas disciplinas. En efecto, como Gadamer (1965: 24) sostén, a investigación realizada sobre o obxecto artístico non pode substituír nin obvia-la propia experiencia da arte, e este aserto ten que ir por diante de toda explicación que se encete sobre a Ciencia da Literatura, para que a propia experiencia de lectores desinteresados non fique á marxe dos novos vieiros abertos polo coñecemento dos alicerces da obra de arte verbal e das ferramentas necesarias para a meirande comprensión de todas e cada unha das súas realizacións. Mais xa non é lexítimo, como María del Carmen Bobes Naves afirma (1985: 19), limitármonos tan só a esas intuicións ou impresións de lectura, que son, xa que logo, un inexcusable punto de arrinque. O estudiante e o estudioso da Literatura "las analiza para justificarlas, para objetivarlas, como es necesario en toda investigación científica". Personalmente estou convencido de que non é precisamente un dos obxectivos menos desexable da Ciencia da Literatura o ensinaren a ler activamente, a racionaliza-lo porqué da "ledicia do texto" á que de ningún xeito temos que renunciar se non desexamos caer na funcionarización sen xenio do noso labor. E ó final de todo o proceso está unha vez máis o reencontro, arriquecido, coa emoción estética, como admitía un escritor tan pouco "intelectual" como Ernest Hemingway cando escribira en *Death in the Afternoon* que en Literatura "as in all arts, the enjoyment increases with the knowledge of the art".

É certo que en toda esta problemática a situación cambiou abondo nos últimos vinte ou vintecinco anos polas causas expostas en páxinas anteriores. Logo dun intenso acoso por parte do obxectivismo experimental contra as ciencias do espírito ás que se negaba todo recoñecemento mentras non acometesen a tarefa imposible de asimilar paradigmas de coñecemento contradictorios coa súa propia especificidade, semella que xurdiu nos últimos tempos unha maina xeira de acercamento entre as ciencias dun e outro tipo, que veu salvalos valores humanísticos que Gadamer, e tantos máis, vían en perigo.

Neste novo marco recuperan o lugar que nunca deberan perder métodos e teorías da Ciencia literaria coma o "circo de comprensión filolóxica" de Leo Spitzer, doadamente traducible no meu criterio á metalinguaxe científica popperiana. En efecto, ese constante movemento de inducción e deducción, de ida e de volta do detalle miúdo á esencia e, novamente, da esencia ó detalle con que o mestre vienés caracterizaba a súa Estilística nunha conferencia pronunciada en Roma no 1960, pouco antes da súa morte, (Spitzer, 1980: 44) non é outra cousa ca formulación, a partir dunha lectura atenta, de diversas conxecturas sobre a unicidade do texto literario, que serán logo contrastadas en novas aproximacións ata a súa derradeira confirmación, modificación ou refutación. Xustamente, nunha das frases dese texto fondamental titulado "Desenvolvemento dun método" na que se sostén que o bo sentido é a única guía válida do crítico (Spitzer, 1980: 58), Leo

Spitzer sitúase na metade do camiño entre T.S. Eliot, para o que o único método válido en crítica literaria era a intelixencia, e esa rotunda afirmación do mesmo Popper (1972: 42): "Toda ciencia y toda filosofía son sentido común ilustrado".

Mais isto non é todo. A identificación empática entre crítico e obra que Spitzer consideraba imprescindible para o bo resultado de toda investigación literaria non era para el senón unha manifestación máis da actitude filolóxica, como non deixou de salientar Fernando Lázaro Carreter no limiar ó libro que estamos a comentar: "Leo Spitzer (1887-1960) o el honor de la Filología".

Nel exprésase a mesma inquedanza que deixaba agromar Gadamer, o rexeitamento do espírito humanista, cerne dos nosos estudios, que nos últimos anos se viron afectados entre nós por unha inflación teórica cada vez máis desconectada dos textos ós que debía servir. O único antídoto que Lázaro Carreter vía efectivo contra ese mal era xustamente "el retorno a la Filología como base para la crítica actual" (Spitzer, 1980: 11) reclamado así mesmo neses anos por Vittore Branca e Jean Starobisnki (1977).

En principio, coido que non debe ser vista con reservas, senón todo o contrario, a capacidade que a Ciencia da Literatura ten para se vencellar e se beneficiar dun grande número doutras disciplinas e saberes. O seu vencello coa Historia, a Filosofía e a Lingüística é evidente, e a ela podemos engadi-los intercambios e contactos que doadamente establece cunha variada gama doutras ciencias, desde a Socioloxía e a Psicanálise á Teoría da información, a Antropoloxía, a Semántica formal ou a Hermenéutica. Esta apertura interdisciplinar arrequece os nosos achegamentos á Literatura, e pode ser dobremente interesante para corrixirmos a formación unidimensional da meirande parte dos cidadáns, pero ten así mesmo os seus riscos, entre eles a dificultade de que o profesor ou investigador domine tanto a ciencia literaria coma a outra ou outras que asimile para acada-lo equilibrio metodolóxico desexable, e a dispersión pretenciosa á que fai referencia o citado limiar de Lázaro Carreter.

Mais as disciplinas enmarcadas na Ciencia literaria non poden desvencellarense nunca do eido que lles é natural, o dos estudios filolóxicos entendidos coa amplitude de criterio que hoxe en día predomina.

Nas Facultades universitarias que levan este nome, a Teoría, a Crítica e o Comparatismo literario desenvolven unha función de carácter propedéutico. A elas correspóndelles senta-los conceptos básicos e proporciona-las ferramentas máis eficaces para o estudio das Historias literarias das diferentes linguas, clásicas, románicas, xermánicas, eslavas, etc., ás que principalmente se empresta atención nos nosos *curricula.*

Esa vontade de servicio e colaboración con tódalas Filoloxías demanda moitos compromisos. O primeiro deles é, xa que logo, o de fuxir dese vicio denunciado por Lázaro Carreter -a pretenciosidade inane- mediante unha perenne esixencia de practicidade que exclúa toda sombra de narcisismo metodolóxico e de logomaquias teoréticas. Non se pode esquecer, nembargantes, que para Antonio García Berrio (1975: 7) "la atonía y arcaísmo observables en amplios sectores de la investigación histórico-literaria española se deben a la perezosa falta de actualización de sus planteamientos metodológicos", e o seu dictame non é arbitrario

pois entre nós dáse coa meirande intensidade o que Paul de Man (1990) consagrou como título dun dos seus últimos libros: *The Resistence to the Theory.* Nese sentido, o influxo beneficioso que desde o cultivo desta disciplina se pode exercer a ninguén se lle agacha, sempre coa actitude de fondo respecto intelectual cara ó historicismo que amosa Claudio Guillén (1989) no seu recente libro *Teorías de la historia literaria.* Pois en definitiva, e consonte co xa exposto, a Historia da Literatura é outro dos puntais disciplinares da "Literaturwissenschaft", e das súas aportacións non pode prescindir nin a Crítica, nin a Teoría nin, xa que logo, a Literatura comparada.

Máis se en páxinas anteriores faciamos alusión a como entre a Teoría e a Crítica debe existir unha constante comunicación bidireccional que evitará a disolución desta última na mera paráfrase ou nota erudita e a perda daquela no empíreo das puras abstraccións, parécenos oportuno estender agora esta entente ata o propio ensino da Literatura.

Esa énfase pedagóxica non estivo ausente dos horizontes que tentaron acadar algunhas das escolas máis influentes de toda a Ciencia literaria contemporánea. E o caso, por exemplo, da Estilística de Spitzer e os mestres españois, pero tamén do New Criticism e a posterior Escola de Chicago: títulos como *An Approach to Literature* (1963) de Brooks, Warren e Pursuer, *Understanding Poetry* (1938) e *Understanding Fiction* (1943) dos dous primeiros, e *Understanding Drama* do propio Brooks e Heilman dan fe diso. E como os novos tempos non só non desaconsellan semellante estratexia senón que parecen reclamala con maior intensidade se cabe, coido prioritaria a tarefa de contribuirmos, a través da docencia e a investigación, ó peche desa cadea que tanto desde a Teoría literaria e a Crítica de obras concretas nela fundamentada como desde a comparación das diferentes literaturas ten que se estender ata a didáctica das mesmas. E todo iso nos termos á vez máis rigorosos e intelixibles, para que esta derradeira actuación sobre dos textos sexa eficazmente fecundada polos achados das pesquisas teóricas de máis altos voos. Receemos daqueles sistemas que á costa da obra literaria fan escuras e pretenciosas elucubracións; de todo método que non probe día a día diante dos propios organismos literarios a súa operatividade como instrumento de comprensión e análise.

O segundo compromiso ó que faciamos referencia fica xa apuntado no que rematamos de dicir. Trátase da claridade expresiva, a precisión no emprego da metalinguaxe e un radical antibizantinismo, que non son precisamente virtudes da Crítica e Teoría literarias máis pretenciosas, alonxadas do rigor filolóxico e adicadas ó xogo irresponsable de sucesivas alianzas cos métodos máis novos, polo xeral importados doutras provincias non filolóxicas da Ciencia e a Filosofía. Como derradeira manifestación do que digo cómpre citar aquí o degrao de contaminación que a Crítica anglosaxona, polo xeral moi sabiamente pragmática, ten sofrido por mor da logomaquia deconstructivista, que por sorte non ten chegado ata nós, quizáis pola eficacia preventiva dos Pirineos.

Según Popper (1972: 51), a busca da verdade so é posible se falamos sinxela e claramente, rexeitando complicacións e tecnicismos innecesarios. Para el, busca-la sinxeleza e a lucidez é un deber moral de tódolos intelectuais, pois chega

a afirmar que a falta de claridade é un pecado e a presunción un crime. As súas verbas, coincidentes cunha das máis coñecidas máximas orteguinas, refírense á actividade filosófica, pero son plenamente válidas tamén para nós, pois sinalan o vieiro a seguir pola Ciencia da Literatura, á marxe de excesos e erros como os máis enriba denunciados ou os que con anterioridade cometeran certos deudos da Semiótica e Fernando Lázaro Carreter así mesmo denunciou (1976b: 29).

Non menos importante é a precisión no emprego da metalinguaxe, non só a favor desa esixencia de claridade e do rendemento didáctico das nosas exposicións senón tamén para cumpli-los tres requisitos de autoconsecuencia, exhaustividade e simplicidade nos que reside o chamado *principio empírico* que Hjelmslev (1969: 22-23) propón como esixencia inexcusable para toda investigación rigorosa.

Tal xusteza conceptual e metalingüística pódese acadar por dúas canles distintas. Acádase, xa que logo, cando se adopta unha determinada teoría, método ou escola crítica con toda a súa terminoloxía, aplicada literalmente, máis dita solución non se compadece doadamente co pluralismo que hoxe en día semella dominar, e por razóns abondo xustificadas, no eido da Ciencia da Literatura. Por iso figúrasenos moito máis conveniente a opción ecléctica que sempre proporcionará unha metalinguaxe máis ricaz e matizada, amén de máis aberta cá posibilidade anterior. Será polo tanto necesario revisar de tempo en tempo a nosa terminoloxía para reducirmos a floración excesiva con que acrece, ó fin de adoptarmos unha soa denominación para cada concepto distinto, a que resulte máis clara e ilustrativa do mesmo, independentemente de cal sexa a súa procedencia, e mantela logo invariablemente ó longo das nosas investigacións.

Esta actitude é tamén froito doutro dos compromisos que a Ciencia literaria ten que asumir para xoga-lo seu papel propedéutico no eido dos estudios filolóxicos. Refírome ó radical antibizantinismo que faciamos noso cando criticabamos, fai anos xa, "el desmedido prurito por parte de cada uno de los distintos autores" obsesionados por "modificar en matices, las más de las veces insignificantes, las clasificaciones de los 'puntos de vista' posibles que otros ya han establecido" nas súas investigacións narratolóxicas (Villanueva, 1977: 22). Como defendía así mesmo Leo Spitzer na exposición do seu método xa comentado, o único que importa é se a categoría empregada polo crítico é en realidade axeitada ó fenómeno descrito, e non quen a usa ou onde foi descuberta. Por iso semellaría ridículo se un físico, ó analiza-las forzas que actúan sobre un obxecto determinado, omitise a lei da gravidade só polo feito de non tela descuberto el mesmo, senón Newton (Spitzer, 1980: 41).

Como corolario do exposto, xorde de novo algo que xa apuntamos e cómpre situar agora nos alicerces de toda concepción e todo exercicio práctico da Ciencia da Literatura. Trátase dun razoable eclecticismo que non limitaremos tan só á harmonización dos diferentes métodos e escolas que nos ofertan o seu instrumental teórico-crítico para o clarexamento do fenómeno literario, senón que o extenderemos ademais á mutua colaboración que ten que existir, consonte co que defendiamos fai un momento, entre as catro disciplinas fundamentais constitutivas da Ciencia literaria sen perxuizo nin merma de ningunha delas, e así mesmo ás tres perspectivas ou ángulos de enfoque desde os que é posible aborda-lo estudio

das obras de arte verbal entendidas como procesos comunicativos: a do emisor, a da mensaxe e a do receptor. Eclecticismo chantado nunha dobre actitude de modestia intelectual, pola que estamos convencidos de antemán de que calquera achado metodolóxico por moi innovador que pareza non o é tanto se temos en conta a traxectoria de vintecinco séculos de desenvolvemento literario. Así tan so albiscaremos a esperanza de leva-las nosas análises e propostas un pouco máis lonxe, ou por mellor rumbo cos nosos devanceiros.

Quizáis conveña, nembargantes, xustificarmos máis en detalle ese eclecticismo que facemos noso, porque non está ceibe de certos riscos, algún dos cales perxudicaría gravemente o bo resultado final dos nosos esforzos.

En efecto, o eclecticismo mal entendido pode levarnos á inanidade de posturas intelectuais non comprometidas, asepticamente "tecnocráticas" se vale a expresión, incompatibles co exercicio esixente dos estudios literarios consonte co meu criterio.

En relación cos métodos e escolas, é forzoso admitir que no período comprendido entre o comezo deste século e mediados dos anos setenta, o que ten predominado foi as posturas exclusivistas, cando non dogmáticas. Como proba diso abonda lembra-lo inmanentismo radical da escola formalista rusa e as homólogas europeas e americanas, a prepotencia dalgúns semióticos certos de seren os únicos practicantes dunha auténtica Ciencia literaria, cando non as aplicacións no noso campo de sistemas pechados, omnicomprensivos da realidade social e humana como o marxismo ou a psicanálise.

Mais nos últimos lustros os ventos semellan ter cambiado de rumbo, e hoxe en día predomina a actitude contraria, resumida nunha verba: Pluralismo.

Un dos máis destacados representantes do grupo de Chicago, Wayne C. Booth (1979) consagraba esa actitude no título do seu libro *Critical Undestanding. The Powers and Limits of Pluralism* e reiterábao no seu artigo do número monográfico da prestixiosa revista *Critical Inquiry* (12, primavera do 1986) adicado a este tema, vencellando ademais esa noción á practica docente: "Pluralism in Classroom". E como testemuña do mesmo no noso ámbito cultural sérvenos un epílogo de Antonio García Berrio (Pedro Aullón de Haro, compilador: 1984) titulado de xeito abondo expresivo: "Más allá de los 'ismos': Sobre la imprescindible globalidad crítica". O autor non agacha aquí a súa evolución desde o rotundo inmanentismo lingüístico e textual que o caracterizaba, denunciando "un nítido proceso de agotamiento de los *ismos*", quizáis debido a "los desarrollos aberrantes de las demasías metodológicas". Seguir a se someter á súa tiranía refrexaría "una pura y simple tacha de limitación e importencia, y no de todo lo contrario", fronte á que se nos ofrece como solución: "hacer entrar en colaboración el mayor número posible de modelos parafrasísticos del texto objeto, servido desde todas las experiencias y disciplinas razonablemente conexas con la serie literaria" (P. Aullón de Haro, compilador 1984: 366).

Resulta xa que logo ilustrativa en degrao sumo a declaración que García Berrio fai da independencia disciplinar da Crítica en relación coa Lingüística, da "naturaleza de mediación o lectura interpuesta" que aquela ten, e da urxencia de remata-lo inmanentismo formalista con consideracións sociolóxico-ideolóxicas.

Abrir, nunha verba, o texto ó seu contexto, o que tan só uns anos sería rexeitado como lesa traizón ás esencias do obxecto literario. O propio García Berrio (1978: 52) adiantara xa a súa postura actual cando afirmara: "Personalmente me siento intermediario entre la lingüística y la historia literaria, y (...) entre las gramáticas formales y las deducciones sociológicas de los textos (...) Creo que es preciso restituir a la Filología su condición olvidada de gran ciencia de los textos y saber que se puede estar operando fructíferamente en un aspecto de ella, siempre que no se olvide que es preciso esforzar las propias conclusiones en el sentido de la totalidad".

Como sinal do mesmo cómpre amosa-la notable apertura da Semiótica literaria a consideracións contextuais, favorecida polo destacado desenvolvemento que no seu paradigma metodolóxico ven experimentando dun tempo a esta parte a Pragmática, pola que o discurso semiótico se pon en relación con quen o produciu e os seus destinatarios, coas coordenadas de espacio e tempo que os condicionan, con outras series literarias ou artísticas en xeral, coa propia historia e a evolución social, tal e como propón Jonathan Culler (1981: 214) nun capítulo do seu libro *The Pursuit of Signs* titulado "Literary Theory in the Graduate Program".

Polos anos nos que García Berrio encetaba a evolución xa comentada, e incluso un pouco antes, María del Carmen Bobes Naves presentaba a obra de W.O. Hendricks (1976: 7-21) identificando a crítica semiolóxica cunha tradición integradora na que teñen o seu lugar o formalismo ruso, a semiótica filosófica e a lingüística estructural, e describindo o seu método "como un conjunto de presupuestos más o menos generales, de posibilidades teóricas, de modelos explicativos entre los que el investigador puede elegir el más adecuado (en conjunto o en partes determinadas) para el texto que analice, o para el aspecto que quiere conocer". Ela mesma xa tiña defendido antes, na súa lectura semiolóxica de *Cántico* (Bobes Naves, 1975: 250), a lexitimidade de calquera esquema analítico se é aplicado coherentemente e consonte coas peculiaridades do texto a estudiar.

