

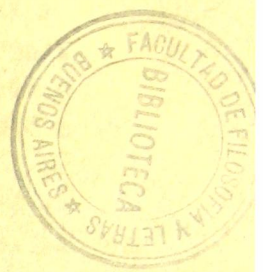
400
F

Ej. 2

FILOLOGÍA

AÑO X

1964



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"Dr. AMADO ALONSO"

FILOLOGÍA

Director: ANA MARIA BARRENECHEA

EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de Buenos Aires publica la revista FILOLOGÍA. Las páginas de FILOLOGÍA darán cabida a todo lo que pueda suponer una aportación al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, tanto en su aspecto peninsular como —y especialmente— americano. Asimismo publicará trabajos de interés románico general. Las colaboraciones se agruparán en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas.

La correspondencia editorial y de canje debe dirigirse al Director del INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS (Reconquista 572, Bs. As.); los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 3065, Buenos Aires).

FILOLOGÍA

AÑO X

1964

DESINENCIAS VERBALES CORRESPONDIENTES A LA PERSONA *VOS/VOSOTROS* EN EL *CANCIONERO GENERAL* (VALENCIA, 1511)*

0. INTRODUCCIÓN.

En latín concurrían tres tipos de desinencias verbales: generales, propias del modo imperativo y propias del pretérito perfecto de indicativo, que eran, respectivamente, para la persona *vōs*:

—TIS
—TE
—STIS

0.1. —TIS. Entre las desinencias verbales, es la que ofrece evolución más compleja; a consecuencia de ello, suscita una problemática rica en sugerencias y de cuya solución dependería el esclarecimiento de diversos hechos del español general y dialectal.

Ante todo, conviene clasificar la desinencia —TIS conforme a un doble criterio: según el fonema precedente y según la acentuación.

0.1.1. CLASIFICACIÓN SEGÚN EL FONEMA PRECEDENTE. —TIS podía estar precedida, en latín vulgar, de vocal (*a, e, i, ũ*) o consonante (*c*); *a, e, i* constituían vocales temáticas; *ũ*, por el contrario, sólo se encontraba en la forma analógica *sũtis* > *sodes*, que substituyó a *ĕstis*. —*ctis* únicamente se producía en el caso de *facitis* > **factis* > ant. *feches*.

* Este estudio monográfico fue realizado en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, durante el curso escolar 1963-1964. Dejo constancia de mi agradecimiento al Dr. Rafael Lapesa —a cuya generosidad intelectual y sabiduría debo la elección del tema y la dirección del trabajo—; y al Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, cuyo apoyo económico hizo posible mi estancia en España.

Conforme a los resultados regulares y generales en español, la *-t-*, intervocálica, sonorizó; precedida de la velar *c*, dio [ê].

Precedida de vocal	Temática	<i>-atis</i> > <i>-ades</i> <i>-elis</i> > <i>-edes</i> <i>-itis</i> > <i>-ides</i>
	Analógica	<i>-ütis</i> > <i>-odes</i>
Precedida de consonante	<i>-c-</i>	<i>-ctis</i> > <i>-ches</i>

Las cuatro formas precedidas de vocal conservaron la *-d-* en algunos dialectos, pero se perdieron en el español general, en diferentes épocas; la cronología de la pérdida se funda, primordialmente, en el esquema tónico de la forma verbal.

0.1.2. CLASIFICACIÓN SEGÚN EL ESQUEMA TÓNICO. Fue Cuervo¹ el primero que observó el papel significativo de los esquemas tónicos para establecer la cronología de la pérdida de la *-d-*, y señaló la antelación² de la pérdida en las *formas verbales llanas* (desinencia tónica) respecto de las *formas verbales esdrújulas* (desinencia átona).

¹ R. J. Cuervo, "Las segundas personas de plural en la conjugación castellana", *Ro*, XXII (1893), 71-86. El citado artículo fue resumido por el mismo Cuervo para una de las notas a la *Gramática* de Bello: Andrés Bello y Rufino J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, prólogo y notas de Niceto Alcalá-Zamora y Torres, 5ª ed., Buenos Aires, Sopena, 1958, p. 456, nota 90.

² Para Yakov Malkiel ("The Contrast *tomáis-tomávades, queréis-queriades* in Classical Spanish", *HR*, XVII[1949], 159-165), la diferencia de aproximadamente 200 años entre uno y otro proceso se explicaría por la resistencia del español del s. xv y xvi a los diptongos o triptongos en sílaba átona: "The primary reason for the lag was, then, the resistance of the phonemic structure of Spanish to undesirable innovations; the stress patterns recognized by Cuervo have not directly caused the delay or the acceleration of the process, but they provide valuable clues to some of the more elusive contours of the underlying phonemic system, such as the contrast between stressed and unstressed diphthongs". Rafael Lapesa ha adelantado en sus cursos de *Historia del español*, II y *Dialectología hispánica*, de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid (especialmente en la clase del 19 de octubre de 1963) la hipótesis de la función preponderante que habría cumplido el peligro de la homomorfia en la conservación de la *-d-*, en las formas esdrújulas. No corresponde a la índole de este trabajo monográfico desarrollar esa hipótesis, que nos limitamos a dejar señalada. Véase, además 0.1.4. EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS ESDRÚJULAS.

0.1.3. EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS LLANAS. En términos generales, las formas llanas empiezan a perder la *-d-* en los últimos decenios del s. XIV; durante el XV, vacilan entre la conservación y la pérdida; en el XVI, se generalizan las formas sin *-d-*. Por otra parte, la forma sincopada puede resolverse en diptongo o en simplificación vocálica, haciendo más complejo el cuadro de contrastes inflexionales. Las formas simplificadas perduran en algunas zonas de Hispanoamérica y son conocidas en algunos dialectos peninsulares; las diptongadas corresponden al español moderno, predominan notablemente en España y gozan de prestigio literario general.³

FORMAS LLANAS		
PLENAS	SINCOPADAS	
	Con vocales inalteradas	Con vocales alteradas
<i>-ades</i> >	<i>-aes</i> >	Diptongadas <i>-áis</i>
		Simplificadas <i>-ás</i>
<i>-edes</i> >	* <i>-ees</i> >	Diptongadas <i>-éis</i>
		Simplificadas <i>-és</i> <i>-ís</i>
<i>-ides</i> >	* <i>-ies</i> >	Diptongadas * <i>-iis</i>
		Simplificadas <i>-ís</i>
<i>-odes</i> >	<i>-oes</i> >	Diptongadas <i>-óis</i>
		Simplificadas <i>-ós</i>

0.1.4. EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS ESDRÚJULAS. En formas esdrújulas, la *-d-* subsiste durante todo el s. XVI y gran parte del XVII; solo a partir del XVIII se generalizan las formas sin *-d-*. Con anterioridad a la generalización de tales formas, el futuro de subjuntivo

³ Excede los límites de nuestro estudio, restringido a la lengua literaria del s. XV (véase I. FINALIDAD), detenernos en la distribución geográfica actual de las variantes desinenciales.

vo solía presentar síncope de la vocal postónica; si se considera que formas como *fuéredes/fuereis* responden a procesos autónomos y no constituyen evoluciones sucesivas, sino, en cierto modo, resultados que se excluyen mutuamente, y que las formas del primer tipo y las llanas sincopadas son simultáneas, es lícito deducir que la presencia de *-d-* en el futuro de subjuntivo con síncope vocálica pudo haber contribuido, por analogía, a la conservación de la *-d-* en otras formas esdrújulas.

Las formas esdrújulas con síncope consonántica debieron de seguir una evolución similar a la que sufrieron las formas llanas, si bien hasta la fecha no se ha documentado la existencia de resultados con vocales simplificadas, limitándose los estudios a registrar tres tipos de formas: plenas, con síncope vocálica, con síncope consonántica y vocales diptongadas.

FORMAS ESDRÚJULAS			
PLENAS	CON SINCOPIA CONSONÁNTICA	Con vocales inalteradas	Con vocales alteradas diptongadas <i>fuereis</i>
		* <i>fuerees</i> >	Con vocales alteradas simplificadas [fueres]
Ejemplo: <i>fuéredes</i> >	CON SINCOPIA VOCÁLICA		<i>fuéredes</i>

0.2. *-TE*. La desinencia de imperativo de la persona *vōs* dio origen, después de sonorizar la *-t-*, a dos soluciones, provenientes de la apócope vocálica o de la síncope consonántica, respectivamente. A su vez, la forma con síncope consonántica evolucionó hacia una solución diptongada o simplificada. No debe omitirse la posibilidad de que formas con apócope vocálica hayan sufrido una apócope consonántica posterior; de ser así, las formas que llamamos simplificadas podrían provenir de dos soluciones originariamente divergentes.⁴

⁴ Tal hipótesis, y la necesidad de deslindar la participación que pueden haber tenido las formas originariamente sincopadas y apocopadas en formas como *cantá, bebé, partí*, ha sido señalada por Rafael Lapesa, en sus cursos (especialmente en la clase del 9 de noviembre de 1963).

I M P E R A T I V O				
FORMAS PLENAS	FORMAS SINCOPADAS Y APOCOPADAS			
	-ate > -ade -ete > -ede -ite > -ide	CON SINCOPA CONSONÁNTICA	Con -ae > vocales inalte- radas -ee > *-ie >	Con vocales alteradas
	CON APÓCOPE VOCÁLICA	-ad > -ed > -id >	Con apócope consonántica	[d] [é] [í]

La solución de la lengua moderna es la de formas con apócope vocálica y conservación de *-d*, excepto cuando sigue el pronombre enclítico *-os*, en cuyo caso la *-d* cae; tales formas gozan de prestigio literario general. En ciertas zonas de Hispanoamérica se conservan las formas simplificadas, que, por otra parte, continúan vigentes en algunos dialectos peninsulares. También subsisten, dialectalmente, las formas diptongadas.⁵

0.3. -STIS. La desinencia *-stis* > *-stes* se contagia tardíamente de las desinencias generales, *-áis*, *-éis*, y toma una *i* análoga (*-steis*); los primeros ejemplos documentados se encuentran a mediados del s. xvi, aunque la analogía se generaliza solo a partir del xvii, en principio coincidiendo con otro proceso análogo: la propagación de la *-s*, desinencia general de la persona *tú*, a la desinencia de perfecto de esa misma persona verbal, proceso quizá reforzado por la *-s* desinencial de formas verbales correspondientes a la persona *vos/vosotros* y por la alternancia del tratamiento *tú/vos*. Hasta ahora los ejemplos más antiguos documentados de *-s* análoga en la segunda persona singular de perfecto son de Cañizares (1676-1750).⁶

⁵ Véase nota 3.

⁶ Menéndez Pidal conjetura que tales formas deben ser más antiguas: "...y debe ser más antigua [esta práctica vulgar], pues también dicen *cogites* 'cogiste' los judíos de Oriente salidos de España a principios de la Edad Moderna." (R. Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, 8ª ed., Madrid, España-Calpe, 1949, § 107, 3).