Semellantes actitudes e, incluso, evolucións rexístranse nos últimos lustros de xeito xeneralizado. Miguel Angel Garrido Gallardo (1982: 46-47), nun ponderado balance titulado "La moderna teoría literaria en España (1940-1980)", concluía que despois de sucesivas xeiras de predominio da Estilística, a denominada "crítica militante", os formalismos estructuralistas e os estudios semiolóxicos, "está apareciendo una crisis de la conciencia 'tecnocrática' de la crítica literaria, lo que hace que, sin abandonarse totalmente los instrumentos analíticos del estructuralismo y la semiología, se vuelva a poner de relieve la importancia que tiene la capacidad personal en la interpretación literaria, enlazándose así con los aspectos más positivos de las escuelas filológicas de principios de siglo".

Se a finais dos sesenta a Lingüística do texto era espallada desde as Universidades alemanas de Constanza e Bielefeld (co concurso posterior e decisivo do holandés Teun A. van Dijk), hoxe en día ambalas dúas sobresaen por seren as lumieiras da Estética da recepción e a Teoría empírica da Literatura, respectivamente. E cando un dos máis sobranceiros representantes desta última tendencia, Siegfried J. Schmidt, semella amosar un leve despego verbo da integración de métodos da que falabamos, o traductor e adaptador da versión inglesa do seu

Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft, Robert de Beaugrande, sáelle ó paso coa seguinte nota: "I am less inclined than Prof. Schmidt to view this pluralism as a sign of crisis. It might simply reflect the need for multiple models to capture the rich interpretative potential of important works of literature" (S.J. Schmidt, 1980: 170, nota 9).

No mesmo número de *Critical Inquiry* onde aparece o artigo de Wayne C. Booth xa glosado por nos, Ihab Hassan (1986) propón unha hipótese realmente suxerente, que non pode ser valorada polo miúdo no noso traballo: a de que o pluralismo imperante na actual Ciencia da Literatura é froito das determinantes sociais, intelectuais, estéticas e filosóficas do chamado postmodernismo. Máis o que semella fóra de toda dúbida é a práctica unanimidade con que tanto en Europa coma en América foi asumida esta posición ecléctica. Un dos documentos máis interesantes e ilustrativos da situación na que se atopa a Ciencia literaria no tempo presente é, na miña opinión, a extensa enquisa realizada polos editores da revista *New Literary History* baixo o rótulo "Literary Theory in the University: A Survey" entre varias ducias de profesores, investigadores e estudiantes graduados dalgunhas das meirandes Universidades dos Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, Alemania, Polonia, Rumanía e Iugoslavia (Varios Autores, 1983).

As preguntas daquela formuladas foron tres: sobre as funcións e obxectivos da Teoría literaria hoxe en día; sobre as repercusións prácticas que a teoría tivera na investigación, docencia e formación dos entrevistados; e, finalmente, qué efectos positivos e sobre todo negativos se lle poderían atribuír no contexto do ensino superior. Entre as respostas habería moito que comentar aquí, máis so salientarémo-la ratificación que nelas se atopa de moitas das concepcións expresadas en páxinas anteriores do noso traballo: a Ciencia da literatura como área interdisciplinar, urxida pola esixencia da súa aplicabilidade á docencia e á análise de textos, necesitada da máxima coherencia e simplicidade nas súas formulacións e alonxada do narcisismo teorético e a eutrapelia metalingüística que tanto ten perxudicado a súa credibilidade. Mais se unha desas concepcións sobrancea entre as demais pola súa reiteración por parte da meirande parte dos entrevistados, esa é sen dúbida o pluralismo polo que estamos a postular.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Aullon de Haro, Pedro (comp.) (1984): *Introducción a la crítica literaria actual,* Madrid, Playor.

Barthes, Roland (1966): *Critique et verité,* Paris, Du Seuil.

Bobes Naves, Mª del Carmen (1975): *Gramática de 'Cántico' (Análisis semiológico),* Barcelona, Planeta/Universidade de Santiago de Compostela.

——— (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de 'La Regenta',* Madrid, Gredos.

Booth, Wayne C. (1979): *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism,* Chicago/London, The University of Chicago Press.

Branca, Vittore, e Starobinski, Jean (1977): *La filolologia e la critica letteraria,* Milano, Rizzoli.

Bunge, Mario (1969): *La investigación científica,* Barcelona, Ariel. 2ª edición corrixida, 1983.

Coseriu, Eugenio (1967): *Teoría del Lenguaje y Lingüística general,* Madrid, Gredos.

Culler, Jonathan (1981): *The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction,* Ithaca, Cornell University Press.

De Man, Paul (1990): *La resistencia a la teoría,* Madrid, Visor.

Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays,* Princeton, Princeton University Press, nova edición, 1973. Traducción ó castelán de Edison Simons, Caracas, Monte Avila, 1977.

Gadamer, Hans Georg (1965): *Wahrheit und Methode,* Tübingen, J.C.B. Mohr. Versión española de Ana Agud Aparicio e Rafael de Agapito, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica,* Salamanca, Sígueme, 1977.

García Berrio, Antonio (1975): *Introducción a la poética clasicista: Cascales,* Barcelona, Planeta.

——— (1978): "Lingüística del texto y texto lírico (La tradición textual como contexto)", *Revista española de Lingüística,* 8, 1.

García González, Constantino (1967): "Interpretación o historia literaria (Problemática de la Ciencia literaria alemana)", *Revista de Literatura,* 61-62, pp. 5-35.

Garrido Gallardo, Miguel Angel (1982): *Estudios de Semiótica literaria,* Madrid, C.S.I.C.

Guillén, Claudio (1990): *Teorías de la historia literaria,* Madrid, Espasa-Calpe.

Hassan, Ihab (1986): "Pluralism in Postmodern Perspective", *Critical Inquiry,* 12, pp. 503-520.

Hendricks, W.O. (1976): *Semiología del discurso literario,* Madrid, Cátedra.

Hjelmslev, Luis (1969): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje,* Madrid, Gredos.

Lázaro Carreter, Fernando (1976): *¿Qué es la literatura?,* Madrid, U.I.M.P.

——— (1976b): *Estudios de Poética,* Madrid, Taurus.

——— (1980): *Estudios de Lingüística,* Barcelona, Crítica.

Levin, Harry (1967): *Why literary criticism is not an exact sacience,* Oxford, Cambridge University Press.

Lotman, Juri M. (1986): "Los estudios literarios deben ser una ciencia", en Desiderio Navarro (traductor e compilador), *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial,* La Habana, Editorial Arte y Literatura.

Pancorbo, Luis (1977): *Ecoloquio con Umberto Eco o la magia imposible de la semiótica,* Barcelona, Anagrama.

Popper, Karl R. (1962): *La lógica de la investigación científica,* Madrid, Tecnos. Nova edición, 1982.

——— (1963): *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge,* London, Routledge and Keagan Paul. Traducción ó castelán de Néstor Mí-

guez, *Conjeturas y Refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico,* Barcelona-Buenos Aires, Paidos, 1983, 3ª ed.

——— (1972): *Objective Knowledge,* Oxford, The Clarendon Press. Traducción ó castelán de Carlos Solís Santos, *Conocimiento objetivo. Un enfoque evolucionista,* Madrid, Tecnos, 1974, 1982.

Reyes, Alfonso (1942): *La experiencia literaria,* 3ª edición, México, F.C.E.

Schmidt, Siegfried J. (1980): *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. Band I. Der gesellschaftliche Handlungsbezeich Literatur,* Braunschwei-Wiesbaden, Vieweg und Sohn. Traducción inglesa e revisión por Robert de Beaugrande, *Foundations for the Empirical Study of Literature. The Components of a Basic Theory,* Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1982.

Spitzer, Leo (1980): *Estilo y estructura en la literatura española,* Barcelona, Crítica.

Tomachevski, Boris (1982): *Teoría de la literatura,* limiar de Fernando Lázaro Carreter, traducción de Marcial Suárez, Madrid, Akal.

Varios Autores (1983): "Literary Theory in the University: A Survey", *New Literary History,* XIV, 2.

Villanueva, Darío (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela,* Valencia, Bello.

Wellek, René (1963): *Concepts of Criticism,* New Haven, Yale University Press. Traducción de Edgar Rodríguez Leal, *Conceptos de crítica literaria,* Caracas, Universidad Central de Venezuela.

V

MISCELANEA

Antonio Rey Soto e o cinema

JOSE Mª FOLGAR DE LA CALLE

Antonio Rey Soto naceu en Santa Cruz do Arrabaldo (Ourense), o 18 de febreiro de 1879, e morreu en Madrid o 20 de febreiro de 1966.

Iste traballo non é un lugar para analisar o papel de Soto nas letras galegas, cousa que, desde un punto de vista do emprego da lingua como ferramenta de identidade cultural, queda bastante clara para a opinión de Ricardo Carballo:

> "Sacerdote, é, con Ramón del Valle-Inclán, Primitivo Rodríguez Sanjurjo, Xavier Bóveda, Goy de Silva, un dos máis destacados poetas modernistas galegos que escriben en castelán. A súa producción en galego é moi escasa" (1).

Tampouco hai espacio niste traballo para enxuiciar a súa biografía persoal, e a súa biografia literaria. Tampouco é lugar para tratar das relacións que mantivo coa súa protectora, a marquesa da Atalaya Bermeja (2), inda que nos anos dos seus traballos cinematográficos, estas relacións tiveron unha crise.

Nas referencias cronolóxicas publicadas na prensa galega (3), recollemos unha que fai mención da actividade cinematográfica do académico na década dos 20:

(1) R. Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, Galaxia, Vigo 1975, 2 ed., p. 606. Carballo nomea, logo, algunha das súas poesías en galego, e máis a traducción ó galego dunha sátira de Horacio. Máis recentemente (R. Carvalho, *Letras galegas*, Associaçom galega da lingua, A Corunha 1984, p. 69, engade ós escritores indicados outros, ós que encerra neste xuicio: "mais a lingua destes poetas era a mesma de Rubén Darío, ainda que alguns deles empregárom o galego nalgunha ocasiom", se ben precisa, despois, que "Rei Soto, se calhar mais especificamente modernista, foi tamen mais esporadicamente galego", p. 212. Unha consideración específica sobre a súa adscripción á cultura galega en L. Vázquez, "En torno a Rey Soto como "poeta galego"", *Estudios*, 128(1980),87-98.

(2) "... la marquesa podía ser -y dicen que fue- fuente de inspiración para el poeta. Y este pudo consumirse, y se consumió, en fuego interior, dominando o tratando de dominar sus pasiones. Ellas fueron las que lo derramaron en versos, muchas veces autobiográficos", Oriol de Montsant, "Elegía desde América por un recio poeta español", en *La vanguardia*, 24.3.1966.

(3) V., por exemplo, *El correo gallego*, *Diario de Pontevedra*, *La región*, do día 22 de febreiro de 1966, que reproduciron un texto do "redactor de Cifra, M. Fraga de Lis", coa noticia da morte de Soto. Naqueles anos os xornais non eran diarios, e os luns só se publicaban "La hoja del lunes" e os vespertinos. O 20 de febreiro fora domingo.

Grial 12 (1966), número da revista dos meses de abril-xunio non fai referencia á morte de Rey Soto. Pola contra, nas "notas", aparece unha necrolóxica de F.O'Connor, morto en Dublin, e unhas liñeas para o "cincuentenario do pasamento de Jose Verissimo".

En 1920, Rey Soto entrou na Academia galega, xunto con R. Cabanillas, nunha sesión celebrada en Mondariz. *A nosa terra* adicou varias páxinas a reproduci-lo discurso do de Cambados, e do de Soto nin siquera deu o seu título, cfr. o nº 129, 5.10.1920.

"...Rector de la Iglesia de la Cruz del Milagro de Santiago de los Caballeros de Guatemala, y director artístico de la productora cinematográfica Celta-Films (sic) enmarcan algunos de los hitos más notables de su activa y fecunda vida"(4).

****

"Ante el impacto de la civilización moderna, le preocupa la posición de la Poesía frente a la Ciencia, a la Técnica y a la Filosofía (...) Sólo encuentra en las ciencias históricas un método y pervivencia aparte y de utilidad siempre nueva. Y a esto -pienso yo- se debe que en Rey Soto alterna la labor creadora en las letras con la investigadora en el terreno histórico. *No tengo como característica su efímera y fugaz dedicación al cine.* Los aspectos crematísticos, que en la manifestación del séptimo arte adquieren tanto relieve, no encajan con el temperamento del poeta" (5).

1. REY SOTO E CELTA FILM

Rey Soto quedara "deslumbrado" polo cinema en Norteamérica, se damos por boas as verbas de J.Mª Delgado(6), se ben, cando menos, é sorprendente que Soto non fale siquera do fenómeno nas súas "meditaciones de Nueva York" e noutras crónicas para o xornal *El mundo*, da Habana, no ano 1922(7). De tódalas maneiras, froito desa admiración é, sen dúbida, o guión cinematográfico *El dolor del almirante*, escrito tamén no ano 1922, e que pon en relación a suposta orixe galega de Colón coas loitas dos irmandiños(8). Máis que guión cinematográfico é unha narración novelada, que contén algunhas indicacións para un "cuadro" do filme que se podería facer.

O día 5 de agosto de 1922, A. Rey Soto, A. Méndez Laserna e C. Reguenga firman, en Vigo, un contrato privado para o establecemento dunha empresa que se vai chamar CELTA FILM.

Unha copia do contrato está na Biblioteca do mosteiro de Poio que garda, a súa vez, a biblioteca, documentos e obxectos varios que foron de Antonio Rey Soto (9). Posto que a transcripción literal do documento está recollida neste traballo, vou salientar, somentes, dúas cousas:

(4) R. Fernández-Pousa, "Vida y obra de Antonio Rey Soto", en *Faro de Vigo*, 3.3.1965. O artigo apareceu tres anos despois, con lixeiras adaptacións orixinadas pola desaparición do escritor, en *El correo gallego*, 28.2.1968, co titular "El poeta Antonio Rey Soto". Por último, éste foi transcrito, literalmente, en R. Fernández-Pousa, *Hombres de Galicia*, Publicaciones españolas, Madrid, 1968, pp. 10-12, co título "Antonio Rey Soto, insigne poeta de Galicia". Os datos aportados por Pousa figuran tamén nas solapas dos tomos das *Obras completas* de Rey Soto, onde se di que forman parte da entrada Rey Soto de *Who's who in Spain*, edición de 1963.

(5) J. Mª Delgado, "Rey Soto. Su personalidad y su obra", *Estudios*, 58 (1962), p. 489. O suliñado é noso.

(6) *Ibid.*, p. 478.

(7) A. Rey Soto, *Obras completas IV. Período hispanoamericano. Obras en prosa*, ed. Estudios, Madrid 1966, pp. 68-104.

(8) *Ibid.*, pp. 46-68.

(9) Tiven coñecemento da documentación que agora comentamos no ano 1982, cando recollía materiais para un estudio cinematográfico sobre os primeiros pasos do cine en Galicia, na Biblioteca do mosteiro de Poio. Daquela, o bibliotecario, p. Sanlés, puxo nas miñas máns papeis de Rey Soto que tiñan algo que ver co cinema. Agora, o actual bibliotecario, frei Jerónimo López, completou a aportación anterior. A eles debo, pois, unha grande parte do "descubrimento".

- a empresa vai adicarse, nun principio, a facer películas "sobre asuntos de Galicia y Asturias, precedidas de conferencias literarias", actividade que será o labor de Soto, segundo se especifica no apartado 3.

- o capital empregado, "setenta y cinco mil pesetas", ten como cobertura unha perda de ata o 50%, momento no que Méndez, que é o único capitalista, retirará a súa participación, suspendendo a empresa o seu funcionamento (ap. 11).

Nos anos 20, houbo unha relativa popularidade do cine español, no conxunto do cinema que se exhibía nas pantallas do reino de España. Zarzuelas e filmes de tema taurino proliferaron neses anos. O éxito dunha película como *La verbena de la Paloma*, ou doutra, relacionada con Galicia, *La casa de la Troya*, sinalaron un camiño (10), que seguiron productoras de corta vida, fundamentalmente de Madrid, que puxeron

> "en circulación una oferta fílmica que, al margen de su heterogéneo valor, amplifica la capacidad de convocatoria del cinema español (...) Tales empresas se verán abocadas, en términos de amortización o beneficio, a un callejón sin salida" (11).

Galicia participou, mínimamente claro está, nesa eclosión productora, e a Celta Film foi un dos exemplos galegos na terceira década deste século.

A empresa tentou conseguir nome, e alguns cartos, coa exhibición dun documental, *Un viaje por Asturias y Galicia*, presentado cunha certa distribución comercial. Pero os tempos deses documentais eran pasados, posto que o público galego estaba afeito ós filmes de argumento, situación creada e consolidada na década anterior.

Por outra parte, *Un viaje por Asturias y Galicia*, foi un filme dependente, non autónomo, pois Soto quería mostrar, coas imaxes, máis ben demostrar con elas, o que ia expoñendo nas súas conferencias:

> "Daré en las principales capitales conferencias sobre temas españoles, y como he de decir mucho y bueno de España, para que no tomen mis afirmaciones por una fanfarronería española o por fantasías de poeta, acompañaré con proyecciones cinematográficas lo que vaya diciendo" (12).

Queda claro o carácter auxiliar da cinta, do que se deduce a case nula rendibilidade monetaria. A explotación da película queda suxeita ós comentarios de viva voz na sala por parte do poeta, quérese dicir, suxeita á capacidade de convocatoria do orador (13).

---

(10) Cfr., J.A. Cabero, *Historia de la cinematografía española: once jornadas: 1896-1948*, Cinema, Madrid 1949, p. 223. F. Méndez-Leite, *Historia del cine español,I*, Rialp, Madrid 1965, p. 187.

(11) J. Pérez Perucha, "1896-1929", en A.M. Torres (coord.), *Cine español (1896-1988)*, Ministerio de Cultura, Madrid 1989, pp. 70 e 71.

(12) Declaracións de Soto recollidas en *La correspondencia de España*, 9.3.1923.

(13) L. Vázquez, "No centenario do seu nacemento. Antonio Rey Soto (1879-1979), *Encrucillada* 15 (1979),p. 498. O director artístico da Celta Film cumplía, desa maneira, a parte que, na difusión do producto estaba sinalada no ap. 3 do contrato de creación da entidade.