1. FINALIDAD

Corresponde al propósito limitado de este trabajo monográfico:

- a) Registrar las formas verbales correspondientes a la persona *vos/vosotros*⁷ incluidas en el *Cancionero General* (Valencia, 1511).⁸
- b) Clasificar y valorar desinencias verbales generales correspondientes a la persona *vos/vosotros*, tónicas, atendiendo a la caracterización y propagación de variantes (plena, sincopada con vocales inalteradas, sincopada con vocales alteradas: diptongadas y simplificadas).
- c) Clasificar y valorar particularidades de las desinencias verbales generales correspondientes a la persona *vos/vosotros*, átonas.
- d) Observar desinencias verbales de perfecto correspondientes a la persona *vos/vosotros*.⁹

2. MÉTODO.

Nos ceñimos a estudiar variantes desinenciales de las formas verbales registradas, desde el punto de vista de su distribución diacrónica, diatópica y diastrática,¹⁰ sin descartar la posibilidad de una interpretación estructural ulterior.¹¹

⁷ Nos limitamos al registro de formas verbales incluidas en poesías con atribución de autor, puesto que formas pertenecientes a composiciones anónimas resultan irrelevantes a los fines de nuestro estudio.

⁸ Hemos utilizado la edición: *Cancionero General de muchas y diuersas obras de todos/ o d' los mas principales trobadores d'España en lengua castellana... copilado y maravillosamente ordenado por Hernando d'l Castillo*, Valencia, Kofman, 1511, reproducción facsimilar con introducción bibliográfica, índices y apéndices por A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958.

⁹ La clasificación y análisis de las desinencias de imperativo, en la misma obra, serán objeto de un estudio posterior.

¹⁰ E. Coseriu ha insistido, en publicaciones y conferencias, sobre la necesidad de considerar las formas lingüísticas no solo en el tiempo y espacio, sino también en distintas capas socio-culturales y en distintos momentos expresivos; y sobre la conveniencia de adoptar algunos términos introducidos por Leiv Flydal ("Remarques sur certains rapports entre le style et l'état de langue", *Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap*, XVI [1951], 240-257). La oposición saussureana *sincronía/diacronía* debe completarse con las oposiciones *sin-topía/diatopía*, *sin-stratía/diastratía*, *sin-fasia/diafasia*, que refieren los hechos lingüísticos, respectivamente, al lugar, nivel socio-cultural, momento expresivo. Véase Eugenio Coseriu, *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1958, § 4.3.2, nota 67, e id., *La geografía lingüística*, Montevideo, 1956, p. 43. Cfr., además, José Pedro Rona, *Aspectos metodológicos de la dialectología hispanoamericana*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1958, p. 15, nota 1.

¹¹ En primer lugar, una posible explicación estructural exigiría atención

Agregamos algunos cómputos,¹² cuyo único objeto es proveer datos claros y simples de comparación.¹³

Razones de método escinden este estudio en dos partes claramente diferenciadas:

- a) Inventario y clasificación de autores incluidos en el *Cancionero General* (Valencia, 1511).
- b) Registro, clasificación y estudio de desinencias verbales correspondientes a la persona *vos/vosotros*, incluidas en el *Cancionero*.

3. AUTORES EN EL "CANCIONERO GENERAL" (VALENCIA, 1511).

3.1. INVENTARIO DE AUTORES INCLUIDOS EN EL "CANCIONERO GENERAL".¹⁴ Menéndez Pelayo admite la existencia, en el *Cancionero*, del "crecido número de 138" autores,¹⁵ en tanto que el índice de Rodríguez-Moñino¹⁶ parecería dar cuenta de 201 autores. El inventario que proponemos registra 185 autores.¹⁷ Las disidencias se explican por las siguientes razones:

preferente a la clasificación de formas según el tiempo verbal; clasificación que, en general, hemos omitido (excepto en el caso del futuro de subjuntivo, al estudiar las desinencias generales átonas).

¹² Los cómputos que se agregan no intentan de ningún modo —en virtud de su sencillez— pregonar las ventajas de la estadística lingüística. Juzgamos de suma utilidad la aplicación de tal método, precisamente en investigaciones similares a ésta, pero no puede parangonarse la obtención de tantos por ciento con la compleja estadística lingüística. Por otra parte, el total de formas verbales de la persona *vos/vosotros* incluidas en el *Cancionero*, 3053, correspondientes a 102 autores (con un promedio de 29,93 por autor y una distribución sumamente irregular: el Conde de la Coruña, p. ej., registra 1 sola forma verbal de la persona *vos/vosotros*; Puertocarrero, 178), dificulta la aplicación de operaciones estadísticas.

¹³ Los cuadros de distribución de desinencias verbales de la persona *vos/vosotros* incluyen datos ociosos a los fines específicos de nuestro trabajo (p. ej., proporción de desinencias generales, de imperativo y de perfecto; proporción de desinencias tónicas y átonas, etc.), pero podrían resultar de interés para trabajos estadísticos de otra índole.

¹⁴ Para todo lo relativo a este punto, véase el Apéndice I.

¹⁵ M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, III, edición preparada por Enrique Sánchez Reves, Santander, Aldus, 1944, p. 126 (vol. XIX de la Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, dirigida por D. Miguel Artigas).

¹⁶ *Cancionero...*, ed. cit., "Índice alfabético de autores", pp. 169-174.

¹⁷ Probablemente 178, en caso de lograr identificar a Núñez con Nicolás Núñez o Diego Núñez, y demostrar la identidad de autores que mencionamos en Apéndice I. Cfr. Apéndice I, notas 1, 6, 8, 10, 19, 24 y 32.

a) Menéndez Pelayo se atuvo a sumar los autores mencionados en el índice, incompleto, hecho por el mismo Hernando del Castillo (precede al fo. i, en que comienzan las obras), que son, precisamente, 138.

b) Rodríguez-Moñino ha seguido el criterio prolijo de atenerse, para el inventario de autores, a los títulos de las composiciones (a veces, para las atribuciones, a los cabezales de folio). Cabe observar que el resultado, en lugar de un "Índice alfabético de autores", constituye, de ese modo, un "Inventario alfabético de nombres de autores y variantes respectivas". Tal criterio explica la mayor parte, no la totalidad, de desacuerdos.

c) El inventario que proponemos se basa exclusivamente en la lectura atenta del texto; pretende ser un inventario de autores incluidos en el *Cancionero*, según surge del *Cancionero* mismo, prescindiendo del problema de las falsas atribuciones.¹⁸

3.2. CLASIFICACIÓN DE AUTORES INCLUIDOS EN EL "CANCIONERO GENERAL".¹⁹ Para los propósitos de este trabajo, basta la clasificación de los 102 autores que usan formas verbales correspondientes a la persona *vos/vosotros*; sin embargo, hemos debido prescindir de 11 de ellos, a quienes no logramos identificar.²⁰

4. REGISTRO, CLASIFICACIÓN Y ESTUDIO DE DESINENCIAS VERBALES CORRESPONDIENTES A LA PERSONA *VOS/VOSOTROS*.²¹

La clasificación de desinencias verbales correspondientes a la persona *vos/vosotros* ha sido hecha teniendo en cuenta:

- tipo de desinencia: general, de imperativo, de perfecto;
- esquema tónico de desinencias generales: átonas (formas verbales esdrújulas), tónicas (formas verbales llanas);
- variantes de desinencias generales tónicas: plenas; sincopa-

¹⁸ Es verdad que, aceptando sin discusión las atribuciones del *Cancionero*, algunos cálculos pueden resultar inexactos; pero de haber intentado el estudio de las atribuciones, habríamos desviado el rumbo de nuestra investigación.

¹⁹ Para todo lo relativo a este punto, véase Apéndice II.

²⁰ Las formas verbales de la persona *vos/vosotros* correspondientes a los 11 autores sin identificar (véase Apéndice II, Observ. iv) suman 66, distribuidas de la siguiente manera: con desinencias generales: 31; de imperativo: 18; de perfecto: 17. Considerados individualmente, cada uno de ellos registra muy pocas formas, excepto Losada, que totaliza 40. A pesar de que no ha sido posible tomarlos en cuenta, se los incluye en el Apéndice III.

²¹ Para todo lo relativo a este punto, véase Apéndice III.

das con vocales inalteradas, sincopadas con vocales alteradas (diptongadas, simplificadas);²²

— variantes de desinencias generales tónicas, distribuidas según la vocal precedente;²³

— variantes de desinencias generales átonas: plenas, sincopadas (con síncopa vocálica, con síncopa consonántica).²⁴

Las variantes desinenenciales han sido distribuidas²⁵ en cuadros que permitieran observaciones de carácter diacrónico, diatópico y diastrático, conforme a la finalidad de este trabajo.

5. RESULTADOS.

Han sido registradas en el *Cancionero General* (Valencia, 1511) 3053 formas verbales de la persona *vos/vosotros*.

Las sumas relativamente pequeñas, como así también la distribución irregular de formas por autor (cfr. nota 11), y, finalmente, el carácter provisorio de la clasificación de autores propuesta, impide formular conclusiones. Nos ceñiremos a documentar hechos, exponer la situación de las desinencias generales de la persona *vos/vosotros* en el español del s. xv, tal como se refleja en el *Cancionero General* (Valencia, 1511); y, por último, señalar la presencia de alguna forma de especial interés.

En el cuadro siguiente se expone la clasificación y distribución total de desinencias verbales de la personas *vos/vosotros* incluidas en poesías con atribución de autor.

²² En los cálculos, hemos ignorado —por su valor representativo casi nulo—, la distinción entre dos tipos de desinencias tónicas con vocal temática —e—: —és, —is. La única forma en —is registrada, *descendís* (perteneciente a una poesía de Gómez Manrique, fo xljv, a), ha sido considerada en un solo ítem, junto con las formas en —és.

De modo similar, no aparecen, en los cuadros de distribución, desinencias tónicas con vocales inalteradas, pues el texto no registra ninguna variante de ese tipo.

²³ En el *Cancionero* no se da ninguna desinencia tónica precedida de consonante. Cfr. 0.1.1.

²⁴ En el estudio de las desinencias generales átonas, hemos considerado independientemente el futuro de subjuntivo, puesto que uno de los fenómenos —síncopa consonántica— solo se da en ese tiempo. Cfr. nota 11.

²⁵ Para todo lo relativo a este punto, véase Apéndice IV.

FORMAS VERBALES DE LA	PERSONA	DESINENCIAS GENERALES 1959 64,15, %	Tónicas 1904 97,19 %	Con vocal -a-	541	28,41 %
				Con vocal -e-	1063	55,83 %
				Con vocal -i-	99	5,20 %
vos/ vosotros	3053	DESINENCIAS DE IMPERATIVO 696 22,79 %	Átonas 55 2,80 %	Con vocal -o-	201	10,55 %
				DESINENCIAS DE PERFECTO 398 13,03 %		

5.1. OBSERVACIONES RELATIVAS A DESINENCIAS GENERALES. Desde los estudios de Cuervo,²⁶ ha sido norma establecer la cronología de la evolución de desinencias generales de la persona *vos/vosotros* a partir de la división, según esquema tónico, en desinencias átonas (formas verbales esdrújulas) y desinencias tónicas (formas verbales llanas). Sin embargo, tal criterio se manifiesta insuficiente; la situación que refleja el *Cancionero General* (Valencia, 1511) revela la necesidad de tratar las desinencias tónicas según la vocal temática o analógica.

5.1.1. OBSERVACIONES RELATIVAS A DESINENCIAS GENERALES TÓNICAS CON VOCAL TEMÁTICA -a-.

Total	541	Plenas	34	6,28 %
		Diptongadas	503	92,97 %
		Simplificadas	4	0,73 %

²⁶ Véase nota 1.