ANTONIO MÉNDEZ LASERNA

ESPECTACULOS

TEATRO LINARES RIVAS LA CORUÑA
" ROYALTY SANTIAGO
" RENACIMIENTO EL FERROL
" ROBLEDO GIJÓN
" GOYA MADRID
" PINACHO VIGO
CINE ROYALTY "
IDEAL CINEMA "

Vigo, Septiembre 6 1922

Muy Sr. nuestro

Con fecha primero de Agosto se constituyó en Vigo la Editorial Cinematografica "Celta Film" cuyo primer asunto [illegible] a su conocimiento habra llegado por conducto de la prensa [illegible] hacer un film que traslade a la pantalla, todas cuantas bellezas encierran las Regiones hermanas del Noroeste de España, Galicia y Asturias.

La Dirección Artistica ha sido encomendada al laureado y prestigioso escritor Antonio Rey Soto, que al frente de experimentados operadores sabra compendiar en este primer film los encantos y bellezas de estas Regiones y despertar en los corazones del publico a que se destina, la *morriña* que los gallegos y astures de allende los mares llevan dentro de su descubriéndoles al mundo en que actuan, no como ahora aparecen, tal que hijos de una region empobrecida y depauperada, sino como lo que realmente son hermanos de nuestros grandes prestigios nacionales en todos los órdenes del saber humano Rodriguez Carracido, Pedregal, Valle Inclan, Melquiades Alvarez, Linares Rivas, Palacios, Buhilla, Llorens, Manolo Quiroga, Varela Radio, Bugallal, Camba, etc., etc.

Y presentandoles como cruzados de estas tierras privilegiadas donde hay castillos y fortalezas que vieron salir de sus muros los épicos conquistadores de la Edad Media, y existen monasterios, iglesias y abadias de romántica y desconocida historia y se levantan ciudades y pueblecillos con rincones rebosantes de poesia y de ensueño, tierras donde hay también fabricas, escuelas y asilos, balnearios y casinos, playas de moda y laboratorios cientificos, y sobre todo esta el encanto de la musica popular, el colorido de sus fiestas, romerias y ferias, que hacen de estas comarcas, las más pintorescas e interesantes del mundo.

Nuestro Director Artistico, regresó los primeros dias [illegible] America, donde su [illegible] forma imborrable, todo [illegible] cordial y al calor del entusiasmo [illegible] pertar un aliento [illegible] razones hermanos, se ha fundado [illegible] Film, cuya primera producción es avidamente esperada [illegible] de un millon de almas.

Prescindida de la palabra de Rey Soto, que en sus conferencias explicara la historia de todas y cada una de las partes que integran la pelicula, ésta será llevada a Cuba, Puerto Rico, Méjico, Panamá, Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Argentina y Uruguay, donde los Centros Gallegos, Sociedades Españolas y Agrupaciones Astures, nos brindan sus teatros y cooperación más fervorosa.

Es pues de tal importancia y extensión este film, que creemos no escapa a su buen criterio, el alcance, eficiencia y ventaja de los anuncios en ella intercalados y que por ser limitado el metraje del mismo, daremos preferencia a aquellas industrias que consideramos modelos en España, las cuales una vez filmadas por nuestros operadores, serán exhibidas en el curso de la pelicula y precedidas de leyendas encomiasticas, a fin de que en el espectador cause la impresión de agrado que debe ser la expresión del sentimiento en todo patriota, al contemplar lejos de su pais todo aquello que sus coterráneos, han sabido crear, honrando a su Región y a su Patria.

Dada la rapidez que a este primer film se está imprimiendo, rogamosle nos envie su conformidad, para que su [illegible] industria, quede anotado con la debida preferencia en [illegible] que visitarán nuestros operadores.

Aprovechamos esta oportunidad para ofrecernos de Vd. atos S. S.

q. e. s. m.
POR LA "CELTA FILM"
El Representante.

Carlos [illegible]

Reproducción dun texto da "Celta film", que foi recollido, total ou parcialmente, por varios xornais galegos e americanos (do fondo A. Rey Soto na Biblioteca do mosteiro de Poio).

1.1 As filmacións

O número de planos de *Un viaje por Asturias y Galicia*, está recollido no apéndice II deste traballo: 126 para a primeira xornada, ou película, "El paisaje"; 73, para "Las costumbres", e 70 para "El arte", terceira parte.

Un número tan grande de lugares e de persoas precisaba dunha movilidade e dunha disponibilidade superior, para aqueles tempos, a de calquera outro filme de ficción, de tipo medio. A "rodaxe" empezou no outono de 1922, e chegou ata mediados de setembro do ano seguinte.

O catro de xaneiro de 1923, Celta Film ten un novo director xerente, Higinio Troncoso. Pasa a chamarse Editorial cinematográfica Celta Film. Reguenga e Rey Soto seguen coas súas funcións.

Debemos a minuciosidade de Rey Soto o testimonio dalguns dos gastos durante o traballo en Galicia. Esas notas son unha pequena aportación ós custos diarios dunha rodaxe dun documental en Galicia neses anos. Nas contas non están comprendidas as dietas do director artístico, nin o material cinematográfico empregado.

Se damos por boa a cifra de 42.000 pesetas para a rodaxe de *La verbena de la Paloma* (14), a cantidade posta por Laserna, un ano despois é, de certa importancia, sobre todo se pensamos que o diñeiro é para a rodaxe dun documental que, nun principio, non precisa da intervención de actores profesionais.

A prensa galega daba conta dos traballos, e asimesmo de proxeccións parciais do filme. En Mondariz, en setembro de 1923, o operador Alonso (15) e Soto filman imaxes do balneario, dos bañistas e dos seus propietarios (planos 29 a 32, da primeira película), que serían proxectados nun cinema da localidade, xunto con outros fragmentos do filme: "se exhibieron ante los invitados a la prueba, varios trozos de la grandiosa película"(16).

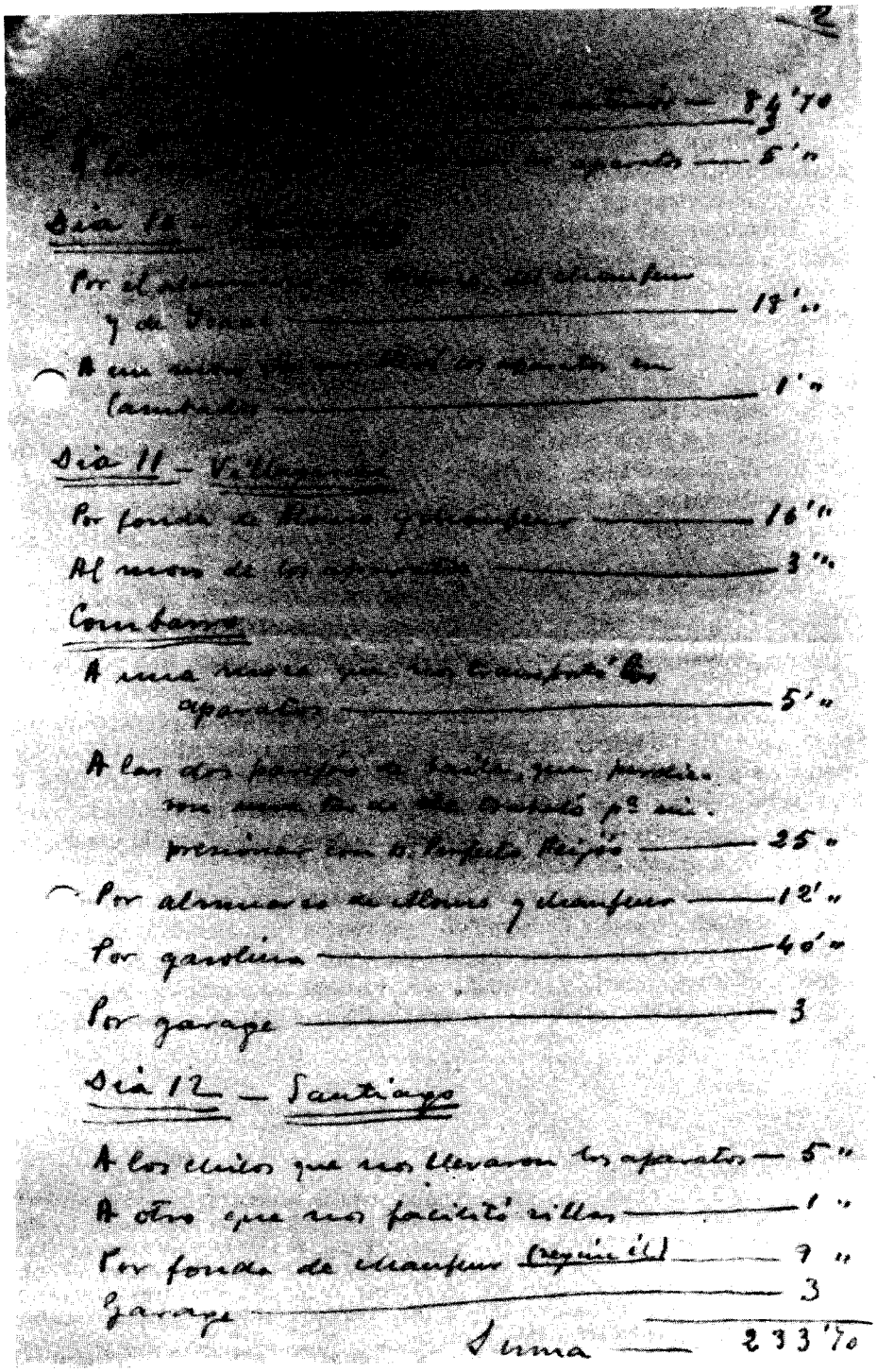
A indicación do xornal vigués mostra, ás claras, que a obra non estaba totalmente montada. A sesión de Mondariz, que contou co acompañamento oral de Rey Soto, fora precedida doutras exposicións, sendo unha das máis notables a de Madrid, nunha conferencia no Ateneo, que mereceu unha crónica de Francisco Camba para *La voz de Galicia*, na que facía unha loubanza das imaxes ofrecidas (17).

(14) F. Méndez-Leite, *op. cit.*, p. 187.

(15) Luis R. Alonso era un operador español que traballou na Celta Film, nunha parte de "Un viaje", e no filme *Maruxa*, dirixido por H. Vorins. É bastante probable que o seu documental, *Un viaje por Galicia*, subvencionado en parte polas diputacions galegas, tivera a súa orixe na rodaxe da "viaxe" de Soto, seis anos antes, do que tamén poida que aproveitara algunha toma. Para Alonso, v. F. Vizcaíno, *Diccionario del cine español. 1896-1968*, ed. Nacional, Madrid 1970 3ª ed.; para o traballo de Alonso en Galicia, v. E. García Fernández, *Historia del cine en Galicia (1986-1984)*, La voz de Galicia, La Coruña 1985, pp. 96, 105-6, e 133, n. 113.

(16) *Galicia*, 13.9.1923.

(17) *La voz de Galicia*, 20.3.1923, en L.M. Quiroga, "El cine a través de la prensa diaria coruñesa en la década 1920-1930", universidade de Santiago de Compostela 1983, p. 203 (tese de licenciatura inédita).



Relación autógrafa de Soto, relativa ós gastos da rodaxe do filme documental, no mes de nadal de 1922 (Biblioteca do mosteiro de Poio).

A publicidade deste documental foi relativamente notable, sendo o propio Rey Soto o encargado de face-la con sesións previas parciais, como as nomeadas, e coa axuda da prensa local, á que se facía chegar notas e máis notas, lóxicamente 'interesadas'.

Un exemplo desta forma de publicidade é iste texto de *Faro de Vigo* do 21 de abril de 1923, cando estaban a rematar os traballos de filmación:

> "Galicia entera tendrá que agradecer un día el que nuestros hermanos, alejados de nosotros por azares de la vida, aquellos que buscan lejos de la madre Patria el sustento de los suyos, puedan admirar dentro de brevísimo plazo sus "casiñas" de la aldea que los vio nacer, las campiñas frondosas, las típicas romerías, las ciudades populosas de nuestra tierra, en fin, todo lo que lleva hasta el alma del ausente recuerdo de amor (...) Para esta hermosa película, hemos visto en las salas de espectáculos, en Bares y Comercios, unos artísticos carteles anunciadores, que para tal efecto pintó el laureado artista don Carlos Sobrino, hoy ausente de nosotros (...) Todas las personas que vieron estos carteles, hicieron grandes elogios de ellos recordando de este modo al artista sublime y teniendo para la empresa "Celta Film" palabras de admiración y cariño".

Segundo os rótulos, Sobrino aparecería no filme, xunto con outros artistas vigueses (pl. 122), e pintando (pl. 124, da primeira xornada).

Rey Soto non filmaba só persoaxes e paisaxes. Aproveita algun que outro "suceso" local para que poida estar na película. Por exemplo, a chegada dun presidente da Arxentina, en agosto de 1922, a cidade de Vigo (planos 99 a 103, da primeira "jornada"), ou, tamén, o enterro dun cardeal, en Santiago, en nadal do mesmo ano (pl. 17, da segunda película). Filmacións como estas achegan "A viaxe" ó campo do noticiario, e rompen, dalgunha maneira, a intención artística, xeográfica e cultural do resto das imaxes.

Durante moito tempo, as filmacións cinematográficas estiveron expostas a moitos perigros, entre eles, o da súa desaparición pura e simple. Os materiais deses anos son especialmente fráxiles, e os conservados teñen un grande risco de desapareceren, polo envellecimento dos compostos químicos dos filmes.

Un deses riscos era, e segue sendo, o dos incendios. En setembro de 1923, desaparecía polo lume o cine Pinacho, en Vigo, propiedade de Méndez Laserna. O incendio estivo a punto de facer desaparecer a película de Soto, pois

> "en el mismo local tenía establecido su laboratorio la "Celta Film", a quien alcanzan pérdidas de importancia. Se han salvado, no obstante, las dos películas "Maruxa" y "Un viaje a través de Galicia y Asturias", impresionadas por la mencionada empresa y que debían ser dadas a la publicidad en breve plazo"(18).

Cumplindo a súa idea, Rey Soto levou a América a película, a finais de 1923:

> "Aunque el cine es mudo, la cálida palabra de Rey Soto, en cada proyección, dará vida al paisaje, a las costumbres, al tipismo... del alma gallega y asturiana, haciendo vivir emociones profundas en los que han tenido que abandonar sus lares y casonas. El excesivo trabajo en esta original forma de hacer cine sonoro en el año 23 y 24 derrumba, otra vez, la salud de Rey Soto" (19).

(18) *El compostelano*, 18.9.1923.
(19) J.Mª Delgado, "Rey Soto. Su personalidad y su obra, art. cit., pp. 478-9.



TELÉFONO NUM. 448

CABLEGRAMAS TELEGRAMAS TELEFONEMAS | CELTA

Director Gerente:
ANTONIO MÉNDEZ LASERNA
Director Artístico:
ANTONIO REY SOTO

Vigo. 22 de Enero de 1923.

Sr. Antonio Rey Soto.

Madrid.

Muy Sr. nuestro:

Acabamos de recibir un telefonema de Orense y de acuerdo con su indicación, mañana trataremos de filmar al Sr. Fernandez Bordas.

Visite en esa al Sr. Antonio Rey Sanchez, el del Sello"Yer"- Martinez Campos 2, al cual con esta fecha hemos escrito según copia que adjuntamos, anunciándole al mismo tiempo su visita. Vea si podemos conseguir la Información Cinematográfica de este señor o por lo menos, el letrero.

Hemos escrito ayer al Sr. Armando Pou, anunciándole tambien su visita y pidiendole ponga a su disposición un operador. Conviene que V. Mendez contraten previamente en la forma mas económica y conveniente, la labor del mismo.

Procure activar en cuanto le sea posible la redacción de títulos y asi mismo el plan de la película.

Ninguna otra cosa por hoy.

Quedamos de V. Attos y Ss. Ss.

Celta Film.

Gerente.

Haga lo posible por no trabajar de noche. Vrh

Carta do xerente da "Celta film" a Rey Soto (Biblioteca do mosteiro de Poio).

En canto ó comentario verbal, temos que sinalar que algúns planos (como o 82, da primeira película) necesitaban do comentario, da mesma maneira que os saltos xeográficos dunha rexión a outra, e dentro de cada unha delas.

Como sinalamos, Soto aproveitaba acontecimentos locais. Aproveitaba para o filme a presencia de persoas coñecidas, ás que introduce, un pouco á forza na película. Deste especial modo de traballo hai un testimonio escrito indirecto:

> "Era Rey Soto...¡Ni podía ser otro que él! (...)
> -Andamos impresionando una película -empezó a decir Rey Soto- de cosas gallegas y asturianas para llevármela a América. Va a ser algo estupendo. Estoy entusiasmadísimo... Tenemos asuntos, ¿verdad, Alonso?, sorprendentes, maravillosos, que levantarán en peso, entusiasmados, a los españoles de nuestras colonias de emigrantes... Y hasta en España van a llamar mucho la atención... Y ¿cómo iba a dejar olvidado este baluarte histórico de Portosanto, la cuna de Colón? ¡No podía ser!... Por cierto que me preocupaba lo deslucido que podría resultar este sitio tan solitario en la película. Pero vosotros me vais a prestar un flaco servicio. Seréis actores de cinematógrafo... (...)
> Y a seguida actuamos de artistas de cinematógrafo, tal cual lo había dispuesto Rey Soto.
> Ya el público dirá lo que salió de aquella improvisada compañía cinematográfica de Portosanto. ¡Cualquier churro! ¡Como si lo viéramos! Que Dios saque con bien a su autor o director, en ese punto de la cinta, sin que haya descargas de hortalizas sobre el lienzo. Amén" (20).

Notamos, nas xustificacións que Suárez fai dicir a Rey Soto, o seu cariño polo que está facendo, e a idea de que se trata dunha cousa apropiada máis para os emigrados asturianos e galegos en América, que para os residentes na península.

Rey Soto recolleu en intertítulo (o nº 42, da terceira película) a intervención ocasional, reseñada por Suárez, da seguinte maneira: "Pontevedra. La Moureira. El histórico crucero de Juan de Colón. Jaime Solá, el ilustre escritor y unos distinguidos viajeros, son sorprendidos "in-fraganti" por el objetivo".

Entre as cartas gardadas en Poio, hai algunhas enviadas a Madrid desde Vigo, nas que se pide a Rey Soto que faga xestións eficaces para achegar cartos por medio da publicidade de certos productos (o selo Yer, por exemplo). Neste sentido, podemos explica-las imaxes de *Faro de Vigo* (pls. 31-2, da 2ª película), ou as da fábrica de armas de Trubia (21), ou das da fábrica de sidra "El gaitero" (pls. 31-2, e 36-9, respectivamente, da 3ª película), pois non se albisca a relación coa "arte" que poida haber nelas.

---

(20) C. Suárez (Españolito), *Galicia la calumniada*, Calpe, Madrid, s.a., 2ª ed., pp. 247-9. O texto de Suárez, titulado "Artistas de cinematógrafo" apareceu en *Vida gallega*, n. 217, do 12 de febreiro de 1923, tempo no que se estaba a rodar o documental. Cando a publicación do libro, A. Villasuso, no xornal *Galicia*, 10.6.1923, considerou negativamente o seu contido, entre outras cousas: "Lo que no podemos tolerar es el silencio absoluto que hace de la mentalidad gallega y de los artistas gallegos (...) Habla de escultores ¡y no cita a Asorey!". Soto non caeu nese erro: na segunda película, o plano 25 recollería un traballo do artista, e o pl. 26 a imaxe dunha das "geniales esculturas de Asorey".Por outra parte, no filme tamén estaría Castelao: na 3ª película, o rótulo n. 54 di: "Pontevedra. Castelao, el genial caricaturista gallego, rie encantado de la vida". Rey Soto era amigo de Castelao, e fora quen casou ó de Rianxo, no mes de outono de 1912, na Estrada.

(21) Para a rodaxe en Trubia, Rey Soto acudiu ós bós oficios de L. Rodríguez de Viguri no ministerio da Guerra. Soto tiña autorización para "impresionar película cinematográfica de todos los trabajos de la Fábrica que (o coronel director) estime pueden darse a publicidad". No caso de *Faro de Vigo*, o xornal compensaría coa publicidade gratuita nas súas páxinas, mentras que as imaxes de Trubia estarían la película pola sona do establecimento.

2. MARUXA

Celta Film naceu coa finalidade de espallar imaxes cinematográficas de Galicia, en cidades e lugares alonxados da 'terra nai'.

Maruxa foi primeiro unha zarzuela, de A. Vives e L.P. Frutos. A empresa de Vigo, con Troncoso como xerente, e con un novo socio, Ernesto González (22), que interviría como co-director, intentaron levar adiante unha obra de ficción, seguindo a moda da década. Para elo, contrataron a un director francés, H. Vorins, quen faría en España outros filmes, amáis de *Maruxa* (23). O producto foi desigual, pois se para Cabero,

> "resultó muy bien y hasta los autores del argumento hubieron de felicitar a los editores por el éxito"(24),

para Méndez-Leite,

> "deja bastante que desear, tanto en lo técnico como en lo artístico (...) la fotografía tampoco ofrece la natural belleza de los paisajes gallegos" (25).

A relación de Soto coa película procede dunha afirmación de Leite, que dí que "fue el encargado de redactar los títulos o textos explicativos de la acción" (26). Para a exhibición en Galicia, parece que Lugrís Freire redactou uns intertítulos que "escritos en buen gallego, dan atractivo especial a esta cinta de exportación hecha para ser vista por nuestros paisanos de América" (27).

Maruxa é, con *Un viaje por Asturias y Galicia* un filme do que podemos falar só por referencias escritas. Son obras perdidas ás que, quizáis, a casualidade faga aparecer algún día, antes de que a degradación química dos seus compoñentes acabe co material que os espectadores galegos puideron ver nas proxeccións, nos anos 20.

A dificultade de atopar o filme documental completo é moi grande, pois a mesma estructura de cada parte, unha estructura pechada, en certa maneira, favorecía exhibicións separadas, ou ainda, combinacións diferentes entre sí.

En xaneiro de 1925, a estrea coruñesa parece que foi unicamente das imaxes relativas a Galicia, xa que no filme, segundo a prensa, se mostraban "las costumbres, los monumentos y las ciudades gallegas" (28), e non aparece en ningures mención algunha ó contido asturiano.

---

(22) V. F. Vizcaíno, *op. cit.*, "González Bernaldo de Quirós".

(23) V. Vorins, en *Filmlexicon degli autori e delle opere*, vol. VII, Bianco e nero, Roma 1967.

(24) J.A.Cabero, *op. cit.*, p. 216.

(25) F. Méndez-Leite, *op. cit.*, p. 207.

(26) Id., p. 190.

(27) *El Orzán*, 20.1.1924, en L.M. Quiroga cit., p. 204. Na publicidade gráfica do filme, en *El compostelano*, 11.1.1924, ó pé dunha fotografía dos progagonistas hai unha indicación, destacada tipográficamente, que dí: "Títulos en gallego del Sr. Lugrís Freire "Asieumedre"". Para o xornalista coruñés que escribiu o comentario é evidente o carácter de producto para a exportación e de cultivo de saudades. A historia do filme é considerada por outro xornalista, de *La voz de Galicia*, como "falsa, noña y trivialísima", L.M. Quiroga, id.

(28) *El Orzán*, 21.1.1925, en L.M. Quiroga, cit., p. 208.

3. CARMIÑA, FLOR DE GALICIA

Deste filme da productora Hispanica Film Ltd., de Madrid, dirixido por Rino Lupo, e rodado en Galicia e norte de Portugal (29) nos anos 1925 e 1926, García Fernández dí que ten "un guión del sacerdote orensano Antonio Rey Soto" (30).

Nas referencias periodísticas (31) e bibliográficas consultadas non atopei o nome de Soto en relación coa cinta. Dè tódalas maneiras, posto que existe copia da película na Filmoteca española, en Madrid, na que tampouco figura o nome de Soto, no apéndice III transcríbense, despois dos textos de "Un viaje", os intertítulos da primeira parte de *Carmiña*, por se algún estudioso da obra de Rey Soto encontra similitudes estilísticas que confirmen a autoría dos mesmos.

4. FINAL

É evidente que a mistura imaxe animada e comentario non chegaba para encher de satisfacción ós espectadores dun documental, por moi saudoso e poético que se fixera o comentario.

Máis que cuestións de tipo económico, poida que fora o desacougo dunha mentalidade disposta e afeita a mergullarse en modos dos tempos idos, o que impediría o camiñar 'cineístico' dun home como Rey Soto que tiña na bibliofilia unha das súas teimas, esa disposición non o deixaría camiñar moito ó lado dun producto tan característico da 'modernidade' naqueles anos, como era o cinema.

O seu paso polo cine non tivo continuidade, e non foi gratificante. Por vieiros distintos ós de José Gil, tampouco Rey Soto consigueu que prendera ó gusto polo cine nos galegos con capacidade financieira para facer 'aventura cinematográfica'.

(29) "Interiores rodados em Portugal", é a indicación á breve ficha da película en J. de Matos-Cruz, *Prontuário do cinema portugês, 1896-1989*, Cinemateca portuguesa, Lisboa 1989, p. 42. Poida que se rodara parte da obra en interiores portugueses, pero varios planos da primeira parte foron filmados nos arredores e no castelo de Vila da Feira, unha das fortalezas máis singulares do Douro Litoral.

(30) E.C. García Fernández, *op. cit.*, p. 97 e p. 730.

(31) O silencio maís notable, de ser certa a colaboración, é o de *Vida gallega*, n. 333, 28.2.1927, cando a estrea da obra en Vigo. A reseña contén, só, o nome do distribuidor-exhibidor, a empresa Méndez Laserna. Non aparecen nin os autores, nin os actores, ainda que o papel de Carmiña era interpretado por "la señorita viguesa Maruja del Mazo (...) iniciándose en el "ecran"", *Faro de Vigo*, 13.9.1925. Se Rey Soto escribira os rótulos da obra tería que ser nomeado, pois a relación do escritor co director da revista, J. Solá era boa, polo menos anos antes, durante a rodaxe de "Un viaje": Solá é citado como elemento de referencia dun plano, o 42 da 3ª película.

Penso que a súa contribución á historia do cine en Galicia non foi pequena, polo que a súa "ocasional dedicación al cine" (32), merece un tratamento diferente.

Lamentablemente, só temos o traballo literario cinematográfico de Soto sen a súa plasmación fílmica (o guión de "El dolor del almirante"), e quedan os seus textos explicativos dunhas tomas cinematográficas perdidas, nas que él colaborara.

Poio-Santiago de Compostela, verán de 1990

(32) Julio R. Yordi, "Letras de duelo. Antonio Rey Soto", *Boletín de la Real academia gallega*, 356 (1974), p. 108. O cine sempre foi, para un home de letras á vella, algo situado no final, e -case- sen importancia: "Apenas hay género o subgénero literario que no haya atraído su atención (...) crítico de arte y libros, e incluso guionista de cine", id. id., p. 105-6.

APENDICE I (33)

En la Ciudad de Vigo a cinco de Agosto de 1922 (mil novecientos veintidos) reunidos los Sres Dn Antonio Mendez Laserna y Dn Antonio Rey Soto, ambos mayores de edad y capacitados para contratar, acuerdan constituirse en Sociedad privada para la explotación en España y America de peliculas cinematográficas sobre asuntos de Galicia y Asturias, precedidas de conferencias literarias ensalzando ambas regiones en sus diversos aspectos, pactan las siguientes bases:

1ª La empresa se denominará "*CELTA FILM*" su domicilio radicará en Vigo y a los efectos legales, -especialmente los de caracter económico financiero-, aparecerá como propietario exclusivo Dn Antonio Méndez.

2ª Como máximo se fija en SETENTA Y CINCO MIL PESETAS el capital necesario para la confeccion de las citadas peliculas, dietas de los socios y colaboradores, sueldo de los auxiliares, gastos de viaje, propaganda etc., etc., cantidades que hasta la citada suma el Sr Méndez irá desembolsando sin devengar intereses en cantidad de anticipo reintegrable con los primeros ingresos que produzca el negocio desde su iniciación.

3ª El Sr Rey Soto será Director Artistico de la empresa "CELTA FILM" y sus apellidos en unión de los del Sr Méndez Laserna, darán denominación a las ediciones proyectadas. Será mision de la dirección artística trazar y desarrollar el plan de las peliculas, redactar los subtitulos, escribir la propaganda literaria e inspirar la editorial, dar las conferencias que han de preceder a las proyecciones y cuanto se refiera a la parte intelectual de la empresa. Como socio tendrá derecho a conocer la marcha de la contabilidad, la situación administrativa de la empresa y comprobar los gastos e ingresos de la misma.

4ª El Sr Méndez Laserna, gerente de la Empresa, tendrá a su parte o cargo la dirección técnica y administrativa, cooperará con el Sr Rey Soto en las funciones directivas para la ejecución de las peliculas y organización de la tournée, siendo discreccionales sus atribuciones en el aspecto mercantil de la Sociedad.

5ª La excursión a America, será realizada por el Sr Rey Soto, como Director y Conferenciante; el Sr Mendez Laserna, gerente de la Empresa y administrador de la tournée y Dn Carlos Reguenga Borrajo, como Secretario de la Dirección artistica y Representante autorizado de la "CELTA FILM".

6ª Los viajes se realizaran en condiciones de seguridad y confort segun mutuo acuerdo de los socios, teniendo presente la comodidad de los expedicionarios y los intereses de la empresa.

7ª Ante la probable imposibilidad de que el Sr Méndez Laserna, pueda trasladarse a America, queda obligado el citado Gerente a enviar un apoderado com amplias atribuciones y sujeto a sus mismas obligaciones, cuya designacion habria de recaer en persona culta y competente.

8ª A partir del dia en que comience a filmarse la pelicula en España, y hasta su llegada a America, los Sres Mendez Laserna y Rey Soto, retirarán CINCUENTA PESETAS cada uno, en concepto de dietas diarias para gastos de estancia y particulares e igualmente el Sr Reguenga, retirará una dieta diaria de TREINTA PESETAS. En America hasta la fecha de la última presentacion, las dietas se elevarán a CIEN PESETAS para cada uno de los señores Rey Soto y Mendez Laserna y a OCHENTA PESETAS para el Sr Reguenga.

9ª Las utilidades liquidas seran distribuidas en la siguiente forma:

CUARENTA POR CIENTO, el Sr Rey Soto, como socio industrial.
CINCUENTA POR CIENTO, el Sr Méndez Laserna, como socio industrial y como indemnización y seguro del riesgo que corre por el anticipo del dinero necesario para esta empresa.
DIEZ POR CIENTO, el Sr Reguenga Borrajo, como colaborador y Representante de la Empresa "CELTA FILM"

(33) Transcripción da copia mecanografiada, conservada (como o que segue no apéndice II) na Biblioteca do mosteiro de Poio, a quen lle agradecemo-lo emprego dos textos neste traballo.

10ª El Sr. Mendez Laserna, procederá en primer término a destinar integramente los ingresos que por cualquier concepto produzca el negocio al reembolso de todos los gastos habidos hasta amortizar el Capital anticipado. Una vez cubierta la cantidad desembolsada se constituirá el fondo de la Empresa en el que se iran acumulando las recaudaciones y a cuyo cargo seran satisfechos los gastos de la explotacion. Si lo permite la marcha del negocio, seran giradas a España las cantidades que a juicio de la Gerencia se presupongan como remanentes y al regresar de la tournee se procederá a justificar la determinación de los beneficios líquidos, haciéndose la distribución con arreglo a la clausula 9ª.

11ª Si comenzada en América la explotación del negocio, los resultados financieros del mismo no cubriesen el anticipo del capital llegando la merma al cincuenta por ciento de la cantidad presupuestada (SETENTA Y CINCO MIL PESETAS) el Sr Méndez, se reserva el derecho de dar por terminada la tournée comprometiéndose únicamente a reintegrar a España los expedicionarios, siendo tambien el viaje de retorno con cargo a la cuenta de gastos generales.

12ª En el caso de que el Sr Rey Soto, una vez terminada la tournée por América, no le conviniera continuarla, su participación se reduciria al VEINTE POR CIENTO de las utilidades liquidas que resultaren en definitiva después de realizada totalmente aquella.

13ª El Sr Reguenga, habrá de someterse a las prescripciones de la dirección artística y de la gerencia, quienes siempre se pondran de acuerdo para la mejor organización de la tournée. Si a juicio de ambas partes la actuacion del Sr Reguenga no satisfaciese plenamente la misión que se le encomendare, se propondrá la sanción adecuada. Caso de reincidencia, se procederá a rescindir el pacto por lo que al Sr Reguenga se refiere y podrá darse por terminada la colaboración del mismo como representante abonándole las dietas de un mes y los gastos de viaje hasta llegar a España por la via mas corta y en clase intermedia.

14ª Será criterio severo de la Sociedad y en bien de los elementos de la misma, la supresión de todo anticipo, aún existiendo ya beneficios, salvo causa de fuerza mayor, como ser, enfermedad, accidente etc.

15ª Si el Sr Rey Soto obtuviese algun ingreso extraordinario, por conferencias agenas a las que le incumben como director de la "CELTA FILM" (y previa, en cada caso la conformidad del gerente) destinará el CINCUENTA POR CIENTO de lo que perciba a favor de la mencionada entidad.

16ª La propiedad de la película queda a favor de la Sociedad por tiempo indeterminado, repartiéndose el beneficio que se obtenga por venta de cópias, alquiler y explotación, en las proporciones señaladas en la cláusula novena.

17ª Este contrato, podrá ser elevado a escritura publica, cuando alguno de los citados señores lo requiera, siendo de cuenta del reclamante los gastos que esto origina (34).

(34) O documento orixinal, de dous folios, leva ó pé do mesmo, en cada folla, as firmas e rúbricas, de esquerda a dereita, de Antonio Rey Soto, Carlos Reguenga e A. Méndez.

APENDICE II (35)

1. **PRIMERA JORNADA.**

2. **EL PAISAJE**

3. En los geórgicos prados, eternamente verdes de Galicia y Asturias, todavía una niña guarda el ganado como en las doradas leyendas en que se aparecen las Vírgenes o las Hadas.

4. LA CORUÑA.- Vista general.

5. La Torre de Hércules se erige todavía, como hace más de dos mil años, sobre los abruptos cantiles de la costa.

6. Un rincón de ensueño.- En el jardin de San Carlos el poeta gallego Lugris se entrega a sus meditaciones.

7. Viejas calles de "La Ciudad"

8. En la finca del pintor Sotomayor.- Un matrimonio feliz y famoso.

9. Los modelos de Sotomayor.- El ilustre Director del Museo del Prado dando unas inmortales pinceladas.

10. Banquete al Alcalde, el ilustre escritor Señor Ponte Blanco.- El anfitrión rodeado de personalidades.

11. Palacio Consistorial.

12. Estátua, en el Relleno, de la inmortal novelista Condesa de Pardo Bazán.

13. El maestro Baldomir, inspirado autor de sentidas y populares baladas gallegas.

14. El Castillo de Santa Cruz mira trémulo, sus torres y murallas románticas en las claras aguas de la bahia.

15. El Cantón grande, la más expléndida y concurrida de las alegres vias coruñesas.

16. Las Torres de Meirás, donde la Condesa de Pardo Bazán firmó sus mejores obras.

17. GIJON.- Vista del puerto.

18. Palacio del Conde de Revillagigedo.- Estatua de Don Pelayo.

19. Calle "Corrida, la arteria más característica de la Ciudad.

20. OVIEDO.- Paseo en auto por la calle de Uria.

21. El regimiento de Ingenieros Zapadores desfila por la Plaza de la Escandalera.

22. La Catedral de Oviedo, en que la piedra se afiligrana como el oro en un relicario, para guardar las cenizas de los Reyes y los recuerdos más gloriosos de la Reconquista.

23. El claustro gótico de la famosa catedral.- Siglos XIII y XIV.

24. BETANZOS. (La Coruña).- "Los Caneiros".- Embarcando para la fantástica romería.

25. El viaje por un llameante rio de égloga.

26. El desembarco y varias escenas de la famosa fiesta.- Vendedoras de empanadas, mariscos, pan, etc.

---

(35) O que segue leva unha numeración que correspondería á planificación ou ós rótulos do documental da Celta Film. Os folios orixinais non teñen indicación nas súas cabeceiras de que se trate da obra que na prensa se deu en chamar *Un viaje por Asturias y Galicia*, pero que, evidentemente, corresponderían á mesma.