Respecto de la distribución de variantes, los cuadros ponen de manifiesto:

Variantes plenas: Responden a un proceso decreciente, que se intensifica a fines del reinado de Juan II. Son escasas en las últimas generaciones del s. xv. Puesto que los escritores valencianos, aragoneses y catalanes que escriben en español pertenecen, por lo general, a las últimas generaciones, no extraña, en ellos, la ausencia de variantes plenas. Tampoco se las encuentra en escritores gallegos. Se diría que, al menos en la época de Juan II, conservaban prestigio social y literario.

Variantes diptongadas: En general, presentan predominio estable en todas las generaciones del s. xv. Responden a un proceso consolidado. Quizás algo menos abundantes en los escritores castellanos de las primeras generaciones (que mantienen todavía el prestigio de las variantes plenas).

Variantes simplificadas: Responderían a un proceso innovador y tardío (análogo respecto de las variantes simplificadas con vocal temática *-e-*), correspondiente a fines del s. xv y principios del xvi, aunque pueda darse alguna forma anterior, prematura. De las 4 formas documentadas, 1 pertenece a un escritor popular de la época de Juan II (Francisco Vaca); las otras 3, a escritores castellanos y andaluces de la época de los Reyes Católicos (Garcisánchez de Badajoz: 1; Cartagena: 2).

5.1.2. OBSERVACIONES RELATIVAS A DESINENCIAS GENERALES TÓNICAS CON VOCAL TEMÁTICA *-e-*.

Total	1063	Plenas	62	5,83 %
		Diptongadas	716	67,35 %
		Simplificadas	285	26,81 %

De las cuatro desinencias llanas, es la que presenta mayores fluctuaciones.

Variantes plenas: Responden, de modo similar a las variantes plenas en *-ades*, a un proceso decreciente, que se intensifica a fines del reinado de Juan II. Son escasas en las últimas

generaciones del s. xv. Por razones ya expuestas, son muy raras en escritores valencianos, aragoneses y catalanes. Tampoco aparecen en escritores gallegos. Es probable que fueran, en la época de Juan II, formas que conservaran prestigio literario (cfr. Mena: 26,82 %, frente a Antón de Montoro: 4,34 %), por lo menos en escritores andaluces; pero no prestigio social (a diferencia de lo observado respecto de las variantes plenas con vocal temática *-a-*). Raras en las últimas generaciones; quizás con un proceso de desaparición algo más lento en escritores castellanos.

Variantes diptongadas: En general, empiezan a predominar de modo notable a partir de escritores de la 3ª generación, coincidiendo con el decrecimiento de las variantes plenas y simplificadas. Su proporción es menor en escritores castellanos, en quienes parece ser más tenaz el contraste de distintas variantes con vocal temática *-e-*.

Variantes simplificadas: A diferencia de las simplificadas en *-ades*, ofrecen gran predominio en escritores castellanos y andaluces de la 1ª generación (Hernán Pérez de Guzmán: 100 %; Juan Alonso de Baena: 70 %). Experimentan gran disminución a partir de la 3ª generación; desde entonces en adelante, conservan una proporción bastante estable en escritores castellanos, andaluces, gallegos y valencianos (aproximadamente una proporción, término medio, del 25 %), en contraste con los escritores aragoneses, en los que su uso es mucho menor. Tal vez más abundantes en escritores castellanos y, en grado algo menor, en andaluces. En época de Juan II habrían sido preferidas por escritores plebeyos; la tendencia decreciente sería más acentuada en escritores cultos.

5.1.3. OBSERVACIONES RELATIVAS A DESINENCIAS GENERALES TÓNICAS CON VOCAL TEMÁTICA *-i-*.

Total	99	Plenas	3	3,03 %
		Diptongadas	—	—
		Simplificadas	96	96,96 %

Variantes plenas: Las únicas 3 formas registradas pertenecen a un escritor castellano de la 2ª generación (Marqués de Santillana). Probablemente deban ser consideradas, ya en esa época, formas muy arcaicas, pero prestigiosas.

Variantes simplificadas: Predominan de modo casi absoluto en todo el *Cancionero*. A partir de la 3ª generación, son las únicas usadas. El contraste de formas plenas y simplificadas, en desinencias con vocal temática *-i-*, ha sido resuelto con anterioridad al s. xv.

5.1.4. OBSERVACIONES RELATIVAS A DESINENCIAS GENERALES TÓNICAS CON VOCAL ANALÓGICA *-o-*.

Total	201	Plenas	—	—
		Diptongadas	201	100 %
		Simplificadas	—	—

En el *Cancionero* sólo se documentan formas diptongadas; el conflicto entre formas plenas y diptongadas parece resuelto; en cuanto al contraste entre formas diptongadas y formas simplificadas, se diría que es mucho más tardío que los contrastes análogos en desinencias tónicas con vocales temáticas *-a-*, *-e-*, *-i-* (tal vez casi simultáneo con el proceso *-aes > -as*).²⁷

5.1.5. SÍNTESIS DE OBSERVACIONES CRONOLÓGICAS.

Para valorar adecuadamente la importancia de la vocal temática o analógica en el desarrollo histórico de las desinencias generales tónicas, conviene resumir en un cuadro las observaciones hechas en los párrafos 5.1.1, 5.1.2, 5.1.3 y 5.1.4, prescindiendo de particularidades diatópicas y diastráticas.

²⁷ Lapesa apoya la existencia de un *sos*, proveniente no de *sodes*, sino de la forma verbal analógica **sus*, que corresponde a la persona *tú* y estaría ya documentada en las jarchyas. Es decir, en la forma *sos* actual confluirían los resultados de **sus > sos* (1ª documentación s. xii) y **sutis > sodes > soes > sos* (forma tardía, no documentada en el *Cancionero*). La cronología de uno y otro desarrollo merece un estudio particular, en la medida en que contribuiría a dilucidar la participación que han tenido formas verbales del pronombre *vos* y formas verbales del pronombre *tú* en regiones que conservan el sujeto *vos* como pronombre de 2ª persona singular. Cfr. Rafael Lapesa, "Sobre el texto y lenguaje de algunas 'jarchyas' mozárabes", *BAE*, XL (1960), 53-65.

SÍNTESIS DE OBSERVACIONES CRONOLÓGICAS.

DESINENCIAS GENERALES TÓNICAS					
VARIANTES PLENAS		VARIANTES DIPTONGADAS		VARIANTES SIMPLIFICADAS	
<i>-ades</i>	Proceso decreciente	<i>-ais</i>	Predominio estable	<i>-as</i>	Proceso incipiente
<i>-edes</i>	Proceso decreciente	<i>-eis</i>	Predominio estable (tendencia creciente)	<i>-es</i>	Proceso decreciente
<i>-ides</i>	Formas arcaicas	* <i>-iis</i>	No documentadas	<i>-is</i>	Predominio casi absoluto
<i>-odes</i>	No documentadas	<i>-ois</i>	Predominio absoluto	<i>-os</i>	No documentadas

5.1.6. OBSERVACIONES RELATIVAS A DESINENCIAS GENERALES ÁTONAS.

Total	55	Plenas		33	59,99 %	
		Sincopadas	Con síncope vocálica		21	38,18 %
			Con síncope consonántica		1	1,81 %

FORMAS DE FUTURO DE SUBJUNTIVO							
Total	26	Plenas		5	19,23 %		
		Con síncope vocálica	21	80,76 %	Con grafía <i>e</i>	13	61,89 %
					Sin grafía <i>e</i>	8	38,08 %

El futuro de subjuntivo muestra un gran predominio de formas con síncope de vocal postónica, tipo *fuertes* (80,76 %), frente a las formas plenas (19,23 %). Se presenta como un proceso, creciente desde el reinado de Juan II hasta la época de los Reyes Católicos, común a escritores de muy distinta procedencia y condición social. Quizá quepa anotar la ausencia de este tipo de formas sincopadas en un escritor andaluz, de baja condición social (Antón de Montoro).

La existencia de tales formas —que corresponden a una innovación fallida en la historia del español— fue posible gracias a la debilidad de la postónica *-e-* y a la existencia, en la lengua, del grupo *-rd-*.

En cuanto al resto de las desinencias generales átonas, son plenas, excepto un ejemplo del Bachiller Ximénez,²⁸ con síncope consonántica, bastante anterior al ejemplo más antiguo de este tipo, documentado por Cuervo.²⁹

²⁸ ".../me vierays todo temblar/...": fo.ccxvij, c.

²⁹ *Gramática de la lengua castellana*, ed. cit., nota 90. El ejemplo más antiguo señalado por Cuervo es *amabays*, que registra una gramática de lengua española, impresa en Lovaina, en 1555.

5.2 OBSERVACIONES RELATIVAS A DESINENCIAS DE PERFECTO. Las 398 formas de perfecto documentadas en el *Cancionero* ofrecen la desinencia etimológica *-stes*.

Con relación a la *-s* analógica de la segunda persona singular, el *Cancionero* registra un ejemplo de especial interés, dada su antigüedad.³⁰

ROBERTO DE SOUZA

³⁰ En un romance de Diego de San Pedro: "Reniego de ti amor/y de quanto te serui/pues tan mal *agradescistes*/todo quanto hiz por ti/hizete de firme fe, casa en el alma de mi/...": fo.cxxxij^v, c. Cfr. 0.3 y nota 6.

APÉNDICE I*

INVENTARIO DE POETAS INCLUIDOS EN EL
CANCIONERO GENERAL (VALENCIA, 1511)

CUADRO COMPARATIVO

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodríguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
1. ACUÑA, Hernando de	1. ACUÑA, Hernando de	1. Don Hernando Dacuña
2. ACUÑA, Pedro de	2. ACUÑA, Pedro de	2. Don Pedro Dacuña
3. AGRAZ, Juan	3. AGRAZ, Juan	3. Juan Agraz
4. AGUILAR, Mosén	4. AGUILAR, Mosén	
5. ALBA, Duque de	5. ALBA, Duque de	4. El Duque de Alua
6. ALBURQUERQUE, Duque de	6. ALBURQUERQUE, Duque de	5. El Duque de Alburquerque
7. ALMIRANTE, El	7. ALMIRANTE, El	6. El Almirante de Castilla
8. ALONSO V DE ARAGON, El Rey ¹	8. ALONSO V DE ARAGÓN, El Rey	
9. ALTAMIRA, Vizconde de ²	9. ALTAMIRA	7. El Vizconde Daltamira
	10. ALTAMIRA, Vizconde de	
10. ALVAREZ GATO, Juan ³	11. ÁLVAREZ, Juan	8. Juan Álvarez Gato
	12. ÁLVAREZ GATO, Juan	
11. ARELLANO	13. ARELLANO	9. Arellano
12. ARTÉS, Gerónimo de	14. ARTÉS, Gerónimo de	10. Gerónimo de Artés
13. ASTORGA, García de	15. ASTORGA, García de	11. García Destorga
14. ASTORGA, Marqués de	16. ASTORGA, Marqués de	12. El Marqués de Astorga
15. AVALOS, Rodrigo de ⁴	17. AVALOS	13. Rodrigo Dávalos
	18. DÁVALOS, Rodrigo	