Non podemos afirmar que o número de tomas, alomenos unha por rótulo, se levara a efecto.

Respetámo-la grafía orixinal, incluindo algún que outro erro ortográfico e xeográfico.

27. Todo tiene un supremo sabor bajo las frondas de los Caneiros.

28. LA CORUÑA.- Murguía, el venerable patriarca de las letras gallegas, el que partió la vida con la excelsa Rosalía, no puede ya tomar el Sol sinó en carruaje.- Los jóvenes escritores se descubren a su paso.

29. MONDARIZ (Pontevedra).- La concurrencia de aguistas es como un hormiguero, todo a lo alto de la gran escalinata del Parque, del "Palacio-Hotel Peinador".

30. Salida de misa en la capilla del Parque.

31. Entrada principal del Gran Hotel y varias perspectivas del mismo.

32. Estatua de Don Enrique Peinador, uno de los hombres más representativos de Galicia, descubridor de los milagrosos manantiales y verdadero creador de Mondariz.- Su hijo Enrique, que continúa su obra, y sus nietos al pié del monumento.

33. CANDAS, (Asturias) Vista del pintoresco pueblecillo cantábrico en dia de marejada.

34. La ermita en que se venera el Cristo, famoso en toda Asturias.

35. LLANES. (Asturias) Casa en que nació Posada Herrera, el ilustre político, y la iglesia de Santa Maria,- Siglos XII y XIII -en que se bautizó.- El veterano periodista Sr. Castellanos.

36. En Monterroso (Lugo), se celebra una de las más famosas ferias de la montaña gallega.- Las vendedoras de quesos, los puestos de pan, jabón, etc., etc., son verdaderos cuadros dignos de los clásicos pinceles flamencos.

37. Un monumento megalítico.- Notable dólmen céltico en los alrededores de Puenteareas (Pontevedra).

38. Como veranean los políticos.- El Conde de Bugallal en los jardines de su finca "La Parda", Pontevedra.

39. El Presidente del Congreso, como que olvida unos instantes los graves problemas de la política española.

40. GIJON.- El padre de la Patria, el excelso escritor, historiador, dramaturgo y pensador, Jovellanos, nació en esta casa de apariencia humilde y alta ejecutoria.

41. Las palmas, como el más genuino símbolo de su gloria, rodean la estatua del prócer asturiano.

42. VEGA. (Asturias) Después de llenar su siglo, amargado y triste, a la sombra de la amistad, rindió su vida en esta otra casa el gran Jovellanos.

43. INFIESTO. (Asturias) Puente romano sobre el Piloña.

44. LLANES. (Asturias) Vista de la plaza.- Los niños bailarines de la Guía, se preparan para la procesión.- Edificio del Casino.

45. VILLAVICIOSA DE ASTURIAS.- Concurso de bailes y cantos populares.

46. Varios cantadores de las cercanias de Villaviciosa, premiados en el concurso.

47. CORCUBION (La Coruña) Vista general.

48. CÉE. (La Coruña) El poético poblado.

49. La sorprendente cascada del Pindo, en el rio Lézaro.- Nombres y cosas evocan en esta comarca incomparable la Grecia clásica y soñada.

50. BAYONA (Pontevedra) Vista general de la deliciosa estación veraniega.

51. La imagen colosal de la Virgen de la Roca, tallada en un diente de la cordillera, se vé desde el mar como una estrella.

52. El Crucero de la Trinidad.- Curioso monumento del siglo XV.

53. HERBON. (La Coruña) El romántico convento donde sepultó su vida en el siglo XV, Juan Rodríguez del Padrón, el inmortal trovador, que quiso yacer, al morir en este lugar, junto al enamorado Macias.

54. Por las rústicas encrucijadas vá corriento el camino de Hervón.

55. Deshojando maiz en la clásica era.

56. GIJON.- La Iglesia de San Pedro en que está sepultado Jovellanos.- El mercado de la Ciudad.

57. DEGO. (Asturias) En el fondo de la interesante aldeita el gran pintor José Ramon Zaragoza, comienza uno de sus magníficos cuadros.

58. Alfonsa, uno de sus más característicos modelos, conversa con el pintor.

59. LAS ROSAS DE VILLANUEVA (Asturias) Pintoresco caserío en la carretera de Arriondas a Covadonga.

60. ARRIONDAS. (Asturias) La señora Dorotea y su burro.- La popularísima sardinera fuma, rie y filosofa con su docto compañero.

61. MUGIA. (La Coruña) El pueblo y la tragicamente famosa "Costa de la Muerte".

62. La ermita de la Virgen de la Barca y su celebérrima piedra movediza.

63. PUENTE DEL PUERTO (La Coruña) Un paradisiaco rincón del rio.

64. Rivadavia (Orense) Vista general desde el Puente.- Calles de la villa dignas de ser llevadas al lienzo o al tapiz.

65. NOYA. (La Coruña).- Iglesia de San Martín.- Siglo XIV.- Las centurias dieron a las cinceladas esculturas del pórtico una rica tonalidad de oro viejo.

66. Las incomparables rúas y plazas noyesas.- "Tapal" y "Mazacáñamos".

67. Las rozagantes lavanderas del "Trava".- Un poético rincón del río.

68. GIJON.- Don Arturo Rodríguez Blanco, Alcalde de la Ciudad, y el Concejal Sr. Cofiño a la puerta del Ayuntamiento.

69. En la playa, una de las más bellas de Europa, se celebra todas las mañanas un animado paseo.

70. Calle de los Moros y Blancos de Gijón y de Castilla.

71. LUARCA. (Asturias).- Panorama de Luarca desde la atalaya.

72. Un grupo de lindísimas asturianas en el "chalet" de los Sres. Blanco.

73. AVILÉS. (Asturias).- Los Sres. García Kohly y Goicoechea, mantenedores de los Juegos Florales, son recibidos por las autoridades en la estación.

74. Los ilustres mantenedores son constantemente obsequiados en la progresiva ciudad asturiana.

75. ORENSE.-

Tres cosas hay en Orense
que no las hay en España;
el Santo Cristo, la Puente,
las Burgas hirviendo el agua...

76. SANTA MARIA DE CASTRELO (Orense).- Alfonso VII el Emperador, Doña Urraca, Gelmírez,... y más tarde el Rey Sabio y el Rey Santo, llenaron de venerable contenido histórico este montón de rocas que sostenía una ceñuda fortaleza.

77. LOURIZAN (Pontevedra).- El célebre palacio que fué durante muchos años la Meca de los políticos españoles.- Los jardines.

78. Estátua de Montero Ríos en la gran plaza del Hospital, en Compostela.

79. PONTEVEDRA.- Paisaje de ensueño en el río Lérez.

80. VALDOMAR. (Lugo).- En la pintoresca romería de San Benito se ven tipos y escenas del más puro "enxebrismo".

81. La procesión del taumaturgo es una fiesta para los ojos del artista.

82. LA CORUÑA.- En la plaza de las Bárbaras el sabio arqueólogo Martínez Salazar explica el simbolismo de un antiquísimo relieve.

83. El ilustre Presidente de Estudios Gallegos, Sr. Casás, ante el monumento de Concepción Arenal erigido por su iniciativa.

84. SALINAS (Asturias).- En la costa brava.- Muchachos temerarios suben y bajan despreocupadamente por los cantiles que parecen inaccesibles.

85. CANGAS DE ONIS (Asturias).- La vetusta capilla visigótica en que apareció la cruz de los ángeles.

86. ANLEO (Asturias).- Ruinas del Castillo de Santa Cruz de Marcenado...

87. y su interesante iglesia parroquial.

88. NAVIA (Asturias).- Estátua de Campoamor.

89. PONTEVEDRA.- La Plaza de Mugártegui que inspiró a tantos acuarelistas.

90. El roble secular de Santa Margarita.- Se necesitan siete hombres para abrazarlo.

91. LA CORUÑA.- Concurso hípico.- La concurrencia en los palcos.- Varios saltos de caballos.

92. La tribuna del jurado con los corredores y "sus madrinas".

93. EL FERROL.- El arsenal.

94. Botadura del crucero auxiliar "Méndez Núñez".- Picando las amarras.- El público.

95. La madrina del crucero y las autoridades que la acompañaron.

96. Solemne momento en que la nave deslizándose majestuosamente toma gallarda posesión del mar.

97. VILLAVICIOSA DE ASTURIAS.- El Gaitero de Libardón, famoso en todo el Principado, bajo cuyos dedos brujos gime y canta el alma de su tierra.

98. Entre la pareja de bailadoras por él adiestrada, el gaitero se engalla orgulloso.

99. VIGO.- Arribo del ilustre Presidente de la República Argentina Señor Alvear a las playas gallegas.- El trasatlántico "Massilia" entra en la colosal bahía.

100. La nube de vapores que rodea el trasatlántico no da paz a las sirenas.

101. El Presidente con las personalidades que le recibieron, desembarca entre las aclamaciones del público.

102. En las calles de la gran Ciudad, la muchedumbre se arremolina entusiasmada en torno del simpático Presidente...

103. y en la Plaza de la Constitución, la multitud le vitorea.

104. Desfile de la comitiva presidencial.

105. OVIEDO.- Palacio de la Diputación y Banco Herrero.

106. LA CORUÑA.- Varios académicos gallegos departen al pié de la estátua de Linares Rivas como en los jardines áticos...

107. FINISTERRE (La Coruña).- El cabo formidable y medroso en que terminaba el mundo antiguo.

108. BETANZOS (La Coruña).- En sus arcaicas callejas se paladea el ambiente de la tierra.

109. ENTREPEÑAS (Asturias).- Teatral decoración de rocas.- Por entre los recortados picachos, divísase a lo lejos el pueblo de Vega.

110. VIGO (Pontevedra).- Partido de "foot-ball".- Campeonato inter-regional "Asturias" y "Galicia" finalistas.

111. "Asturias" equipo vencedor.

112. El característico y expléndido Pazo de Santo Tomé- "La Pastora"- propiedad de Don Javier Ozores.

113. VILLAVICIOSA DE ASTURIAS.- En la plaza Mayor.- El hermano del ilustre periodista Conde del Rivero, Don Tomás.

114. GIJON.- Casa Palacio de los Valdés.

115. CANGAS DE ONIS (Asturias).- El famoso puente sobre el cual pasaron las legiones romanas, salva el histórico río Sella con un atrevido paso de sus elásticas piedras.

116. CAMARIÑAS (La Coruña).- Al sol, a la puerta de las casas pintorescas, las infatigables encajeras, bajo el revoloteo de las manos, hacen nacer las sutiles filigranas de los famosos encajes.

117. He aquí una linda encajera.

118. La brujería de sus dedos.

119. LA GUARDIA (Pontevedra).- Vista general y detalle del puerto.

120. VIMIANZO (La Coruña).- El viejo castillo.

121. PUENTE SAMPAYO (Pontevedra).- El histórico puente, donde los patriotas gallegos, despreciadores de la sangre y de la vida por la Libertad, derrotaron la flor de los soldados napoleónicos, invencibles hasta entonces.

122. VIGO (Pontevedra).- El violinista Fernández Bordas, el pintor Sobrino, el historiador de Colón Gallego, Sr. Otero, y el pianista Luna, coinciden a la puerta de un café.

123. Fernández Bordas, el colosal violinista, Director del Conservatorio de Madrid, interpreta a Sarasate.

124. Carlos Sobrino, el gran pintor de los pueblos gallegos, ante el caballete.

125. La isla verde y fragante de San Simón, en el fondo dormido de la bahía de Vigo, sugiere fantásticas visiones de Oriente.

126. Una playa salvaje y un efecto de luz sobre el Atlántico.

FIN DE LA PRIMERA JORNADA.

CELTA FILM. **Película 2ª**

LAS COSTUMBRES

1- Covadonga.- Asturias.- Grandioso panorama del histórico valle.

2- Covadonga.- La fiesta de *La Santina*.- La procesión de la Virgen que dió la victoria a los guerreros de la Cruz.

3- El Obispo de Oviedo en la presidencia de la procesión.

4- La Capitana de los ejércitos españoles entra en su alcázar.

5- Por este túnel se entra hoy día en la histórica gruta en que Pelayo y los caballeros que le seguían, se sintieron leones el día de la batalla.

6- Hombres y mujeres suben de rodillas, en cumplimiento de un voto, la altísima escalera de la venerada gruta.

7- El Panteón en que está sepultados los varones feudales de Covadonga.

8- Las muchachas que beben de la cascada milagrosa se casarán dentro de un año.

9- Covadonga.- A la puerta del Gran Hotel Pelayo.- Un grupo de aristocráticas bellezas asturianas.

10- Vista de Orzán en un día de calma.

11- La Coruña.- La antigua e interesante iglesia de Santiago.- Salida de la misa de doce.

12- Betanzos.- La Coruña.- La clásica procesión cívica de San Roque, desfila bajo el fausto del Sol por una de las más sugeridoras calles de la villa.

13- Betanzos.- La Coruña.- La danza medioeval de los arcos, que evoca desconocidos ritos célticos, ejecutada por marineros.

14- Betanzos.- La Coruña.- Típicas cacharrerías al aire libre.

15- Betanzos.- La Coruña.- La simbólica danza de las espadas, que revive oscuras leyendas, trenzada por los labradores.

16- Betanzos.- La Coruña.- La Plaza en el día de San Roque.

17- Puente del Arco.- Asturias.- Maravilloso puente natural sobre el río Vega.- Arco tallado por el río a fuerza de millones de años.

18- Oviedo.- Una encrucijada de viejos palacios: el de San Juan de Nieva, el de Camposagrado y el del Vizconde del Cerro.

19- La Toja.- Pontevedra.- El balneario de las curaciones prodigiosas, visto desde el mar.

20- La Toja.- Pontevedra.- La gran escalinata, frente a la ría de Arosa, uno de los más expléndidos paisajes del mundo.

21- La Toja.- Pontevedra.- Cargando algas.

22- La Toja.- Pontevedra.- Varios aspectos del suntuoso hotel.

23- Vigo.- Banquete del Subsecretario de Fomento Sr. Senra.- Salida de los invitados del Hotel Continental.

24- Mondariz.- Pontevedra.- Mozos y mozas con trajes típicos tejen la antiquísima "Muiñeira da Roda e do rabexo" ante numerosos agüistas.

25- Santiago de Compostela.- El escultor Asorey, en quien reviven, mejorados, los antiguos imagineros, retocando una de sus últimas obras.

26- "Picariña", una de las geniales esculturas de Asorey.

27- Navia.- Asturias.- Casa-Palacio de Lienes, de la noble familia de los Calzada.

28- Santa Cruz de Ribadulla.- Coruña.- Entrada al Pazo del Marqués.

29- Noya.- La Coruña.- Iglesia de Santa María.

30- Noya.- La Coruña.- El raro e interesante crucero del "Miñadoiro".

31- Noya.- La Coruña.- Mujeres montañesas con sus característicos tocados.

32- Orense.- Vista general de la ciudad.

33- Orense.- Plaza Mayor.- Paseo de Palmeras en los jardines de Possio.

34- Orense.- Monumento a Concepción Arenal, honor del sexo.

35- Lugo.- Una feria.- Tipos populares.

36- Avilés.- Asturias.- La pintoresca iglesia de San Nicolás.

37- Llanes.- Asturias.- La célebre ermita de la guía y los niños bailadores.- La danza gozosa y complicada de los niños de los arcos, suscita emociones primaverales.

38- Llanes.- Asturias.- Al pié de la estátua de Posada Herrera unos lindísimos rapacejos detienen al distinguido escritor Sr. Cuanda.

39- Celanova.- Orense.- Plaza Mayor y fachada del Monasterio, siglo XVI.

40- Celanova.- Orense.- El severo claustro del Renacimiento.

41- Monterroso.- Lugo.- En una encrucijada de la célebre feria, el operador no sabe dar tregua a la mano.

42- Melón.- Orense.- El antiguo Monasterio de Benedictinos.

43- Pontevedra.- Monumento a los héroes de Puente Sampayo.

44- Pontevedra.- Ruinas de Santo Domingo.

45- Asturias.- Un peñón de la costa en los alrededores de Llanes.

46- Rivadesella.- Asturias.- El gran puente sobre la hermosa ría.

47- Soto de Luiña.- Asturias.- Una curiosa iglesia.

48- Pontevedra.- Isla de Sálvora.- Las bravas mujeres de la Isla que reverdecieron el heroismo de María Pita, cuando salvaron a los náufragos del vapor "Santa Isabel".

49- El vapor "Cataluña" encallado en los peligrosos bajos de la trágica isla.

50- Oviedo.- Grandiosa fiesta asturiana en la Plaza de Toros.- Concurso de los incomparables bailes de la región.- El "Corri-corri" (Arenas de Cabrales).- El "Son de arriba" (Cangas de Tineo).

51- Oviedo.- El Ayuntamiento.

52- Oviedo.- Bailes regionales.- El "Pericote" de Llanes y el "Perlincango" de Cudillero.

53- Oviedo.- Palacio de Santa Cruz de Marcenado..

54- La ancestral danza de los "Vaqueiros de Alzada".

55- Oviedo.- El retablo viviente de las bailadoras.

56- Padrón.- Coruña.- Como un nido, entre las frondas gallegas, está la casa en que cantó y murió la divina Rosalía.

57- Bayona.- Pontevedra.- En el histórico castillo de Monte Real.- Perspectivas de las murallas y los jardines.

58- Bayona.- Pontevedra.- La Plaza y la casa de los Quirós.

59- Monterroso.- Lugo.- Francisco de Río Pedroso, el popular y gigantesco ganadero desea posar ante el aparato..... en buena compañía.

60- Celanova.- Orense.- La capilla mudéjar de San Rosendo -(siglo X)-.

61- Rivadavia.- Orense.- Iglesia de San Juan.- Plaza de la Magdalena.- Ruinas del castillo de los Sarmientos.

62- La Coruña.- El popular agitador social Abad Conde, saliendo del Instituto.

63- Vigo.- La redacción del decano de la Prensa gallega "Faro de Vigo".- Su ilustre director, el senador Sr. Lema, rodeado de varios redactores, da instrucciones para una información urgente.

64- Salón de máquinas del popular periódico.- La distinguida familia del Sr. Lema.

65- Cangas de Onís.- Asturias.- Un "chalet" de buen gusto, propiedad de D. Constantino González.

66- Redondela.- Pontevedra.- En el fondo de la incomparable ría de Vigo, la hermosa villa marinera, se mira en el agua.

67- Redondela.- Pontevedra.- A enorme altura, sobre el tranquilo caserío, van y vienen continuamente los trenes....

68- Redondela.- Pontevedra.- Los bulliciosos cabezudos que abren paso a la clásica tarasca en las fiestas del Corpus.

69- La Toja.- Pontevedra.- El gran puente, que convierte a la isla de la Toja en Península.

70- Oviedo.- Calle de Jovellanos.- Iglesia de los Jesuitas.

71- Avilés.- Asturias.- Estátua de Pedro Menéndez, conquistador de la Florida.

72- La Picoña.- Pontevedra.- Vistas del histórico pazo, siglo XVIII.

73- Oya.- Pontevedra.- Al ponerse el sol, frente al Atlántico, que parece de plata, el viejo monasterio se envuelve en una suprema melancolía.

CELTA FILM. **Película 3ª**

EL ARTE

1- Santiago de Compostela.- La ciudad milenaria, como un ciclópeo retablo de granito, sobre la cumbre del Libredón, alza al cielo sus torres, cúpulas y espadañas imploradoras.

2- La gran fachada barroca de la Catedral llamada del "Obradoiro".- Siglo XVIII.

3- La divina comedia de la piedra.- El pórtico de la Gloria.- Siglo XII.

4- Absides de la Catedral y Puerta Santa.

5- La incomparable fachada de las Platerías.- Siglo XIII.

6- Oca.- La Coruña.- Pazo del siglo XVII, de los Marqueses de Camarasa.

7- Oca.- Entre los boscajes y en las fuentes del Versalles gallego, hay aromas y susurros aún de la sutil galantería del gran siglo.

8- Compostela.- Claustro de la Catedral.- Siglo XVI.

9- El "Botafumeiro", el mayor incensario del mundo.

10- Características edificaciones compostelanas llamadas de "Marquetería".- Plaza de las Platerías.- Siglo XVIII.

11- Plaza de la Quintana.- Los altos muros legendarios del convento de monjas de San Payo.

12- Alrededores de Compostela.- Recogiendo maiz.

13- Compostela.- Fachada plateresca del gran Hospital Real.- Siglo XVI.- Las Ménsulas del enorme balcón.

14- Un claustro del Hospital.

15- Padrón.- La Coruña.- Fuente del Carmen.

16- Compostela.- Panorámica de la gran Plaza del Hospital.

17- Entierro del Cardenal-Arzobispo de Compostela, Sr. Martín de Herrera.

18- Las históricas ruas de Compostela.- Rua del Villar.

19- Bajo el pórtico de la iglesia de Salomé, (Siglo XII), la imagianción más pobre sueña un lance legendario.

20- La estátua del ruiseñor gallego, Rosalía...

21- La gloriosa Universidad gallega.

22- Calles compostelanas.- El Preguntoiro a las doce del día.

23- La estátua de Figueroa, el varón ilustre, a cuya munificencia debe tanto la cultura gallega.

24- Claustro de Fonseca, la escuela de Medicina, famosa en el mundo. (Siglo XVI).

25- San Martín, la colosal Universidad Pontificia (Siglo XVII).

26- Compostela.- La Calle y Casa de la Troya, inmortalizada en la famosa novela.

27- Peñas Juntas.- Asturias.- Paso de un tren minero por el desfiladero fantástico.

28- Peñas Juntas.- La cortadura prodigiosa es como el tajo de un titán.

29- El desfiladero desde el tren.

30- Trubia.- Asturias.- Vista general.

31- En la Fábrica Nacional de Armas.- Salida de los obreros.

32- En los talleres de la gran Fábrica.- Operaciones de la colada, ajuste, etc. de los cañones de grueso calibre.

33- Orense.- La vendimia en el Rivero.- Una cepa como en los tiempos bíblicos.- Las jóvenes vendimiadoras que merecieran un dístico de Anacreonte.

34- Orense.- Claustro del Convento de San Francisco (Siglo XIV).

35- Orense.- En la clásica Fuente del Hierro.

36- Villaviciosa de Asturias.- "El Gaitero".- La fábrica de sidra, etc...

37- Fabricación de la sidra, etc...

38- Prensado de la manzana.

39- Un tonel por dentro...

40- Pontevedra.- El Clavé gallego Don Perfecto Feijóo, enseña la "muiñeira" en sus ratos de ocio.

41- Pontevedra.- Fachada de la iglesia de Santa María (Siglo XVI).- La célebre inscripción que demuestra, palmariamente, la existencia de Colones en Pontevedra en el siglo XV.

42- Pontevedra.- La Moureira.- El histórico crucero de Juan de Colón.- Jaime Solá, el ilustre escritor y unos distinguidos viajeros, son sorprendidos "in-fraganti" por el objetivo.

43- El solar en que vivieron los Colones en el siglo XV.

44- Lourizán.- Pontevedra.- Interior de la "Serre".- Estátua de Colón, obra del escultor santiagués Sr. San Martín.

45- Villamayor.- Asturias.- Una casa en construcción, en la que se conserva el carácter de la antigua arquitectura asturiana, propiedad del Sr. Alvarez Nava.

46- Casdemiro.- Orense.- Casa en que nació el Padre Feijóo (Siglo XVIII).

47- El último Feijóo mostrando la mascarilla de su antepasado el Sabio.

48- Las armas de los Feijóos y Montenegros, ilustres apellidos del inmortal polígrafo.

49- Oviedo.- La Universidad en que explicó, hasta su muerte, una cátedra, el Padre Feijóo.

50- Orense.- La estátua del autor del Teatro Crítico.

51- Pontevedra.- Plaza de la Leña.

52- Sotomayor.- Pontevedra.- El formidable castillo del siglo XV, tras de cuyos adarves Pedro Madruga, el destemido Señor feudal, retaba a todos los magnates gallegos y a los mismos Reyes Católicos.

53- Varios detalles de la romántica fortaleza, que se conserva intacta.

54- Pontevedra.- Castelao, el genial caricaturista gallego, ríe encantado de la vida.

55- Villanueva de los Infantes.- Orense.- El Castillo de la leyenda de la Virgen del Cristal.

56- Celanova.- Orense.- La casa en que nació Curros Enríquez, el gran poeta de la raza, cantor de la poética leyenda.

57- Villanueva de los Infantes.- Orense.- La iglesia de Nuestra Señora del Cristal.

58- El relicario en que se guarda el cristal milagroso.

59- El señor Cura explica, con la imagen en la mano, su prodigioso hallazgo a un grupo de devotos.

60- Maravilloso panorama de la ría de Marín (Pontevedra) donde parece que Dios agotó las bellezas.- La isla de Tambo.- Las parroquias de Samieira y de Tarrio.

61- Cambados.- Pontevedra.- El evocador palacio de Fefiñanes.

62- Cabanillas, el poeta que heredó, para hacerla sonar más recio, la lira de Curros.

63- Villagarcía de Arosa.- Pontevedra.- Vista del puerto.

64- Villagarcía de Arosa.- Pontevedra.- Las altas torres de Vista Alegre.

65- Santa Tecla.- Pontevedra.- Las excavaciones de las viejas "Citanias" prehistóricas, tan interesantes para los arqueólogos.

66- Las costas de La Guardia, desde lo alto de Santa Tecla.

67- Tuy.- Pontevedra.- La ciudad, tiene, desde lejos, un altivo gesto feudal.

68- La Catedral de Tuy, clásico tipo de la iglesia fortaleza, tiene una portada que está pidiendo una guardia de ballesteros.

69- El claustro gótico-bizantino de la Catedral de Tuy.

70- Al ponerse el sol, por entre los pinos, en las rías gallegas, se ve bullir el mar como plata líquida.

APENDICE III

CARMIÑA, FLOR DE GALICIA (36)

Primera parte

1 *Galicia*
Mimosa, soave,
Sentida, queixosa;
encanta si ríe,
conmove se chora
(Rosalía de Castro)

(pé do rótulo: *Hispanica Film Ltd. Madrid*)

2 (planos de varias paisaxes: Ribadavia, Vigo, Ría de Vigo, Illa de San Simón, un cruceiro. En sobreimpresión: "CARMIÑA")

3 *Circundado por las verdes montañas de esta Galicia de ensueño, reposa un valle dulcemente poético, como lo es toda la "terra meiga".*

4 *Lo domina un castillo de tiempos remotos, que según la tradición lo hizo levantar una reina musulmana, desde la puesta de un sol hasta la salida de otro.*
(castelo de Vilasobroso, ou de Soutomaior (?)).

5 *Próxima al castillo, refugiábase en las primeras estribaciones de la montaña una aldea humilde: Almedo*
(Vilanova dos Infantes).

6 *El trabajo absorbe la vida cotidiana del lugar, pero los domingos ...*

7 *Carmiña, un diamante que refulge sobre la esmeralda eterna de los prados.*
Carmiña: Maruja del Mazo.

8 *- Carmiña, nunca te ví tan preciosa. ¿Cuando me vas a tomar por novio?*
(un xove, na festa).

9 ¡¡¡*Encantiño*!!!
(o de antes).

10 *Con esta miña gaitiña*
as nenas ei d'engañar
(imaxes dun gaiteiro)

11 *No obstante el cantar, había un mozo que no pensaba engañar a Carmiña. Se llamaba Martiño, y era el más trabajador y cabal de toda la aldea.*
Martiño: Eduardo Prados.

12 *Huérfana y desamparada, Carmiña carecía de luz en el horizonte de su vida. Lo entenebrecía singularmente su padrastro, hombre déspota, abyecto y despreciable.*
Francisco: A. Teixeira Porto.

13 *¡Carmiña!*
(plano de Francisco chamando por ela)

14 *¡Anda ... filla do demo!, que el diablo fue tu padre. Lleva este maíz al molino, y tan pronto lo muelan, vuelves.*

15 *- Carmiña, óyeme, ... ahora que estamos solos ... Yo te quiero como a una santiña de los altares, como lo más sagrado que haya para mí en la tierra.*
(Martiño a Carmiña, a quen seguíu, de lonxe, ata o muiño).

---

(36) Lectura de rótulos da primeira parte da copia da película conservada na Filmoteca española.

16 - *¡Buen sitio elegiste! Para que alguien nos vea, y pueda creer... ¡Vete de aquí, rapaz! ¡Vete!*

(acompaña as suas verbas con pedras, que lle tira sen intención ...)

17 *Muchas veces oyó Carmiña la leyenda del castillo, y en su soñadora imaginación sentía revivir las figuras y la historia, que el legado tradicional había corrido a través de los siglos.*

18 "*Allá por las primeras centurias de nuestra era, cuando los villanos gemían bajo el yugo tiránico de los señores de feudo, vivían en aquel lugar dos humildísimos pastores: Andrea y Tiago*".

(por sobreimpresión, Carmiña muda de traxe e de época)

19 "*Sin más amparo que el de Dios, ni más porvenir que el azar, decidieron unir sus destinos, y así, una mañana, la anhelante pregunta del galán halló eco en el corazón propicio de la zagala*"

(arredores do castelo de Vila da Feira)

20 "*En aquel entonces, era señor del castillo, y tirano de catorce villas más, Don Xácome de Veiga, quien pasaba, para alivio feudatarios, no cortas estancias junto a su rey*"

21 "*¿Es acaso, tu mujer?*"

(Xácome a Andrea-Carmiña, que, xunto con Tiago, se poñen de pé ó sentiren a presencia do señor, que chega acompañado de dous criados. Xácome colle o queixo da moza).

22 "*Todavía no, señor; pero nos casaremos antes de que llegue el invierno, si Dios lo quiere*"

23 "*Si Dios lo quiere ... y lo quiero yo. ¿Ignoras, deslenguado, mis derechos? Te casarás con ella, si Dios lo quiere, y cuando yo te la devuelva*"

24 "*¡Apoderaos de la moza!*"

(Xácome ós seus criados)

25 "*Y aquella misma noche, pretendió el impúdico señor de horca y cuchillo mancillar la flor blanca de su pureza haciendo valer sus torpes derechos*"

26 "*Presentía Tiago la cobarde hazaña; y al filo de las diez ...*"

27 "*He jurado ante Dios, que Andrea será mi esposa inmaculada, y ¡ay de quien trate de mancillar su honra!*"

(Tiago aparece no fondo do comedor, onde Xácome está a cear con Andrea, servidos polos criados)

28 "*Y la tragedia surgió violenta en un arrebol de sangre*"

(Tiago mata a Xácome. Final do "flash-back")

A pantasma do iberismo no Portugal do século XIX

PILAR VÁZQUEZ CUESTA

No pensamento político peninsular da pasada centuria e comenzos da actual o chamado "iberismo" ocupa un lugar de extraordinaria importancia. Tanto este substantivo como os adxectivos "iberista", e "ibérico" co significado de "iberista", aparecen de continuo en libros, artigos de xornal ou de revista, discursos parlamentarios, mitins de partido, informes diplomáticos oficiais ou oficiosos e ata en cartas privadas (1), facendo crer ó lector pouco informado que a meirande parte dos habitantes da Península querían a súa unificación. Non é así, porén. O que acontece é que estas etiquetas se aplican a doutrinas moi diferentes: desde soños de unión ou federación dos pobos peninsulares relegados a un futuro máis ou menos remoto ata plans concretos e factíbeis de aproximación política, económica e cultural entre Portugal e España.

Existe ademais un iberismo monárquico e outro republicano e, se o primeiro pode ser unionista ou dualista, o segundo defende quer a federación de Portugal e España quer a división desta última, ou dos dous países, nun número variábel de estados ou "cantóns" que axiña se federarían. É claro que para atinguir unha Federación Ibérica Republicana se fai necesario o desenvolvimento previo dun proceso revolucionario; pola contra existen dúas vías teoricamente pacíficas que levarían á formación dunha Iberia monárquica, unitaria ou dual: os enlaces matrimoniais entre Borbóns e Braganzas ou a substitución, en calquera dos dous reinos, da dinastía propia pola do outro.

A política de casamentos entre individuos das dinastías reinantes en Castela e Portugal fora tradicional durante toda a Idade Media e máis intensa ainda nos séculos XV e XVI. Nos séculos XVIII e XIX continuou sendo fervorosamente practicada por Portugal e España, o que posibilitaba en calquer momento a unión ibérica. Pero non era só que esta se pudese producir en calquera intre de casualidade, unha Iberia monárquica e unitaria constituía ademais para moitos españois un vello desexo que a Restauración da Independencia lusitana en 1640, despois de sesenta anos de monarquía dual, non dera extinguido. Proba disto é o feito de que o principal engado de que se serve o negociador lusitano ante a Rexencia de Cá-

(1) E curioso observar que, mentres a verba "iberismo" aparece en calquera dicionario manual portugués definida como "a doutrina dos que preconizam a união ibérica" ou "partido dos que advogam pela federação de Portugal com a Espanha" e no *Diccionari Català-Valencià-Balear* de Mosén Alcover como "tendència o doctrina favorable a la unitat política o cultural de la Península Ibérica", a Real Academia Española de la Lengua só moi recentemente a ten incluido no seu *Diccionario*.

diz (2) para facer valer os direitos ó trono de España da esposa do Príncipe Rexente (3) (o futuro D. João VI), Dª Carlota Joaquina, estando o seu irmán, Fernando VII, prisioneiro de Napoleón, é que nos herdeiros da egrexia señora se reunirían as dúas coroas da Península (4).

Trinta anos máis tarde, cando entre 1842 e 43, sendo rexente Espartero, comenzan a negociarse as vodas de Isabel II e a súa irmá Luisa Fernanda, axiña hai quen avisa de que a Raíña de Portugal, Dª María II, ten dous fillos pouco máis novos ca elas: o Príncipe D. Pedro, herdeiro da coroa, e o Infante D. Luis. Data precisamente desta época a aparición do xornal "La Iberia", que na súa primeira etapa (de 1 de agosto de 1842 a 31 de Marzo do 43) ten como obxectivo primordial mentalizar a opinión pública española sobre a conveniencia duns casamentos que inexorabelmente levaban á Unión Ibérica.

Na década dos cincuenta o utilitarismo rexeneracionista portugués tan ben personificado por Fontes Pereira de Melo -o enxeñeiro que nun discurso parlamentario chegaria a afirmar: "se fosse possível passar uma lei para que a Nação Portuguesa viajasse por três meses, estávamos salvos" (5) -valorará primordialmente as avantaxes materiais da Unión Ibérica. Portugal gañaría moito se desaparecesen as fronteiras entre os dous reinos peninsulares subordinándose ós intereses do Comercio a rede de ferrocarrís de ambos e unificándose a economía. E -como dicía Antonio Rodrigues Sampaio, o vello león setembrista de "O Espectro", o republicano da "Comissão Revolucionária" de Lisboa de 1848, convertido agora ó rexeneracionismo- "Si nos pusiesen en la alternativa de ser miserables con nuestra nacionalidad y sin el camino de hierro, o felices con él pero arriesgando perder la nacionalidad, optaríamos por la prosperidad con la libertad, fuese el que quisiera el peligro para nuestra independencia" (6). Por iso considerábase tan beneficioso para Portugal o casamento da filla mais vella de Isabel II, a Princesa Dª Isabel, con D. Pedro V. Porque -como numa *Memória sobre Portugal e a Espanha* aparecida en 1856, argumenta Cláudio Adriano da Costa, seguindo a tese de D. Sinibaldo Mas en *La Iberia* (7)-: "o país menor tem um varão reinante, o país maior uma princesa por sucessor ao trono" (8), casandoos remataría sen problemas o camiño de ferro de Lisboa a Badajoz.

Mais, em cambio, cando, moi próximo xa o seu derrocamento, en decem-

(2) D. Pedro de Sousa e Holstein, futuro Duque de Palmela.

(3) Desde que en 1792 a súa nai, Dª Maria I, toleara o Príncipe D. João dirixía os negocios do Reino, aínda que só sería nomeado Rexente en 1799, cando tinha desaparecido xa calquera esperanza de curación daquela, e aclamado Rei á morte da devandita Raíña no ano 1816.

(4) V. *Despachos e correspondência do Duque de Palmela.* Coligidos e publicados por J.J. dos Reis e Vasconcelos. 2 vols., Lisboa, 1851.