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodríguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
16. ÁVILA, Comendador	19. ÁVILA, Comendador	14. El Comendador Ávila
17. AYLLÓN, Perálvarez de	20. AYLLÓN, Perálvarez de	15. Perálvarez de Ayllón
18. BADAJOZ <i>el músico</i> ⁵	21. BADAJOZ 22. BADAJOZ <i>el músico</i>	16. Badajoz el músico
19. BADAJOZ, Garcisánchez de	23. BADAJOZ, Garcisánchez de	17. Garci Sánchez
20. B A E N A , Juan Alonso de	24. BAENA, Juan Alonso de	
21. BARBA	25. BARBA	18. Barua
22. BAZÁN, Alvaro de	26. BAZÁN, Alvaro de	19. Don Alvaro de Dacán
23. BENAVENTE, Conde de	27. BENAVENTE, Conde de	20. El Conde de Benavente
24. BURGOS, Diego de	28. BURGOS, Diego de	21. Diego de Burgos
25. CABANILLAS, Mosén	29. CABANILLAS, Mosén	22. Mossén Cabañillas
26. CAÑIZARES, Ginés de	30. CAÑIZARES, Ginés de	23. Ginés de Cañizares
27. CARASA	31. CARASA	
28. CARDONA, Alonso de	32. CARDONA, Alonso	24. Don Alonso de Cardona
29. CARDONA, Juan de	33. CARDONA, Juan de	25. Don Juan de Cardona
30. CARTAGENA	34. CARTAGENA	26. Cartagena
31. CARRILLO, Alonso	35. CARRILLO, Alonso	27. Don Alonso Carrillo
32. CARRILLO, Gonzalo	36. CARRILLO, Gonzalo	28. Gonçalo Carrillo
33. CARROZ PARDO, Francés	37. CARROZ PARDO, Francés	29. Don Francés Carroz

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodríguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
34. CASTELVÍ, Francés de ⁶	38. CASTELVÍ, Francés de	
35. CASTELVÍ, Francisco	39. CASTELVÍ, Francisco	
36. CASTELVÍ, Luis de	40. CASTELVÍ, Luis de	30. Don Luys de Casteluí
37. CASTILLO	41. CASTILLO	
38. CASTRO, Conde de ⁷	42. CASTRO, Conde de	31. El Conde de Castro
39. CASTRO, Diego de	43. CASTRO, Diego de	32. Diego de Castro
40. CENETE, Marqués de	44. CENETE, Marqués de	
41. CONDESTABLE DE CASTILLA, El	45. CONDESTABLE DE CASTILLA, El	
42. CORUÑA, Conde de	46. CORUÑA, Conde de	33. El Conde de Curuña
43. COSTANA	47. COSTANA	34. Costana
44. COTA, Rodrigo de	48. COTA, Rodrigo de	35. Rodrigo Cota
45. COTRO, Marquesa de	49. COTRO, Marquesa de	
46. CRESPI, Luis ⁸	50. CRESPI, Luis	
47. CRESPI DE VALDURA, Mosén ⁹	51. CRESPI, Mosén	36. Mossén Crespi
	52. CRESPI DE VALDAURA, Mosén	
48. CUMILLAS	53. CUMILLAS	37. Francisco de Cumillas
49. CHACÓN, Gonzalo	54. CHACÓN, Gonzalo	38. Don Gonçalo Chacón
50. CHAFALÚ, Obispo de	55. CHAFALÚ, Obispo de	
51. DÁVILA, Gonzalo	56. DÁVILA, Gonzalo	
52. DURANGO	57. DURANGO	39. Durango

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodriguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
53. ENRIQUE, Don	58. ENRIQUE, Don	
54. ENRIQUE, Juan	59. ENRIQUE, Juan	
55. ENRÍQUEZ, Enrique	60. ENRÍQUEZ, Enrique	40. Don Enrique Enríquez
56. ENZINA, Juan del	61. ENCINA, Juan del	41. Juan del Enzina
57. ESCRIVÁ, Comendador	62. ESCRIVÁ, Comendador	
58. ESTÚNIGA, Alvaro de	63. STÚNIGA, Alvaro de	42. Alvaro Destúñiga
59. ESTÚNIGA, Comendador	64. ESTÚNIGA, Comendador	43. El Comendador Estúñiga
60. ESTÚNIGA, Hijo del Tesorero de Sevilla	65. ESTÚNIGA, Hijo del Tesorero de Sevilla	
61. ESTÚNIGA, Juan de	66. STÚNIGA, Juan de	44. Juan Destúñiga
62. ESTÚNIGA, Lope de	67. STÚNIGA, Lope de	45. Lope Destúñiga
63. ESTÚNIGA, Tristán de	68. STÚNIGA Tristán de	46. Tristán Destúñiga
64. FENOLLAR, Moisés	69. FENOLLAR, Moisés	
65. FENOLLETE, Francisco	70. FENOLLETE, Francisco	47. Don Francisco Fenollete
66. FERIA, Conde de	71. FERIA, Conde de	48. El Conde de Feria
67. FERNÁNDEZ, Juan 10	72. FERNÁNDEZ, Juan	
68. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan	73. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan	49. Juan Fernández Heredia
69. FORCEN	74. FORCEN	
70. FRANCO, Antonio	75. FRANCO, Antonio	50. Antonio Franco
71. FUENTE, Francisco de la	76. FUENTE, Francisco de la	51. Francisco de la Fuente

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodríguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
72. GABRIEL, Cantor de la Capilla del Rey	77. GABRIEL, Cantor de la Capilla del Rey	52. Gabriel el músico
73. GAMEZ	78. GAMEZ	53. Gámez
74. GAUBERTE	79. GAUBERTE	
75. GAZULL, Mosén	80. GAZULL, Mosén	54. Mossén Gaçul
76. GIRÓN, Rodrigo. Maestre	81. GIRÓN, El Maestre de Calatrava don Rodrigo	55. El Maestre de Calatrava
77. GUEVARA	82. GUEVARA	56. Gueuara
78. GUEVARA, Carlos de 11	83. CARLOS, Don 84. GUEVARA, Carlos de	57. Don Carlos de Gueuara
79. GUILLÉN DE SEGOVIA, Pero	85. GUILLÉN DE SEGOVIA, Pero	58. Pero Guillén de Segouia
80. GUZMÁN, Esteban	86. GUZMÁN, Esteban	59. Don Esteuan de Guzmán
81. HARO, Conde de	87. HARO, Conde de	60. El Conde de Haro
82. HARO, Diego López de 12	88. LÓPEZ, Diego 89. LÓPEZ DE HARO, Diego de	61. Don Diego López de Haro
83. HERNÁNDEZ CORONEL, Francisco	90. HERNÁNDEZ CORONEL, Francisco	62. Francisco Hernández Coronel
84. HUETE, García de	91. HUETE, García de	
85. LEMOS, Conde de	92. LEMOS, Conde de	
86. LEÓN, Francisco	93. LEÓN, Francisco	63. Francisco de León
87. LEYVA, Juan de	94. LEYVA, Juan de	64. Juan de Leyua
88. LEZCANO, Juan de	95. LEZCANO, Juan de	65. Juan de Lezcano
89. LOSADA	96. LOSADA	66. Losada
90. LUNA, Álvaro de	97. LUNA, Álvaro de	67. Don Álvaro de Luna

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodriguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
91. LLANOS	98. LLANOS	68. Llanos
92. MANRIQUE, Catalina 13		
93. MANRIQUE, Gómez	99. MANRIQUE, Gómez	69. Gómez Manrique
94. MANRIQUE, Jorge 14	100. JORGE, Don 101. MANRIQUE, Jorge	70. Don Jorge Manrique
95. MANRIQUE, Rodrigo	102. MANRIQUE, Rodrigo	71. Don Rodrigo Manrique
96. MANUEL, Juan	103. MANUEL, Juan	72. Don Juan Manuel
97. MANUEL, Marina 15		
98. MEDINA, SIDONIA, Duque de	104. MEDINA, SIDONIA, Duque de	73. El Duque de Medina Sidonia
99. MENA, Juan de	105. MENA, Juan de	74. Juan de Mena
100. MENDOZA, Alvaro de. Conde de Castro 16	106. MENDOZA, Alvaro de. Conde de Castro	75. ¿Áluaro de Mendoça?
101. MENDOZA, Diego de	107. MENDOZA, Diego de	76. Don Diego de Mendoça
102. MENDOZA, Íñigo de	108. MENDOZA, Íñigo de	
103. MENDOZA, Fray Íñigo de	109. MENDOZA, Fray Íñigo de	77. Fray Yñigo de Mendoça
104. MENDOZA, Juan de	110. MENDOZA, Juan de	78. Don Juan de Mendoça
105. MENESES, Juan de	111. MENESES, Juan de	79. Don Juan de Meneses
106. MEXÍA, Hernán 17	112. MEXÍA 113. MEXÍA, Hernán	80. Hernán Mexía
107. MIRANDA, Pedro de	114. MIRANDA, Pedro de	81. Pedro de Miranda

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodríguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
108. MONPALAO, Francisco	115. MONPALAO, Francisco	82. Don Francisco de Monpalao
109. MONTEAGUDO, Enrique de	116. MONTEAGUDO, Enrique de	83. Enrique de Montagudo
110. MONTORO, Antón de	117. MONTORO, Antón de	84. El Ropero
111. MONTORO, Hijo de Antón de	118. MONTORO, El Hijo de Antón de	
112. MUÑOZ	119. MUÑOZ	
113. MUR	120. MUR	
114. MURCIA, Adelantado de (Pedro Fajardo) 18	121. FAJARDO, Pedro 122. MURCIA, El Adelantado de	85. El Adelantado de Murcia
115. NÚÑEZ 19	123. NÚÑEZ	
116. NÚÑEZ, Diego	124. NÚÑEZ, Diego	86. Diego Núñez
117. NÚÑEZ, Nicolás	125. NÚÑEZ, Nicolás	87. Nicolás Núñez
118. OLIVA, Conde de	126. OLIVA, Conde de	88. El Conde de Oliua
119. PARDO	127. PARDO	89. Pardo
120. PAREDES, Conde de 20	128. PAREDES 129. PAREDES, Conde de	90. El Conde de Paredes
121. PERALTA	130. PERALTA	91. Peralta
122. PÉREZ DE GUZMAN, Hernán	131. PÉREZ DE GUZMÁN, Hernán	92. Fernán Pérez de Guzmán
123. PIMENTEL, Juan	132. PIMENTEL, Juan	
124. PINAR (Gerónimo de)	133. PINAR	93. Gerónimo de Pinar
125. PINAR, Florencia 21	134. FLORENCIA 135. PINAR, Florencia	94. Florencia Pinar
126. PROAZA, Alonso de. Bachiller 22	136. PROAZA, Alonso de 137. PROAZA, Bachiller	95. El Bachiller Alonso de Proaza

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodríguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
127. PUERTOCARRE-RO	138. PUERTOCARRE-RO	96. Puerto Carrero
128. QUIÑONES, Diego	139. QUIÑONES, Diego	97. Diego de Quiñones
129. QUIRÓS	140. QUIRÓS	98. Quirós
130. RACIONAL, Maestre	141. MAESTRE RACIONAL	
131. REINA DE PORTUGAL, La	142. REINA DE PORTUGAL, La	
132. REY, El ²³	143. REY, El	
133. RIBADEO, Conde de	144. RIBADEO, Conde de	99. El Conde de Ribadeo
134. RIBAGORZA, Conde de	145. RIBAGORZA, Conde de	100. El Conde de Ribagorza
135. RIBERA ²⁴	146. RIBERA	101. Ribera
136. RIBERA, Suero de	147. RIBERA, Suero de	
137. RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan	148. RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan	102. Juan Rodríguez del Padrón
138. ROJAS, Sancho de	149. ROJAS, Sancho de	103. Sancho de Rojas
139. ROMÁN, Comendador ²⁵	150. ROMÁN 151. ROMÁN, Comendador	104. El Comendador Román
140. ROMERO	152. ROMERO	105. Romero
141. RULL	153. RULL	
142. SACEDO ²⁶	154. SACEDO 155. SALCEDO	
143. SALAZAR, Luis de ²⁷	156. SALAZAR 157. SALAZAR, Luis de	
144. SAN JORDI, Jordi de	158. SAN JORDI, Jordi de	
145. SAN PEDRO, Diego de	159. SAN PEDRO, Diego de	106. Diego de San Pedro
146. SANTILLANA, Marqués de	160. SANTILLANA, Marqués de	107. El Marqués de Santillana