(5) Nun discurso pronunciado o 2 de abril de 1856 e reproducido en parte por Oliveira Martins no seu *Portugal Contemporâneo* (7ª ed., 3 vols., Lisboa, 1953, t. III, p. 258).

(6) "O Leiriense", 13 de decembro de 1854. Transcrebemos a cita en español por tela tomado do libro de D. Angel Fernández de los Ríos *Mi misión en Portugal* (París-Lisboa, s.a., p. 201).

(7) Desta obra aparecen en Portugal tres edicións entre decembro de 1851 e 1853. A edición española data de 1851.

(8) Tomado do *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins (t. III, p. 248).

bro de 1866, Isabel II visita a Corte lusitana en compañía da sua primoxénita (9), oficialmente para devolver a breve visita que lle fixeran un ano antes os monarcas portugueses ó seu regreso de Italia e Francia, segundo se rumoreaba para concertar o casamento de "la chata" co Infante D. Augusto, irmán de D. Luis I, a xa remota posibilidade de que recaisen na parella as dúas coroas da Península é unanimemente rexeitada pola opinión pública do veciño país.

A substitución dos Borbóns por Braganzas moito menos tiránicos e corrompidos ca eles constitue durante todõ o século XIX unha aspiración da que -para nos entender- chamaríamos esquerda monárquica española, aspiración que cristaliza en accións sempre que a ocasión se revela propicia.

En efeito, o 24 de agosto de 1826, un grupo de emigrados españois dirixe desde Gibaltrar ó Emperador D. Pedro I do Brasil un memorial en que lle facían saber as suas esperanzas de que algún día chegase a cinguir "la triple corona" de que tan digno se mostraba e declaraban recoñecelo xa como rei "para cuando, apiadada la Providencia, torne a la Iberia su prestigio uniéndola al paternal dominio de un Braganza" (10). Tres anos despois, en 1829, nun documento subscrito por coñecidos "comuneros" como Flores Estrada, Díaz Morales, Juan Rumi ou Andrés Borrego, reiterábase a D. Pedro a solicitude de que se dignase aceitar o trono español. E, en 1830, unha reunión conxunta dos conselhos directivos das Sociedades secretas de España e Portugal acorda ofrecer ó devandito príncipe o título de "Emperador de Iberia" e manda a Río de Janeiro un emisario do que descoñecemos o éxito ou o fracaso mais que algo debeu ter a ver coa decisión que dalí a pouco tomaría o pai de Dª Maria da Glória de abandonar o Brasil e vir para Europa.

Verdadeiramente sedutoras son tamén as cartas que, desde o desterro, dirixe ó Emperador D. Pedro I o Xeneral Saldanha, convertido ós ideais ibéricos no clima de efervescencia política peninsular que a fins da década dos vinte se respiraba nun Londres cheo de exilados españois e portugueses. "Pensai, Senhor, na condição miserável da infeliz Espanha!... Quem pode dizer que fortuna o céu tem reservada para V.M. na Península se os seus inimigos forçarem a empregar meios conhecidos embora violentos?" (11) -escrébelle o 10 de Xuño de 1827-. E, noutra carta datada a 5 de xaneiro do ano seguinte, na que se fai referencia ó que dixera Napoleón de que, se un príncipe de sangue real desposase a causa do povo podería dictar leis a toda Europa, pregunta o intrépido militar: "É possível que V.M., em vez de reinar sobre 14 milhões de homens como são os espanhóis e os portugueses, e com os quais até poderá sustentar a sua autoridade na América, prefira governar só 3 milhões de gente de várias cores, gente que traz no peito a mais negra ingratidão?" (12). Ainda nas vésperas da sua fracasada viaxe a Portugal de

(9) Sobre esta viaxe de Isabel II apresentou unha comunicación no Coloquio sobre "A Diplomacia na História de Portugal" celebrado en Lisboa baixo os auspicios da "Academia Portuguesa da História" do 5 ó 8 de abril de 198 o entón Primeiro Secretario da Embaixada de Portugal en Madrid, D. José Bouza Serrano.

(10) V. Vicente Llorens Castillo: *Liberales y románticos*, México, 1954, p. 122.

(11) *Portugal Contemporâneo*, t. I, pp. 58-59.

(12) *Ibidem.*

comenzos de 1829, animaría así Saldanha a D. Pedro I do Brasil: "As dificuldades estão removidas; e, se arranjar em Lisboa o dinheiro necessário, em dois ou três meses haverá um movimento em todas as províncias de Espanha para elevar V.M. ao trono desse país" (13). A el, como bon patriota, restáballe só "tratar da realização dos bons desejos de todos os portugueses e espanhóis" (14).

Pero, se -encontraposición ó traicioneiro e tiránico Fernando VII- o xeneroso e valente D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal, que sen que ninguén llo pedise outorgara ó país en que nacera e onde nen sequer pensaba reinar una Carta Constitucional e loitara despois coas armas na man en defensa dos principios do liberalismo, fora o rei soñado para a sua patria polos liberais españois de fins da década dos 20, a meados da do 50 é o mozo e simpático D. Pedro V o ideal de monarca constitucional que desexan para España os que continuan a ser monárquicos mais non poden seguir aturando os escándalos morais e financeiros da Corte de Isabel II. Afábel no trato, novo e aposto, sumamente culto, o primoxénito de Dª Maria II, moi perto xa da maioría de idade, reunía todos os requisitos necesarios para ser o candidato daqueles que crían na soberanía popular e pretendían que o seu país tivese un goberno honesto, civilizado e progresista sen expolo ós riscos dunha república. Que en 1853 o Goberno español prohibise ós xornais publicaren artigos sobre a Unión Ibérica demostra ata que punto era este en España un tema actual e vivo pouco antes da revolución do 54. E non menos significativo resulta o feito de que, poucos dias antes de que estalase esta, o 15 de xuño dese mesmo ano, reapareza e agora por moito máis tempo, o diario "La Iberia", órgano xornalístico do Partido progresista, do que o nome revela ben ás claras as suas ideias sobre o futuro da Península.

Vacante o trono de España en 1868 co triunfo da Gloriosa, o rei de Portugal D. Luis I e, de non poder ser el, o seu pai D. Fernando de Coburgo, Rexente durante a minoría de idade de D. Pedro V, constituen os candidatos favoritos da fracción máis radical do Partido progresista. Trátase nos dous casos de personalidades que desempeñaran xa con grande acerto o papel de monarca constitucional mais tamén de camiños abertos para unha mais ou menos próxima Unión Ibérica. E é precisamente a posibilidade de comprometer con esa posibel Unión Ibérica o primeiro a sua coroa, o segundo unha reputación gañada a pulso o que impide a ambos aceitar o trono español.

No senso contrario, a verdade é que non hai novas de monárquicos portugueses que tivesen preferido os Borbóns ós Braganza. A non ser que coidemos espontáneos (e non redixidos por D. José María Pando, Ministro Plenipotenciario en Lisboa da España Constitucional) os pasquins aparecidos en xullo de 1820 na capital portuguesa co seguinte texto:

"És infeliz Portugal
pois promete abrir-te a cova
quem contigo se apelida
antepondo Vila Nova.

(13) *Ibidem.*
(14) *Ibidem.*

A tua sorte fatal
pura compaixão me mete:
Se és infeliz com seis
por que não procuras sete?" (15)

Aparentemente sibilinos eses versos facían alusión ó "Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros do Reino" Tomás Vila Nova de Portugal, pertencente á fracción máis conservadora da Corte de D. João VI, a cal permanecía no Brasil nove anos despois de que as tropas de Napoleón abandonasen Portugal. A pouca simpatía de que gozaba este Ministro na súa patria e o recente triunfo en España do liberalismo eran nos devanditos versos aproveitados para animar ós portugueses a trocar o seu rei -un rei que, ademáis de absoluto, convertira Portugal, coa súa prolongada ausencia do país, en colónia da sua excolonia, o Brasil- polo constitucional Fernando VII.

No referente ó Iberismo republicano (16), había algúns que se limitaban a propugnar unha confederación dos dous Estados da Península que en certo modo reproducía baixo forma republicana o sistema dual da monarquía de Felipe II. A referida confederación só afectaría ás relacións exteriores e á organización do Exército, e podería en calquera intre desfacerse se España ou Portugal -que manterían unha Constitución propia aínda que consensuada e Asembleas lexislativas con plenos poderes- xulgaban isto convinte.

Outros consideraban condición *sine qua non* para a federación ibérica a transformación de España en república federal, distinguindo nitidamente a confederación con Portugal -a quen non se impuña o sistema federal- da federación española, porque -como dicía F. Tubino en *Patria y Federalismo*- "todas estas provincias y reinos, aunque distintos y en cierto grado autónomos, son miembros de un mismo cuerpo, del gran ser nacional llamado nación española, y han contribuido tanto más a conservar la unidad nacional, cuanto más ha respetado ésta su manera de ser interior, su individualidad" (17). Deste xeito, Portugal se confederaría con dezaseis Estados españois: "Navarra, Vascongadas, Aragón, Cataluña, Valencia, Galicia, Asturias, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, Extremadura, Andalucía, los Archipiélagos balear y canario, Cuba, Puerto Rico y Filipinas".

Pero os máis querían convertir tamén Portugal nunha república federal, sendo os Estados ou Cantóns lusitanos os que se confederasen cos españois, o que levantaba un problema: mentres en España podían restaurarse como "cantóns" os antigos reinos medievais, en Portugal, por non existiren estes, a división do país tiña que efectuarse con criterios xeográficos ou administrativos. E isto, unido ó problema da inclusión ou non na Confederación das colonias españolas (das portuguesas nen se fala), fai que o número de membros varíe moito duns proxectos a outros.

Por exemplo, no que parece ter xurdido en 1820, no periodo que media entre a instauración en España do sistema político constitucional e a sua implan-

(15) Tomado da *História de Portugal. Edição Monumental da Portucalense Editora*, Director literário Damião Peres, 8 vols. e 2 Suplementos, Barcelos, 1928-1981, t. VII, p. 45, col. 2.

(16) V. María Victoria López Cordón: *El pensamiento internacional del federalismo español*, Barcelona, 1975.

(17) Madrid, 1872, p. 212.

tación en Portugal (¡pouco máis de catro meses!), son sete as futuras repúblicas federadas de Iberia: cinco españolas e dúas portuguesas ("Lusitânia Citerior e Lusitânia Ulterior") (18).

Mais para José Félix Henriques Nogueira -de quem os *Estudos sobre a Reforma em Portugal* (editados en 1851) constitúen un clásico da descentralización administrativa, e que en varios traballos publicados na Imprensa periódica ou nos *Almanaques Democráticos* para 1852, 1853, 1854 e 1855 se mostra abertamente partidario de calquera solución de carácter iberista- o número de Estados que constituirían a Iberia era ainda unha custión a debater. Non obstante, no de 1855, nun comentario feito co título de *Cidade Capital* ó artigo nº 4 do Projecto de "Bases para a Constituição Federal dos Estados Unidos de Ibéria" incluido no libro impreso no Porto *Federação Ibérica ou Ideias Gerais sobre o que Convem ao futuro da Península por um Português,* o ilustre publicista concorda coa división de Portugal en tres Estados (catro tal vez cos Azores) (19), absténdose prudentemente de suxerir como se debía de dividir España.

Hai, porén, autores moito máis ousados. Así, por exemplo, en *La regeneración de España* que en 1860 publica en Barcelona (co pseudónimo de Evaristo Ventosa) Fernando Garrido, propónse a creación de quince "estados o reinos" españois -Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, Vascongadas, Aragón, Navarra, Cataluña, Baleares, Asturias, Galicia, Extremadura (incluindo a portuguesa), Sevilla, Valencia, Andalucía, Murcia e Canarias- e tres portugueses. E o seu descoñecimento da realidade xeográfica lusitana é tamaño que non só reduz Portugal a Trás-os-Montes, a Beira e o Alentejo, atribuindo ós dous primeiros Estados capitais (Porto e Lisboa) que nen sequer están situadas dentro das devanditas rexións senón que confunde a "Estremadura portuguesa (pequena província litoral que envolve Lisboa) co Alentejo, ese si prolongación natural da Extremadura española. Vinte anos máis tarde, en 1881, cando apareza o seu libro *Los Estados Unidos de Iberia,* Fernando Garrido elevará a dezaoito o número dos membros da parte española, incorporando á Federación como tres Estados as colonias que aínda lle restaban a España -Filipinas, Cuba e Puerto Rico- e engadindo León mais incluindo Sevilla en Andalucía, e deixará ós republicanos portugueses a tarefa de estruturar federalmente a sua patria.

Trece eran en troques os cantóns españois que en 1870 recoñecera a Asemblea Federal da que Fernandez Herrero recolle as conclusións nun folleto titulado *El Federalismo. Organización, resoluciones y conducta del partido según el manifiesto de la Asamblea Federal.* Deles, dez eran continentais (Cataluña, Valencia y Murcia, Granada y Córdoba, Sevilla y Extremadura, Castilla la Nueva, Aragón, Vascongadas y Navarra, Castilla la Vieja, León y Asturias e Galicia), dous insulares (Baleares e Canarias) e o último estaba formado polas colonias. Portugal dividíase en tres cantóns separados polos ríos Douro e Tejo.

(18) O plan tiña orixe masónica, segundo consta nun oficio enviado ó Embaixador de Portugal en París, Marqués de Marialva, polo Ministro en Madrid, D. António Saldanha da Gama, o 2 de agosto de 1820 (V. Simão José da Luz Soriano: *História da Guerra Civil e do Estabelecimento em Portugal do Governo Parlamentar,* 17 vol., Lisboa, 1866-90, t. I, pp. 403-404).

(19) *Obra Completa,* Edição organizada por António Carlos Leal da Silva, 4 vols., Lisboa, 1976-82, t. I, p. 292, nota.

Vemos, pois, qué distinta é a imaxe que se fan da Iberia os políticos dos diversos partidos que máis ou menos explícitamente incluen nos seus programas a unificación da Península. Pero máis diferente é aínda a carga afectiva que pesa sobre esta verba nos dous Estados que a integran. Pois, se para un español ser ou non ser iberista non pasa de problema intelectual, para un portugués constitue un verdadeiro drama de conciencia. A sua personalidade enteira comprométese nunha opción entre dúas posibilidades, ningunha das cales o satisfai por completo. Dunha banda, o espellismo de grandeza e poder que tería unha Iberia unida. Doutra, sentimentos moi enraizados no subconsciente colectivo que se arrepían ante a máis remota posibilidade de perigo para a patria. ¿Como resolver esta contradición entre o que parece esixir o signo dos tempos -unificación de antigas áreas plurinacionais en fortes Estados modernos, federalismo político ou económico- e o seu medo a perderen a libertade? Só inventando solucións, pero solucións de compromiso, oportunistas e variábeis ó teor das circunstancias do momento, coas que tratar de aumentar a riqueza e a forza política do país salvagardando ó mesmo tempo a sua independencia.

Como, ata cun monarca portugués e Lisboa por capital, España non ten medo de ser absorbida por Portugal, mentres que este está temendo sempre que a sua veciña de Península tente convertilo nunha rexión española, a palabra "iberismo" revéstese de connotacións totalmente distintas dun e do outro lado da fronteira. Ideoloxía ben vista no país que non arrisca nada co seu triunfo, os que a profesan naquel do que pon en perigo a identidade teñen por contra que estar de continuo a defenderse da acusación de seren pouco patriotas. Profesar ideais iberistas é algo tan mal visto en Portugal, provoca tal desacougo interior, tan insidiosos e xordos sentimentos de culpabilidade que hai poucos portugueses coa coraxe necesaria para confesar abertamente o seu iberismo, aínda que sexan moitos os que colocan este sambenito ós seus nemigos. Porque marcar con este estigma o partido contrario é un bon xeito de impedir a sua suba ó poder ou, se ocupa xa este, de botalo do goberno. Por iso a chata do iberismo é lanzada por uns ós outros como unha pelota chegando a producir a impresión nalgúns momentos -como, por exemplo, a fins da década dos sesenta, en que se discute a posibilidade de que un Braganza ocupe o trono español, ou ó comenzo dos noventa, cando ten lugar a profunda crise espiritual provocada polo Ultimatum británico- de que, inexplicabelmente e contra toda lóxica, en Portugal coexistía un iberismo xeralizado cun odio xeral á Iberia.

Pero non se utiliza o iberismo unicamente como arma política. Álzase a pantasma ibérica ante os ollos dos gobernantes para obligalos a mudar de rumo. Con que Portugal, no colmo da desesperación, poida preferir unirse a España a continuar sendo explotado por Inglaterra ou convertido en colonia do Brasil ameazan, entre 1817 e 1820, os exiliados liberais de Londres a D. João VI para que regrese de Rio de Janeiro onde permanecía aínda con toda a Corte nove anos despois de que as tropas napoleónicas tivesen sido expulsadas de Portugal. E este argumento adquirirá aínda máis forza cando o 9 de marzo de 1820 Fernando VII

xure a Constitución de Cádiz (20). E é tamén empregado de novo tras o levantamento liberal de 24 de agosto dese mesmo ano nun escrito á Rexencia de Lisboa datado o 3 de setembro. Unha década máis tarde, o ano 1830, voltarán a servirse del os compoñentes da segunda emigración liberal a Inglaterra para forzar ó Goberno británico a concederlles claramente o seu apoio na guerra que manteñen cos miguelistas. Escreve o seu voceiro, o grande escritor romántico Almeida Garrett no opúsculo titulado *Portugal na balança da Europa:* "se a intriga estrangeira ajudada pela traição doméstica prevalecerem e nos tirarem a condição *sine qua non* da nossa independência ou *directamente* destruindo a Constituição, ou indirectamente anulando-a nos seus efeitos como até aqui têm conseguido, então, relutantes e forçados mas deliberadamente resolutos, só nos resta lançar mão do segundo membro da alternativa: unir-nos para sempre à Espanha" (21).

Non esquezamos, sen embargo, que se trata dun último e definitivo argumento de presión dialéctica, pois a unión con España non é apresentada como un ben senón como o peor que lle pode acontecer a Portugal e do que serán responsabeis os que tan inepta e egoistamente están a xogar co destino da nación. Ten tal carácter de supremo desastre que, xa nos anos oitenta, pode convertirse en símbolo desa catástrofe salvadora, ese tocar fondo providencial que chega a ser a única esperanza que alenta a flor e nata da xeración lusitana do setenta cando se ve impotente para levar a efeito esa total transformación da vida portuguesa coa que soñara na súa mocidade.