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodríguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
147. SAYAVEDRA, Mariscal	161. SAYAVEDRA, Mariscal	108. El Mariscar Saya Vedra
148. SERRANO	162. SERRANO	109. Serrano
149. SILVA, Alonso de	163. SILVA, Alonso de	110. Don Alonso de Silua
150. SILVEIRA, Hernando de	164. SILVEIRA, Hernando de	111. Hernando de Silueyra
151. SORIA	165. SORIA	112. Soria
152. SOSA, Lope de	166. SOSA, Lope de	113. Lope de Sosa
153. SUÁREZ	167. SUÁREZ	114. Suárez
154. TALLANTE, Juan. Mosén	168. TALLANTE, Mosén Juan	115. Mossén Tallante
155. TAPIA	169. TAPIA	116. Tapia
156. TARAZONA, Obispo de	170. TARAZONA, Obispo de	
157. TENDILLA, Conde de	171. TENDILLA, Conde de	
158. TORRE, Bachiller de la 28	172. TORRE, Bachiller de la	117. El Bachiller de la Torre
	173. TORRE, Juan de la	
159. TORRELLAS, Pedro 29	174. TORRELLAS	118. Pedro Torrellas
	175. TORRELLAS, Pedro	
160. TORRES, Luis de	176. TORRES, Luis de	119. Don Luys de Torres
161. TOVAR, Luis de	177. TOVAR, Luis de	120. Luys de Touar
162. TREPADOR, Maestre Juan, El	178. TREPADOR, Maestre Juan el	121. Maestre Juan el Trepador
163. TRIANA, Comendador de	179. TRIANA, Comendador de	122. El Comendador de Triana
164. TRILLAS 30		
165. ULLOA, Juan de	180. ULLOA, Juan de	123. Juan de Ulloa

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodríguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
166. UREÑA, Conde de	181. UREÑA, Conde de	124. El Conde de Ureña
167. VACA, Francisco	182. VACA, Francisco	125. Francisco Vaca
168. VALENCIA, Bachiller	183. VALENCIA, Bachiller	
169. VALENTINOY	184. VALENTINOY	
170. VALLADOLID, Juan de (o Juan Poeta) ³¹	185. POETA, Juan (o Juan de Valladolid)	126. Juan Poeta
	186. VALLADOLID, Juan de (o Juan Poeta)	
171. VARGAS	187. VARGAS	127. Vargas
172. VÁZQUEZ DE PALENCIA	188. VÁZQUEZ DE PALENCIA	128. Vázquez de Palencia
173. VEGA, Hernando de	189. VEGA, Hernando de	129. Don Hernando de Vega
174. VELASCO, Antonio de	190. VELASCO, Antonio de	130. Don Antonio de Velasco
175. VELASCO, Íñigo de	191. VELASCO, Íñigo de	131. Don Yñigo de Velasco
176. VENDAÑO	192. VENDAÑO	132. Vendaño
177. VICH, Gerom.	193. VICH, Gerom.	
178. VILLAFANA	194. VILLAFANA	
179. VILLAFRANCA, Marqués de	195. VILLAFRANCA, Marqués de	133. El Marqués de Villafranca
180. VILLENA, Marqués de	196. VILLENA, Marqués de	134. El Marqués de Villena
181. VIVERO ³²	197. VIVERO	
182. VIVERO, Luis de	198. VIVERO, Luis de	135. Don Luys de Biuro
183. VINYOLES, Narcís. Mosén	199. VINYOLES, Mosén Narcís	136. Mossén Viñoles

<i>Inventario realizado a los fines de este trabajo</i>	<i>Inventario de Rodríguez-Moñino</i>	<i>Inventario de H. del Castillo</i>
184. XIMÉNEZ, Bachiller	200. XIMÉNEZ, Bachiller	137. El Bachiller Ximénez
185. ZAMORA, Diego de	201. ZAMORA, Diego de	138. Diego de Çamora

NOTAS

* Aunque pueda parecer obvio, juzgamos oportuno señalar que nuestro criterio disidente en la identificación de autores y el registro de las erratas contenidas en los índices de la edición que utilizamos debe interpretarse como modesta y necesaria contribución a la tarea de quienes deseen comprobar los datos y conclusiones de este trabajo, no como manifestación de un juicio impertinente sobre la valiosa tarea de Rodríguez-Moñino.

¹ ALONSO V DE ARAGÓN, EL REY y REY, EL. Conforme a los índices de Rodríguez-Moñino, los consideramos dos autores, aunque probablemente se trate de un mismo autor.

² ALTAMIRA, VIZCONDE DE. El *Índice alfabético de autores* de Rodríguez-Moñino registra dos autores distintos: Altamira y Altamira, Vizconde de. A Altamira se atribuye la composición 321 ("Es la vida sospechosa..."), de fo. cxxx. En el índice de primeros versos, por el contrario, la composición citada figura como del Vizconde de Altamira. En el texto, la composición está encabezada claramente por el título "Otra del Vizconde de Altamira". No corresponde registrar, como autor, a Altamira.

³ ÁLVAREZ GATO, JUAN. En el *Índice alfabético de autores* se registran Álvarez Gato, Juan y Álvarez, Juan. A este último se atribuye la composición 858, de fo. cix^v ("Si este triste amador..."); consecuentemente, la composición 858 se atribuye, en el índice de primeros versos, a Juan Alvarez. Sin embargo:

- a) en el propio índice de Hernando del Castillo, después de "Comiençan las obras de Juan Álvarez Gato en un desafío d'amor que hizo a su amiga...", se registra, simplemente, "Otras suyas que dizen si este triste amador...";
- b) el cabezal del fo. cix^v dice "Obras de Juan Álvarez Gato", si bien el título de la composición 858 indica "Coplas del mismo Juan Álvarez";
- c) en todo caso, de ser consecuente el editor con el criterio adoptado en situaciones similares (disidencia entre cabezal y título de la composición), la composición debió ser registrada bajo Álvarez, Juan y Álvarez Gato, Juan, entre signos de interrogación (cfr. el criterio seguido para algunas poesías de Rodríguez del Padrón y Bachiller de la Torre);
- d) finalmente, si se registra la poesía 858 bajo Juan Alvarez, también habría que registrar bajo Juan Alvarez las poesías 469, 982 y siguientes, que continúan a "Si este triste amador..." y están encabezadas, simplemente, por "Otras suyas...".

Por lo expuesto, consideramos que Juan Álvarez y Juan Álvarez Gato son variantes del nombre de un mismo autor.

⁴ ÁVALOS, RODRIGO DE. En los folios cluij^v y clv (Sección *Preguntas*), se lee:

compos. 257: Pregunta de Rodrigo Dávalos a Luys de Salazar.

compos. 865: Respuesta de Luys de Salazar.

compos. 661: Otra de Salazar a valos.

compos. 414: Respuesta. de Aualos.

compos. 215: Otra pregunta de Aualos a Salazar.

compos. 524: Respuesta de Salazar.

Si de la sucesión de las preguntas y respuestas puede inferirse que Ávalos y Rodrigo Dávalos constituyen variantes del nombre de un mismo autor, cabría también extender el mismo criterio para atribuir a un único autor otras composiciones registradas tanto a nombre de Ávalos como Dávalos. Por otra parte, el índice de autores de Hernando del Castillo sólo registra un Rodrigo Dávalos.

⁵ BADAJOZ *el músico*. En los índices, de autores y primeros versos, de Rodríguez-Moñino figuran Badajoz y Badajoz el músico. Sin embargo, aunque cupiera la posibilidad de dos autores, no se justifica que las composiciones 617 y 515 ("Otras tuyas a la ymagen de una señora..." y "Otras tuyas porque una señora a quien seruí le embió a rogar..."), de fo. clxxxj^v, que se encuentra inmediatamente a continuación de la composición 93, encabezada por "Comiençan las obras de Badajoz", sean atribuidas a Badajoz el músico, mientras que la 93 se atribuye a Badajoz. En caso de registrar dos autores, las composiciones 617 y 515 corresponden a Badajoz.

Hemos considerado que Badajoz y Badajoz el músico son variantes del nombre de un mismo autor, por las siguientes razones:

a) tal es el criterio implícito de Menéndez Pelayo (*Antología...*, II, p. 150), quien, sin embargo, dice que en el *Cancionero* hay de este autor 7 poesías (en lugar de 8, que es el número total de composiciones correspondientes a Badajoz y Badajoz el músico);

b) en el índice de autores de Hernando del Castillo sólo figura un Badajoz: Badajoz el músico (Badajoz, Garcisánchez de, figura, en este último índice, como Garcisánchez).

⁶ CASTELVÍ, FRANCÉS DE y CASTELVÍ, FRANCISCO. Transitoriamente los consideramos dos autores, aunque, como nos observa Lapesa, deben de ser el mismo, puesto que *Frances* [ch] es la forma catalana de *Francisco*.

⁷ CASTRO, CONDE DE. Véase nota 16.

⁸ CRESPI, LUIS y CRESPI DE VALDAURA, MOSÉN (Crespi, Mosén y Crespi de Valdaura, Mosén. Véase nota 9). Transitoriamente los consideramos dos autores, aunque no debe descartarse la hipótesis de que sean uno solo.

⁹ CRESPI DE VALDAURA, MOSÉN. El índice de autores de Rodríguez-Moñino registra Crespi, Mosén y Crespi de Valdaura, Mosén; pero resulta confuso el criterio con que atribuye las composiciones a uno u otro, conforme a los respectivos títulos. Las composiciones se suceden del siguiente modo:

compos. 913: Villancico de Mossén Crespi de Valdaura, fo. cl^v

compos. 268: Pregunta de Mossén Crespi de Valdaura, fo. clvij^v

compos. 162: Otra pregunta suya a Badajoz, fo. clviij

compos. 143: Pregunta de Gabriel a Mossén Crespi, fo. clviij

compos. 302: Respuesta, fo. clviij

compos. 764: Pregunta de Quirós al dicho Mossén Crespi, fo. clviij^v

compos. 436: Respuesta, fo. clvii^v
 compos. 297: Pregunta de Mossén Crespi, fo. clvii^v
 compos. 306: Otra pregunta del dicho Mossén Crespi, fo. clix
 compos. 442: Respuesta de Mossén Crespi, fo. clix
 compos. 575: Aquí comiençan las obras de Mossen Crespi de Valdaura /y esta primera es glosando una copla qu'el hizo la cual dize assí, fo. clxxxxvij^v
 compos. 423: Otra obra suya y de Trillas llamda. sesti plañendo la muerte de la Reyna Doña Isabel d'España y de las dos Cecílias, fo. clxxxxviii
 En el índice de autores se atribuyen a Crespi, Mosén, las composiciones 297, 306 y 1004; y a Crespi de Valdaura, Mosén, las composiciones 162, 268, 302, 303, 395, 423, 429, 436, 442, 508, 575, 777, 913; pero debe observarse:
 a) las composiciones 302, 436 y 442 corresponde registrarlas bajo Crespi, Mosén; en los dos primeros casos, por razones contextuales; en el tercero, por el título mismo de la composición;
 b) Trillas, coautor de la composición 423, no ha sido registrado en el índice de autores de Rodríguez-Moñino.