Pero, ademais, o terribel cocón do iberismo -remedado por axentes secretos a soldo- ten en Portugal a virtude de frear calquera iniciativa tendente a aproximar no terreno político, económico, e ata cultural, os dous Estados da Península. É este o xogo suxo do Duque de Montpensier (que moi astutamente escollera Lisboa como base de operacións ó ter que abandonar España en xullo de 1868) para neutralizar a D. Luis e D. Fernando de Coburgo (22), os candidatos á coroa española preferidos polo Partido Progresista e máis perigosos rivais da sua esposa, a Infanta Luisa Fernanda. Pois con toda seguranza non eran espontáneos senón pagos por el -infatigabel urdidor de intrigas coa fin de acordar no pobo portugués o daquela adormecido sentimento de "o perigo espanhol"- a meirande parte dos cartaces iberistas e vivas a Iberia que rompen de socato a tranquilidade

(20) V. por exemplo, os artigos aparecidos en "O Campeão Portuguez" de Londres -xornal editado polo frade exclaustrado José Liberato Freire de Carvalho- o 10 de xuño e 16 de setembro de 1820.

(21) 2ª ed., Porto, 1867, p. 320.

(22) Segundo unha correspondencia do representante da Agencia Fabra en Lisboa, datada o 12 de agosto de 1869, correspondencia que divulgaría a imprensa española, Fernández de los Ríos recebera instrucions para propor a D. Luis I, no caso de que aceitase a coroa española, as seguintes condicións: "Portugal e Espanha conservariam a autonomia sob o cetro do rei D. Luís. Os ministérios de cada uma das nações seriam independentes excepto os da Guerra e Fazenda. O rei residiria em Madrid mas iria a Portugal para presidir a abertura do Parlamento. Numa palavra Espanha e Portugal seriam o que hoje são a Áustria e a Hungria". Desmentida a noticia por Fernández de los Ríos, a "Correspondencia de España", órgano da candidatura de Montpensier, insistía aínda um mes máis tarde: "La cuestión quedó, pues, regulada del siguiente modo: D. Luis de Portugal abdicará la corona que hasta ahora ceñía en su hijo primogénito. Este tendrá por tutor hasta su mayoría de edad a D. Fernando, el cual será nombrado regente del reino. Quedará establecido que en el hijo de D. Luis recaerán a su tiempo las coronas de España y Portugal conservando, sin embargo, cada Nación su autonomía, su administración y su parlamento".

da calma vida lisboeta logo que se comenza a falar das candidaturas lusitanas. Pero estes cartaces producen tal reación patriótica no pobo portugués (algúns dos supostos iberistas son botados ó Tejo, multiplícanse os artigos, folletos, libros e discursos contra a Unión Ibérica e a celebración do "Primeiro de Dezembro" toma, case dous séculos despois da Restauración da Independencia lusitana, un marcado carácter antiespañol) que fan inviábeis as devanditas candidaturas, deixando así o campo libre ó pérfido Duque.

Non podemos pensar, con todo, que esta raposeira utilización do iberismo sexa unha xenial invención de Montpensier. Na realidade o que el facía era continuar unha vella tradición iniciada nos comenzos do século XIX. Pois non só se serviron do temor portugués á Unión Ibérica aqueles Borbóns que, como Fernando VII ou Isabel II, nun determinado intre do seu reinado temeron verse substituidos por algún membro da Casa de Braganza senón tamén potencias estranxeiras como Francia ou Inglaterra temerosas de que a Península -fortalecida pola unión- saíse da súa situación de dependencia tocante a elas. Enormemente sospeitosa resulta, por exemplo, a noticia aparecida no "Times" de Londres o 25 de xuño de 1819 de que Portugal ia ser anexionado a España, a cal, en troques, cedería a Inglaterra a illa de Cuba, ademais de dous portos. E proba do receo que ó mais antigo aliado de Portugal lle producía calquer tipo de colaboración lusoespañola é o feito de non terse permitido en 1830 a incorporación de Saldaña cun grupo de voluntarios portugueses ó Exército de Mina nen, en 1832 e 33, a participación dos emigrados liberais españois de Gran Bretaña nas expedicións de D. Pedro e de Napier. Ainda máis, cando en 1834 Espoz e Mina desembarca de incógnito no Porto, xa en poder dos seus correlixionarios lusitanos, é expulsado por estes a consecuencia das presións que exercen os gobernos británico e francés. Porque tamén Francia -que desde había séculos interviña constantemente nos asuntos españois prefería calquera cousa á unión das duas coroas da Península nunha mesma testa -como o propio Luis Felipe confesara ó Conde de Colombiu (23).

¿Quer isto dicir que no Portugal do século pasado non había verdadeiros iberistas? Efectivamente eran menos e estaban máis condicionados polas circunstancias do que se cría deste lado da fronteira. Porque, aínda considerando unha fatalidade histórica a unificación final da Península, supeditaban a aceitación da mesma ó triunfo do sistema político de que eran partidarios: república ou monarquía. E a España que amaban e á que non lles importaría que o seu país se unise levaba sempre un adxectivo definidor: era a España absolutista, a España liberal, a España republicana, a España socialista... Na realidade -pasada a epidemia iberista dos anos cincoenta na que ó utilitarismo rexenerador hai que engadir o idealismo inxenuo dun grupo de mozos (24) feliz ante a perspectiva dun mundo sen

(23) Contao o propio Cea Bermúdez nun Despacho datado en París a 21 de Setembro de 1833.

(24) Tanto Henriques Nogueira como Latino Coelho -que en 1851 traducira *La Iberia* de D. Sinibaldo Mas baixo o pseudónimo de "um philo-ibérico", engadíndolle un prólogo no que se alviscaba xa un iberismo menos conservador que o do autor do libro- e José Maria do Casal Ribeiro -que en 1853 ou 54 defendia a ideia duma república federal ibérica nun artigo aparecido na "Revue Lusitanienne" (que editaba en Lisboa un exilado do golpe de estado bonapartista do 2 de decembro, Ortaire

guerras- o que atopamos pola banda portuguesa non é tanto iberismo como amor a España, admiración pola súa Cultura, conciencia do beneficiosa que resultaría para os dous Estados peninsulares a sua colaboración nos campos económico e intelectual (ainda máis no primeiro deles con vistas á formación dun futuro *Zollverein* ibérico e ata iberoamericano).

Compre ter en conta tamén o factor etario. Moitos dos iberistas que se citan sempre en España -Latino Coelho, Casal Ribeiro, Antero de Quental, Oliveira Martins- forono só cando eran estudiantes ou profesionais ainda non integrados no sistema e, convertidos máis tarde en políticos influintes ou intelectuais famosos, renegarían dos seus ideais de mocidade, que inxenua pero moi inoportunamente lles están continuamente a lembrar os admiradores do outro lado da fronteira como se as persoas non tivesen dereito a cambiar de xeito de pensar co correr dos anos.

Non debemos esquecer tampouco que a súa proxectada «Federación de Repúblicas Ibéricas» era vista tan só como un primeiro paso -que por certo se consideraba bastante doado dar- para a constitución da Unión da Europa Latina, que confederándose coa Xermánica e Anglosaxona daría lugar ós «Estados Unidos de Europa», preludio a sua vez desa «Unión Universal dos Pobos» que remataría, e de xeito definitivo, con tódolos conflitos internacionais que ata entón asolaran á Humanidade e daría cabo da esgotadora carreira dos armamentos, permitindo que os recursos económicos dos pobos se utilizasen para o seu propio benestar (25).

¿Como se explica entón a falta de perspicacia española para distinguir a utopía dunha solución política viábel, para diferenciar o iberismo da simple simpatía ou interés por España, falta de perspicacia que obstaculiza ata no terreno cultural calquera iniciativa tendente á aproximación dos pobos peninsulares e reporta graves complicacións sociais e traumas psicolóxicos a aqueles portugueses que amaban o país veciño sen quereren por iso deixar de ser portugueses? Tal vez polo feito de que moitos españois proxectaban sobre os cidadáns do outro Estado da Península os seus propios anceios. Anceios que, aínda con raíces en diversas frustacións históricas, compartían o españolismo ideolóxico e os nacionalismos periféricos. Porque, se o primeiro trataba de mitigar, coa convicción de que había de chegarse no futuro a unha Iberia unida, a dor que lle producía unha ferida ainda non cerrada a pesar dos tres séculos que transcorreran desde a Restauración da independencia lusitana, os segundos vían na integración nunha nova estrutura política peninsular da única nacionalidade ibérica que fora capaz de resistir a presión centralizadora de Castela unha oportunidade de obter maiores cotas de autonomía e libertade para os seus pobos. Por iso, non só os políticos de Madrid senón tamén a intelectualidade catalá e galega (ignoramos por enteiro o que acontecía coa vasca) crían que estaban a tratar con xigantes cando o que había eran moiños de vento.

Fournier), e en varios do xornal "O Progresso", que dirixía o seu irmán bastardo José Carlos Caldeira, editor portugués da obra de D. Sinibaldo Mas- tiñan nacido en 1821.

(25) É isto o que acontece durante a crise do Ultimatum como pode verse no meu libro *A Espanha ante o Ultimatum*, Lisboa, 1975, pp. 74-81 y 111-122.

ÍNDICE XERAL

TOMO I

LIMIAR 5

BIOBIBLIOGRAFIA 7

F. FERNÁNDEZ REI, O Instituto da Lingua Galega (1971-1990). Contribución á investigación e á normalización do galego 15

I. LINGÜÍSTICA

Mª. C. ARES VÁZQUEZ, O pronome persoal suxeito na prosa galega medieval 49

R. BALTAR VELOSO, Una pescadilla filológica 57

Mª C. BARREIRO GARCÍA, Contribución ó léxico medieval da construcción en galego 59

L. BLANCO RODRÍGUEZ, Léxico de Náutica na narrativa de Alfredo Conde 67

J. BLANCO VALDÉS, Sobre problemas no tratamento descriptivo da palabra composta 73

M. BREA, Aproximación ó estudio das palabras compostas 77

F. A. CIDRÁS ESCÁNEO, As construccións pronominais en galego. Proposta de clasificación e caracterización 101

X. H. COSTAS GONZÁLEZ, O sufixo -EIRO con valor individualizador no suroeste galego 127

A. Mª DOMÍNGUEZ FERRO, Aproximación al "contrasto" de Cielo D'Alcamo. Estudio de los rasgos lingüísticos sicilianos 133

M. FERNÁNDEZ PÉREZ, Consideraciones en torno al género en español 149

E. FIDALGO FRANCISCO, A onomatopeia como creadora de denominacións da chuvia/chover 163

T. GARCÍA-SABELL TORMO, Puntualizacións á influencia da escola trobadoresca provenzal no léxico da lírica galego-portuguesa 171

X. Mª GÓMEZ CLEMENTE, Notas sobre a expresión concesiva no galego medieval 179

M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Unha mostra do tratamento da *Homonimia* nos diccionarios galegos 199

V. JACOMUZZI, Dire l'indicibile: Il neologismo nel *Paradiso* dantesco 215

T. JIMÉNEZ JULIÁ, Elipsis nominal y no realización en español 223

J. LAGO GARABATOS - M. LÓPEZ DÍAZ, À propos de l'allusion publicitaire 243

Mª X. LÓPEZ CASTRO, Unha mostra da fala de Lier (Sarria) 249

R. Mª LÓPEZ GATO, A negación total ou conexional en galego medieval 269

Mª S. LÓPEZ MARTÍNEZ, A propósito dalgunhas estructuras sintácticas do verbo *mandar* en galego 283

H. MONTEAGUDO, A modernización do léxico galego en *Sempre en Galiza* e a norma léxica do galego culto actual 293

E. MONTERO CARTELLE, La trayectoria y el origen del pleonasmo en la expresión concesiva del castellano medieval y clásico 321

Mª D. OLIVARES VAQUERO, Contribution à l'étude de la répétition 337

Mª N. DE PAULA POMBAR, Vicente Risco e o seu proxecto dun *Diccionario ideolóxico da lingua galega* 347

J. PENA, Consideraciones en torno a la *palabra* y al *morfema* 365

L. PINO SERRANO, La forme latina "UNUS" et l'article dit "INDEFINI" 375

Mª R. PORTELA YÁÑEZ, Algunas muestras de cambios semánticos atribuibles a la influencia del cristianismo 385

H. POUSA ORTEGA, O fenómeno da ditongación goianesa. Características principais 403

J. REDONDO, La adaptación ática de ὡς como conjunción final a partir del s. V a.C., en una nueva perspectiva 419

E. RIVAS QUINTÁS, Familias léxicas e campos semánticos prerromanos 427

X. L. RODRÍGUEZ, Algúns vocábulos e expressões de Cerveira 443

G. ROJO, Frecuencia de fonemas en español actual 451

Mª D. SÁNCHEZ PALOMINO, A alternancia *on/l'on* nun *corpus* dos séculos XIV e XV 469

I. SÁNCHEZ REGUEIRA, Español coloquial na gramática de Mathias Kramer (s. XVII) 483

A. SANTAMARINA, De lexicografía galega. Un diccionario máquina 491

A. VEIGA, Sobre a decadencia do subxuntivo en prótases condicionais en galego e español e a subxuntivización da forma *cantara* 497

TOMO II

II. HISTORIA EXTERNA, HISTORIOGRAFIA, SOCIOLINGÜÍSTICA

X. ALONSO MONTERO, O día en que se inaugurou a Academia Galega: o problema da(s) lingua(s) 7

R. ÁLVAREZ BLANCO, Á procura dunhas bases para a unificación: A contribución de Antonio Couceiro Freixomil 19

A. I. BOULLÓN AGRELO e F. R. TATO PLAZA, A cátedra de Lingua e Literatura Galega da Universidade de Santiago: datos para a historia dunha reivindicación 33

E. X. GONZÁLEZ SEOANE, Ideas sobre a fragmentación dialectal do galego no século XIX 55

X. GRAÑA NÚÑEZ, Aproximación ó castelanismo 69

Mª C. HENRÍQUEZ SALIDO, Contributos para umha história da lingüística galega (1964-1974) 83

C. HERMIDA, A consideración social do galego no século XIX e os intentos de modificala 95

C. LÓPEZ TABOADA, Un *Appendix Probi* na Galicia do XIX 105

R. MARIÑO PAZ, Estudios, informacións e ideas sobre o galego entre os séculos XVI, XVII e XVIII 125

X. MAURE, Un enfoque dos problemas ortográficos da lingua galega 135

Mª C. NOIA CAMPOS, Aspectos gráficos e lingüísticos na transcrición do século XVIII duns documentos medievais 145

X. L. REGUEIRA FERNÁNDEZ, A contribución alemana á lingüística galega 155

M. A. RODRÍGUEZ NEIRA, Outra contribución á cuantificación do cambio lingüístico en Galicia 179

M. TABOADA, Primeras fuentes de la gramática de la R.A.E. de 1771 (1ª edición) 195

Mª J. VÁZQUEZ LÓPEZ, A lingua na radio galega 211

III. FILOLOXÍA E LITERATURA MEDIEVAIS

G. AVENOZA, Traducciones y traductores. El libro de Valerio Máximo en romance 221

C. F. BLANCO VALDÉS, La tençon entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha a la luz del *De amore* de Andreas Cappellanus 231

A. BOILÈVE-GUERLET, La *Danza general de la muerte* dans le contexte de l'Europe medievale 243

J. CASAS RIGALL, Notas sobre la *annominatio*. Sus valores en la poesía amorosa de Jorge Manrique 259

E. CORRAL DÍAZ, A denominación *dona* nas cantigas de amigo 275

X. L. COUCEIRO, Notas a unha cantiga dionisíaca 285

J. M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, Sobre la tradición elocutiva en las cantigas con textos latinos de los Cancioneros gallego-portugueses 293

F. FERNÁNDEZ CAMPO, La estética de la violencia en Bertran de Born 309

C. FLORES, Sobre unha adiviña galega e as súas relacións cun *fabliau* do século XIII 315

I. GONZÁLEZ, La comparazione nel *Paradiso* dantesco 319

P. LORENZO GRADÍN, A pastorela peninsular: cronoloxía e tradición manuscrita 351

R. LORENZO, Un documento galego de 1466 361

X. I. PÉREZ PASCUAL, A narración das cruzadas da *Crónica xeral de 1404* 387

E. SÁNCHEZ TRIGO, El mundo natural en *Flamenca* 393

J. Mª VIÑA LISTE, De los sos oios tan fuertemientre llorando... 401

IV. LITERATURA MODERNA E CONTEMPORÁNEA. TEORÍA DA LITERATURA

A. AZAUSTRE GALIANA, La amplificación en *Virtud militante*, de Francisco de Quevedo 417

D. BLANCO PÉREZ, Un novo capítulo na historia literaria de Galicia: José Casal Lois 435

X.Mª DOBARRO, Dous poemas inéditos de Alberto Camino 443

A. FIGUEROA, Outras lecturas dende a nosa cultura 451

L. IGLESIAS FEIJOO, El estreno de *Aguila de Blasón* de Valle-Inclán en 1907 459

M. MÍGUEZ BEN, Rosamond Lehmann: *The Echoing Grove* y la alusión literaria 473

Y. NOVO, El ciclo temático penitencial en las *Rimas sacras* (1614) de Lope de Vega 485

A. POSES SOBRAL, Relatos intercalados y narraciones en el *Quijote* y el *Orlando Furioso* 499

Mª C. RÍOS PANISSE, Sobre o estilo de *Devalar* 519

X. M. SALGADO, Unha fenda de luz n'*Os camiños da vida*, de Otero Pedrayo 545

B. VARELA JÁCOME, Estrategia narrativa de Valle-Inclán, en *La media noche* 553

D. VILAVEDRA, A moura na literatura popular galega: Achegamento antropolóxico e estructural a algúns relatos 567

D. VILLANUEVA, Vixencia actual da *Literaturwissenschaft* 577

V. MISCELANEA

J. Mª FOLGAR DE LA CALLE, Antonio Rey Soto e o cinema 593

P. VÁZQUEZ CUESTA, A pantasma do iberismo no Portugal do século XIX 619