Consideraremos que Crespi, Mosén y Crespi de Valdaura, Mosén, son variantes del nombre de un mismo autor, en virtud de razones contextuales y teniendo presente que el índice de obras de Hernando del Castillo sólo registra el nombre Mossén Crespi de Valdaura, en tanto que el índice de autores, del mismo Hernando del Castillo, da la variante Mossén Crespi.

10 FERNÁNDEZ, JUAN y FERNÁNDEZ DE HEREDIA, JUAN. Transitoriamente los consideramos dos autores, aunque probablemente deben de ser uno solo.

11 GUEVARA, CARLOS DE. Los índices de Rodríguez-Moñino registran dos autores: Carlos, don y Guevara, Carlos de; pero de la sucesión de composiciones se deduce que ambas son variantes del nombre de un mismo autor:

compos. 131: Pregunta de don Carlos de Guevara, fo. clv
 compos. 110: Respuesta de Salazar, fo. clv
 compos. 205: Pregunta de Salazar a don Carlos, fo. clv
 compos. 514: Respuesta de don Carlos, fo. clv
 compos. 145: Otra pregunta de don Carlos a Salazar, fo. clv^v
 compos. 435: Respuesta, fo. clv^v

Al mismo poeta atribuimos la que figura, en otra sección, a nombre de don Carlos de Guevara (318).

Don Carlos de Guevara sería autor distinto del Guevara, abundantemente representado en el *Cancionero*. (Cfr. los índices de Hernando del Castillo, que registran a don Carlos de Guevara, por una parte, y a Guevara, por otra, como dos autores.)

12 HARO, DIEGO LÓPEZ DE. Los índices de Rodríguez-Moñino registran López, Diego y López de Haro, Diego, a pesar de que se trata de variantes del nombre de un único autor, como se deduce de la sucesión de composiciones:

compos. 721: Sacó don Diego López de Haro... y dize, fo. cxlj^v
 compos. 961: Otra de don Diego López..., fo. cxlj^v
 compos. 449: Del mismo..., fo. cxlj^v
 compos. 751: Del mismo..., fo. cxlj^v
 compos. 935: Otra suya..., fo. cxlj^v

Los índices de Hernando del Castillo registran sólo Diego López de Haro.

13 MANRIQUE, CATALINA y MANUEL, MARINA. Rodríguez-Moñino ha in-

cluido, en los índices, las Invencciones y los respectivos autores (inclusive en el caso extremo de la Reina de Portugal, compos. 644, fo. cxliij^v, cuyo texto se limita a "Por desuiar"); pero los motes, fo. cxliij^v-fo. cxlvj^v, no han sido registrados en ninguno de los dos índices. Por consiguiente, no aparecen, entre los autores, Catalina Manrique (fo. cxliij^v) y Marina Manuel (fo. cxliij^v), a quienes incluimos en el inventario de autores que proponemos.

¹⁴ MANRIQUE, JORGE. En los índices del editor se consigna un don Jorge, a quien habría que atribuir —de acuerdo con los títulos— las siguientes poesías:

compos. 570: Canción de don Jorge, fo. cxxv

compos. 781: Otra de don Jorge, fo. cxxv

compos. 120: Canción de don Jorge, fo. clxxxv

No obstante, con criterio dispar, Rodríguez-Moñino atribuye, en el índice de primeros versos:

compos. 120, a don Jorge [Manrique]

compos. 570, a Jorge Manrique

compos. 781, a don Jorge;

y en índice de autores señala, como de don Jorge, solo la compos. 781; y como de Jorge Manrique, la compos. 781, entre signos de interrogación, y las compos. 120 y 570. Omite, además, indicar que la compos. 570 reaparece en el fo. ccij, antepuesta a una glosa y claramente atribuida a Jorge Manrique.

Por otra parte, la canción 141, fo. cxxij, titulada "Otra canción" y pospuesta a la 772 ("Canción de don Jorge Manrique"), se registra bajo Manrique, Jorge, entre signos de interrogación, en ambos índices; pero no se adopta el mismo criterio con la 405, fo. cxxv, registrada como anónima, a pesar de titularse también "Otra canción" y seguir inmediatamente a la compos. 570, "Canción de don Jorge".

Consideramos que don Jorge y Jorge Manrique son variantes del nombre de un mismo autor. En cuanto a las canciones 141 y 405, de atribución discutible, no registran formas verbales de la persona *vos/vosotros*.

¹⁵ MANUEL, MARINA. Véase nota 13.

¹⁶ MENDOZA, ÁLVARO DE. Conde de Castro. Los índices de Rodríguez-Moñino registran un Castro, Conde de y un Mendoza, Álvaro de, Conde de Castro. En índice de autores se atribuye al primero la compos. 1002; al segundo, la composición 182 y, entre signos de interrogación, la 1002. En índice de primeros versos, la composición 182 se asigna a Álvaro de Mendoza, Conde de Castro; la 1002, al Conde de Castro. Los títulos de las composiciones indican:

compos. 182: Sacó Alvaro de Mendoza, Conde de Castro..., fo. cxxxxv

compos. 1002: Coplas del Conde de Castro a su amiga, fo. clxv

El índice de autores de Hernando del Castillo registra un Conde de Castro y un Álvaro de Mendoza, lo que permite suponer que son, para el autor del *Cancionero*, dos autores distintos; pero si es así, no deja de extrañar la coexistencia en el texto de dos Condes de Castro. O bien se trata de uno solo, Álvaro de Mendoza, o, más probablemente, se trata de dos personas distintas y debe atribuirse a distracción de Hernando del Castillo el hecho de titular Conde de Castro simultáneamente a ambos. Por otra parte, parece suficientemente seguro que el Conde de Castro, autor en diversos cancioneros, era Diego Gómez de Sandoval (véase, p. ej., Charles V. Aubrun, *Le Chansonnier*

espagnol d'Herberay des Essarts, édition précédée d'une étude historique par... Bordeaux, Féret, 1951, pp. xciv-xcvi). La única poesía que registra formas verbales de la persona *vos/vosotros*, 1032, ha sido considerada como del Conde de Castro, poeta de la corte de Juan II. Todavía no nos ha sido posible resolver definitivamente el problema.

17 MEXÍA, HERNÁN. Los índices de Rodríguez-Moñino registran dos autores: Mexía, Hernán y Mexía, conforme a los encabezamientos de las composiciones. Hemos optado por considerar que se trata de variantes del nombre de un mismo poeta, sin más punto de apoyo que el suministrado por el índice de Hernando del Castillo, donde solo se cita a Hernán Mexía.

18 MURCIA, ADELANTADO DE. En los índices de Rodríguez-Moñino se citan dos autores: un Fajardo, Pedro y un Murcia, El Adelantado de, a quienes se atribuyen, respectivamente, las composiciones 42; y 101, 642, 857, 946. Sin embargo, el título de la compos. 42, fo. cxlij "El Adelantado de Murcia Pedro Fajardo traya en'l lado izquierdo...", aclara suficientemente que se trata de un solo autor.

19 NÚÑEZ. No hemos podido determinar si este Núñez es autor distinto de Diego Núñez y Nicolás Núñez, o si debe ser identificado, como es probable, con alguno de los dos.

20 PAREDES, CONDE DE. En el índice de autores de Rodríguez-Moñino se registran dos autores: Paredes, autor de la composición 404, y Paredes, Conde de, autor de la composición 873; sin embargo, el título de la composición 404 (fo. ccxxij^v) dice claramente: "Coplas del Conde de Paredes a Juan Poeta..."; y el de la composición 873 (fo. ccxxv): "Coplas del Conde de Paredes a Juan Poeta...". Por el contrario, en el índice de primeros versos ambas composiciones se atribuyen, rectamente, al Conde de Paredes. (Respecto de la identificación del Conde de Paredes del *Cancionero* con Pedro Manrique, véase el prólogo de Augusto Cortina en Jorge Manrique, *Cancionero*, Clás. Cast., 1929, 2^a impresión renovada, 1941.)

21 PINAR, FLORENCIA. Rodríguez Moñino registra, en índice de autores, Florencia y Pinar, Florencia; en índice de primeros versos, la composición 829, fo. cxliiij, la única encabezada por el solo nombre de Florencia, se atribuye a Florencia, con el apellido [*¿Pinar?*], entre corchetes y signos de interrogación. Consideramos que se trata de un único autor.

22 PROAZA, ALONSO DE. BACHILLER. El índice de autores de Rodríguez-Moñino registra: Proaza, Alonso de (composiciones 251, 416, 798, 958) y Proaza, Bachiller (composiciones 317 y 446). En el índice de primeros versos se registran cuatro variantes del nombre:

compos. 251: Alonso de Proaza

compos. 317: Bachiller Proaza

compos. 416: Alonso de Proaza

compos. 446: Bachiller Alonso de Proaza

compos. 798: Bachiller Alonso de Proaza

compos. 958: Br. Alonso de Proaza.

Los títulos de las composiciones en el texto sólo registran dos variantes:

compos. 251: Glosa del bachiller Alonso de Proaza, fo. xj^v

compos. 958: Romance hecho por el bachiller Alonso de Proaza, fo. cxxxix

compos. 446: ...Las coplas son del bachiller Alonso de Proaza, fo. xvij^v

compos. 798: Otra respuesta del bachiller Alonso de Proaza, fo. clviij^v

compos. 64: Pregunta de Castillo al bachiller Alonso de Proaza, fo. clx

compos. 416: Respuesta del dicho bachiller, fo. clx

compos. 220: Otra pregunta de Castillo, fo. clx^v

compos. 317: Respuesta del bachiller Proaza, fo. clx^v

Como puede juzgarse, sólo cabría atribuir al bachiller Proaza, distinto del bachiller Alonso de Proaza, la compos. 317.

Consideramos que se trata de meras variantes del nombre de un mismo autor.

23 REY, EL. Véase nota 1.

24 RIBERA y RIBERA, SUERO DE. Transitoriamente los consideramos dos autores, aunque es probable que se trate de uno solo.

25 ROMÁN, COMENDADOR. Los índices de Rodríguez-Moñino registran un Román (composiciones 34, 137, 637 y 643) y un Román, Comendador (composiciones 14, 831, 998 y 1050), pero puede observarse que de la sucesión de poesías surge que se trata de variantes de un mismo nombre:

compos. 998: Coplas que hizo el comendador Román..., fo. cxij

compos. 14: Glosa suya a una canción... (*coplas de envío*), fo. cxij^v

compos. 831: Comiença la glosa, fo. cxiiij

compos. 942: Pregunta de Romero al comendador Román, fo. clvj^v

compos. 643: Respuesta de Román, fo. clvij

compos. 637: Otra de Román a Romero, fo. clvij

compos. 483: Otra de Romero a Román, fo. clvij

compos. 1050: Respuesta del Comendador, fo. clvij

compos. 34: Dize Román, fo. ccxxvij

compos. 603: ...del Ropero al comendador Román, fo. ccxxvij

compos. 137: Respuesta de Román, fo. ccxxvij

De extremar la fidelidad a los títulos, la compos. 1050 debía de ser registrada bajo un tercer nombre: *Comendador*.

Finalmente, la compos. 831 ha sido registrada: "Seruiros y contentaros. *Comendador Román*. Véase: Alta reyna esclarecida". Si la compos. 831 se considera una unidad con las coplas de envío precedentes (compos. 14), no corresponde numerarla y la remisión es suficiente; si, por el contrario, se la juzga una composición distinta —como conviene—, debe llevar número y, además, indicación de folio.

26 SACEDO. Los índices de Rodríguez-Moñino registran dos autores, Sacedo y Salcedo; a este último se asigna la composición 670, "Por vuestra gran perfection", fo. cxliiij^v; sin embargo, el título de dicha composición dice: "Glosa de Sacedo". *Salcedo* es producto de una mala lectura.

27 SALAZAR, LUIS DE y SALAZAR. Consideramos que se trata de variantes del nombre de un mismo autor, por razones contextuales. Véase nota 4.

28 TORRE, BACHILLER DE LA. El índice de autores de Rodríguez-Moñino registra un Torre, Juan de la, al que atribuye, entre signos de interrogación, la composición 134. A Rodríguez del Padrón atribuye, entre otras, las composiciones 122, 134, 611 y 926, entre signos de interrogación; y a Torre, Bachiller de la, entre otras, las composiciones 122, 611 y 926, entre signos de interrogación. En consecuencia, el índice de primeros versos remite a uno u otro de los poetas en cuestión (algunas veces entre signos de interrogación).

Pero puede observarse que las composiciones 122, 134, 611, 926 (fo. lxxxxiiij^v - fo. lxxxxiiij), tituladas, respectivamente, "Esparsa suya", "Otras

suyas a su amiga", "Otras suyas", "Otras suyas", están a continuación de la 276 (fo. lxxxxiij), titulada "Coplas del bachiller de la Torre a su dama", y, por consiguiente, son de este mismo autor. Es probable que Rodríguez-Moñino haya tenido en cuenta, para el doble registro, la circunstancia de que el cabezal del fo. lxxxxiij dice, como el cabezal del fo. lxxxxij, "Obras de Juan Rodríguez del Padrón". Tal criterio se aplica a las compos. 122, 611 y 926; en cuanto a la 134, el supuesto Juan de la Torre no figura ni en el cabezal ni en el título de la composición: se trata, sin duda, de un error.

Hemos optado por atribuir las poesías cuestionadas al bachiller de la Torre, a quien identificamos con Alfonso de la Torre, autor de la *Visión deleytable*. (La compos. 276, "El triste que más morir", figura en el *Cancionero de Herberay* a nombre de "El Bachiller". Aubrun [op. cit.] entiende que es Alfonso de la Torre.)

²⁹ TORRELLAS, PEDRO. Los índices de Rodríguez-Moñino consignan dos autores, Torrellas y Torrellas, Pedro, conforme a los títulos de las composiciones. Juzgamos que se trata de un único autor, sin más elemento de juicio, por el momento, que el índice de Hernando del Castillo, donde solo se registra a Pedro Torrellas. La única poesía atribuida a Torrellas, 1026, fo. clxxviiij, no registra ninguna forma verbal de la persona *vos/vosotros*.

³⁰ TRILLAS. Omitido en los índices de Rodríguez-Moñino. Véase nota 9.

³¹ VALLADOLID, JUAN DE (o JUAN POETA). El índice de autores de Rodríguez-Moñino registra bajo Poeta, Juan [o Juan de Valladolid] las composiciones 650 y 1000; y bajo Valladolid, Juan de [o Juan Poeta], la composición 1000. No hay remisiones de ningún tipo. En el índice de primeros versos, la composición 650 se atribuye a Juan Poeta; la composición 1000, a Juan de Valladolid o Juan Poeta.

Obsérvese que la compos. 1000 lleva por título "Coplas de Juan de Valladolid o Juan Poeta porque un cauallero le dio un sayo de seda chico", fo. ccxxviiij; en cuanto a la composición 650, lleva por título "Otra a Juan Poeta fecha por un cauallero que estando jugando le demando que le diese algo y él diole una doble quebrada y una copla que decía", fo. ccxxxiiij, y corresponde que se la incluya entre las composiciones anónimas. (El texto respectivo aclara la ambigüedad del título.)

³² VIVERO y VIVERO, LUIS DE. Transitoriamente los consideramos dos autores, aunque es probable que se trate de uno solo. El índice de Hernando del Castillo no registra más que a don Luys de Biuro.

CORRECCIONES

Proponemos, a continuación, correcciones a los índices de Rodríguez-Moñino. Las correcciones se limitan a salvar erratas, omisiones, contradicciones; y a indicar rectificaciones que se apoyan en la lectura del texto. Prescindimos por consiguiente, en este caso, de proponer todo tipo de modificación señalada en notas precedentes que surja de deducciones.

ÍNDICE ALFABÉTICO GENERAL DE LAS COMPOSICIONES CONTENIDAS
O CITADAS EN EL "CANCIONERO" DE 1511.

- | | |
|---|--|
| 8. Dice: lxxxxv | Debe decir: lxxxxv ^v |
| 10. Dice: lxxxxij | Debe decir: lxxxxix |
| 28. Dice: clxxiiij | Debe decir: clxxiiij ^v |
| 35. Dice: clxiiij | Debe decir: clxiiij ^v |
| 37. Dice: xxxvj | Debe decir: xxxvj ^v |
| 40. Dice: cxlij | Debe decir: cxlij ^v |
| 42. Dice: <i>Pedro Fajardo</i> | Debe decir: <i>El Adelantado de Murcia, Pedro Fajardo</i> (cfr. nota 18). |
| 100. Dice: cxvij | Debe decir: cxvij ^v |
| 122. Dice: lxxxxiiij | Debe decir: lxxxxiiij ^v |
| 125. Dice: cxxxx | Debe decir: cxxxx ^v |
| 134. Dice: <i>¿Juan de la Torre</i>
o...? | Debe decir: <i>¿Bachiller de la Torre</i> o...?
(cfr. nota 28) |
| 137. Dice: ccxvj | Debe decir: ccxvj ^v |
| 173. Dice: xlv | Debe decir: xlv ^v |
| 197. Dice: cxlij | Debe decir: cxlij ^v |
| 211. Dice: cxiiij | Debe decir: cxiiij ^v |
| 216. Dice: cxxviiij ^v | Debe decir: cxxviiij ^v |
| 302. Dice: <i>Mosén Crespi de Valdaura</i> | Debe decir: <i>Mosén Crespi</i> (cfr. nota 9) |
| 342. Dice: xlvij ^v | Debe decir: xlvij ^v |
| 345. Dice: cxlij | Debe decir: cxlij ^v |
| 386. Dice: <i>Pinar</i> | Debe decir: <i>Anónimo</i> |
| ("Hago de lo flaco fuerte" es el primer verso de una canción anónima -386-, a la que sigue una glosa de Pinar -714-, cuyo primer verso dice: "Quando con baxa escalera".) | |
| 423. Dice: <i>Mosén Crespi de Valdaura</i> | Debe decir: <i>Mosén Crespi de Valdaura y Trillas</i> (cfr. nota 9). |
| 436. Dice: <i>Mosén Crespi de Valdaura</i> clviiij | Debe decir: <i>Mosén Crespi</i> . clviiij ^v (cfr. nota 9) |
| 442. Dice: <i>Mosén Crespi de Valldaura</i> | Debe decir: <i>Mosén Crespi</i> (cfr. nota 9) |
| 489. Dice: cxij ^v | Debe decir: ccxij ^v |
| 506. Dice: clxxv ^v | Debe decir: clxxv |
| 515. Dice: <i>Badajoz el músico</i> | Debe decir: <i>Badajoz</i> (cfr. nota 5) |
| 549. Dice: 549 | Debe decir: 539 |
| 570. Dice: <i>Jorge Manrique</i> . cxxv | Debe decir: <i>Jorge Manrique y Don Jorge</i> . cciiij y cxxv (cfr. nota 14) |
| Entre los primeros versos de las composiciones 573 y 574, debe intercalarse:
No sé triste consolar. <i>Juan del Encina</i> . clxvij | |
| 617. Dice: <i>Badajoz el músico</i> | Debe decir: <i>Badajoz</i> (cfr. nota 5) |
| 628. Dice: cxlvij | Debe decir: cxlvij ^v |
| 650. Dice: <i>Juan Poeta</i> | Debe decir: <i>Anónimo</i> (cfr. nota 31) |

653. Dice: Porque al triste que Debe decir: Porque al triste que se parte. *Nicolás Núñez. Véase: El dolor tan sin medida.* te. *Nicolás Núñez. cxlvij*°. (La remisión es en falso, puesto que el índice de primeros versos no registra "Es dolor tan sin medida", que debe ser incluido, como primero de los dos versos de un villancico anónimo, glosado por N. Núñez en la compos. 653. En casos análogos, Rodríguez-Moñino habitualmente no hace remisión y registra por separado ambas composiciones. Cfr., p. ej., las composiciones 71 [*Anónimo*] y 1056 [*Nicolás Núñez*], de fo. cxlvij°.)
670. Dice: *Salcedo* Debe decir: *Sacedo* (cfr. nota 26)
686. Dice: cci° Debe decir: ccxj°
697. Dice: cxj° Debe decir: ccxj°
712. Dice: clxxxiiij Debe decir: clxxxxix
798. Dice: clvii° Debe decir: clvii°
800. Dice: cviiij Debe decir: cviiij°
828. Dice: *Tapia* Debe decir: *Nicolás Núñez*
855. Dice: ...discripcion... Debe decir: ...discrecion... clvj
cxxxij
865. Dice: cliiij Debe decir: cliiij°
- Entre los primeros versos de las composiciones 900 y 901, debe intercalarse: Sospiros muy desiguales. *Francisco Fenollete. clxxxxix*°
902. Dice: cxxv Debe decir: cxxv°
909. Dice: *Tapia* Debe decir: *Tapia. cxxij*°
966. Dice: cxliij Debe decir: cxliij°
984. Dice: clxxxj° Debe decir: clxxxxix°
1000. Dice: cxxviiij° Debe decir: cxxviiij°
1008. Dice: cxxij Debe decir: cxxij°
1044. Dice: cxxxiiij Debe decir: cxxxiiij°

ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES.

- Anónimos Deben agregarse las composiciones 54, 386 y 650.
- Altamira Debe ser eliminado del índice de autores. Cfr. nota 1.
- Altamira, Vizconde de Debe agregarse la compos. 321. Cfr. nota 2.
- Badajoz Deben agregarse las compos. 515 y 617. Cfr. nota 5.
- Badajoz el músico Deben ser eliminadas las compos. 515 y 617. Cfr. nota 5.
- Crespí, Mosén Deben ser agregadas las compos. 302, 436 y 442. Cfr. nota 9.
- Crespí de Valdaura, Mosén Deben ser eliminadas las compos. 302, 436 y 442. Cfr. nota 9.
- Encina, Juan del Falta el villancico que empieza "No sé triste

- consolar", tampoco registrado en el índice de primeros versos (fo. clxvij).
- Fenollete, Francisco Falta incluir la composición que empieza "Sospiros muy desiguales" (fo. clxxxxixv), tampoco registrada en el índice de primeros versos.
- Manrique, Catalina Debe ser incluida en índice de autores. Cfr. nota 13.
- Jorge, Don De mantenerse en el índice de autores, deben atribuírsele las poesías 570, 781 y 120 (cfr. nota 14), la primera de ellas entre signos de interrogación.
- Manrique, Jorge Deben ser eliminadas las compos. 781 y 120; la 570 debe ir entre signos de interrogación.
- Manuel, Marina Debe ser incluida en índice de autores. Cfr. nota 13.
- Mendoza, Álvaro de. Conde de Castro Debe ser eliminada la compos. 1002. Cfr. nota 16.
- Montoro, Antón de Debe eliminarse la compos. 54, que es anónima.
- Núñez, Nicolás Debe agregarse la compos. 828, erróneamente atribuida a Tapia.
- Paredes Debe ser eliminado del índice de autores. Cfr. nota 20.
- Paredes, Conde de Debe agregarse la compos. 404. Cfr. nota 20.
- Pinar Debe eliminarse la compos. 386, que es anónima.
- Sacedo Debe agregarse la compos. 670. Cfr. nota 26.
- Salcedo Debe ser eliminado del índice de autores. Cfr. nota 26.
- Sosa, Lope de Debe ser eliminada la compos. 868, que corresponde a Lope de Stúñiga.
- Stúñiga, Juan de Debe ser eliminada la compos. 232, que corresponde a Lope de Stúñiga.
- Stúñiga, Lope de Deben agregarse las compos. 868 y 232, erróneamente atribuidas a Lope de Sosa y Juan de Stúñiga.
- Tallante, Mosén Juan Debe eliminarse la compos. 706, que es anónima.
- Torre, Bachiller de la Debe agregarse la compos. 134. Cfr. nota 28.
- Torre, Juan de la Debe ser eliminado del índice de autores. Cfr. nota 28.
- Trillas Debe ser incluido en índice de autores. Cfr. nota 9.
- Valladolid, Juan de [o Juan Poeta] No corresponde que se registre la compos. 1000 bajo Valladolid, Juan de y bajo Poeta, Juan, sino en un solo lugar; en el otro debe haber remisión. Respecto de la compos. 650, debe ser incluida entre las anónimas. Cfr. nota 31.
- Vivero, Luis de Deben agregarse las compos. 307, 334 y 337.

Respecto de otras correcciones posibles en la nómina de composiciones atribuidas a Juan Álvarez, bachiller Proaza y Juan Rodríguez del Padrón, cfr. respectivamente, notas 3, 22 y 28.

APÉNDICE II

ESQUEMA DE CLASIFICACIÓN GENERACIONAL Y REGIONAL DE POETAS QUE REGISTRAN FORMAS VERBALES DE LA PERSONA VOS/VOSOTROS, INCLUIDOS EN EL *CANCIONERO GENERAL* (VALENCIA, 1511)

CLASIFICACIÓN POR REINADOS		CASTILLA: Juan II (1406-1454)		CASTILLA: Enrique IV (1454-1474)		Reyes Católicos: (1479-1517)									
		Barba Castro, Conde de Haro, Conde de Paredes, Conde de			Guevara	Astorga, G. de Ávila, Com. Ayllón, P. de Badajoz el más. Coruña, Conde de ¿Estuñiga, J. de? ¿Estuñiga, T. de? Feria, Conde de Gabriel Guevara, Carlos León, Francisco Llanos Medina Sidonia	Núñez, Diego Proaza, Alonso de Racional, Maestre Rojas, Sancho Romero ¿Sacedo? Salazar, Luis Serrano Soria Sosa, Lope de ¿Suárez? Vázquez de Pal. Velasco, Antonio								
CLASIF. POR GENERACIONES		1ª GENERACIÓN Flor. 1395-1425 Nac. 1370-1385		2ª GENERACIÓN Flor. 1410-1440 Nac. 1386-1400		3ª GENERACIÓN Flor. 1425-1455 Nac. 1401-1415		4ª GENERACIÓN Flor. 1440-1470 Nac. 1416-1430		5ª GENERACIÓN Flor. 1455-1485 Nac. 1431-1445		6ª GENERACIÓN Flor. 1470-1500 Nac. 1446-1460		7ª GENERACIÓN Flor. 1485-1520 Nac. 1461-1515	
		REINO DE ARAGON		REINO DE CASTILLA Y LEON		Castellanos		And.		Gall.		Valencianos		Arag. y Cat.	
		Pérez de Guzmán	San Millana, Marqués de	Estuñiga, Lope de Manrique, Gómez Agraz, Juan Ribera ¿Valladolid, Juan? Torre, Bachiller ¿Burgos, Diego de?		Alvarez Gato, Juan ¿Costana? ¿Cota, Rodrigo de? Manrique, Jorge San Pedro, Diego de Castillo (¿Diego?)		Cartagena Enzina, Juan del Haro, Diego López de Pinar (Gerónimo de) Pinar, Florencia Puertocarrero Román, Comendador Tapia							
		Baena, Juan A. de		Mena, Juan de Guillén de Segovia Montoro, Antón	¿Montoro, Hijo de Antón de?	Mexía, Hernán		Badajoz, Garcisánchez de							
				Rodríguez del Padrón				Altamira, Vizconde de ¿Vivero? Vivero, Luis de							
								Artés, Gerónimo de Carroz Pardo, Francés Crespi de Valdaura, Mosén Escrivá, Comendador Fenollar, Mosén Fenollete, Francisco Fernández de Heredia, Juan ¿Fernández, Juan? Gazull, Mosén Hernández Coronel, Francisco Nuñez, Nicolás Oliva, Conde de ¿Quirós? ¿Ximénez, Bachiller?							
				Torrellas, Pedro				Cardona, Alonso de ¿Cardona, Juan de? ¿Rull? Tallante, Mosén							

OBSERVACIONES

i. El esquema precedente no pretende resolver el problema de clasificación de poetas del s. xv; ha sido confeccionado al solo efecto de hacer posible una ponderación relativamente precisa de las formas verbales de la persona *vos/vosotros* incluidas en el *Cancionero General* (Valencia, 1511).

ii. El esquema reproduce el cuadro complementario de un estudio inédito de Rafael Lapesa (*Las generaciones poéticas del s. XV*), que el autor nos ofreció generosamente, con la advertencia de que se trataba de una investigación inconclusa. Nuestra labor se ha limitado a:

- a) corroborar datos;
- b) agregar y clasificar algunos autores de segundo orden incluidos en el *Cancionero General* (Valencia, 1511);
- c) complementar la clasificación generacional con una distribución por reinos (y por reinos, cuando ha sido posible).

iii. Hemos consultado obras de carácter general (literarias y genealógicas; especialmente útil ha sido la *Antología de poetas líricos castellanos*, de Menéndez Pelayo, ed. cit.); prólogos a cancioneros editados y algunos estudios sobre autores en particular. El exiguo margen de trabajo personal que nos corresponde —y la ausencia de resultados originales— nos exime de incluir la nómina de bibliografía consultada.

iv. De los poetas incluidos en el *Cancionero* (transitoriamente 185; cfr. 3. 1), solo 102 registran formas verbales de la persona *vos/vosotros*; de éstos, hemos clasificado 91; de los 11 restantes —cuya nómina damos a continuación— ignoramos datos elementales que nos permitan identificarlos:

Carasa; Enrique, Juan; Forcen; Gauberte; Huete, García de; Losada; Monteagudo, Enrique de; Núñez; Tendilla, Conde de; Tovar, Luis de; Velasco, Iñigo de.

APÉNDICE III

GLOSARIO —POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES Y VOCES— DE FORMAS VERBALES DE LA PERSONA *VOS/VOSOTROS*, CORRESPONDIENTES A POESÍAS CON ATRIBUCION DE AUTOR INCLUIDAS EN EL *CANCIONERO GENERAL* (VALENCIA, 1511)

i. El Glosario registra 3053 formas verbales de la persona *vos/vosotros* —más 1 forma dudosa no computada—, con indicación de folio y columna.

ii. Se registra únicamente la forma verbal en que aparece la desinencia de la persona *vos/vosotros*, sin atender a la construcción verbal (tiempo compuesto, frase verbal, etc.) en que puede integrarse esa forma. El futuro constituye una excepción, puesto que, a pesar de continuar vigente en la época la noción de que se trata de una forma compuesta, hemos optado por registrar todo futuro como infinitivo más forma de *haber*, inclusive cuando entre ambos se intercala un pronombre (p. ej. *bolueros eys*); para el orden alfabético, se toma como punto de partida la forma de infinitivo.

iii. Para la clasificación y cómputo de variantes desinenciales se ha tomado en cuenta metro y rima.

Cuando el metro, en oposición a la grafía, asegura que existe sincopa vocálica en formas de futuro de subjuntivo, destacamos en cursiva la *e* pos-tónica (p. ej. *fueredes*) y agregamos, entre paréntesis, una nota explícita.

Cuando la rima contradice a la grafía (p. ej. *dexeys* rima con *querés*), aclaramos, entre paréntesis, con qué voces rima la forma verbal registrada; en estos casos, damos prioridad a la rima sobre la grafía, para los cómputos.

La falta de indicación expresa significa que grafía y rima o metro concuerdan.

iv. En caso de errata evidente, registramos la forma original y, a continuación, la corrección propuesta; esta última es la forma computada.

v. En formas de imperativo, se registran también los pronombres enclíticos, si los hay (p. ej. *mandame, hazelde*).

vi. La transcripción respeta la grafía original, salvo en los siguientes casos:

a) sustituimos <f> por <s>;

b) la grafía <-> sobre vocal se sustituye por <n>;

c) cuando la abreviatura <ḡ> precede a formas verbales con vocal inicial y se funde con ellas (*ḡstays*), se restituye la vocal del verbo, en cursiva, a fin de facilitar el ordenamiento alfabético y agrupar formas iguales (*estays*).

1. AGRAZ, Juan

Total: 2

haziedes	fo.ccxxxij,c
morires	fo.ccxxxij,b

2. ALTAMIRA, Vizconde de

Total: 13

dadme	fo.lij,a
deueys	fo.lij,b (2 veces)
ganays	fo.lij,a
llorays	fo.lj*.b
matays	fo.lij,a

pagareys fo.lij,a
 perdeys fo.lij,a
 podeys fo.lij,a
 quereys fo.lij,b
 teneys fo.lij,a
 tomays fo.lij,a
 veys fo.lij,c

3. ALVAREZ GATO, Juan

Total: 103

amays fo.cxv,a
 aueys fo.cxj,c; fo.cxjv,a
 beuays fo.cxjv,b
 callays fo.cixv,a
 dad fo.cix,c
 dares fo.cix,c
 days fo.cviiijv,b; fo.cviiijv,c; fo.cxj,c; fo.cxjv,b
 dedes fo.cixv,c
 desames fo.cxv,b (2 veces)
 desdeñes fo.cxv,b
 deueys fo.cviiijv,b
 dexeys fo.cix,a
 deys fo.cix,a; fo.cxj,c.
 dezilde fo.cixv,b
 dierdes fo.cx,a
 digays fo.cx,a
 distes fo.cix,c; fo.cixv,a; fo.cixv,c; fo.cxv,a; fo.cxj,a (3 veces)
 diziedes fo.cix,c
 dormis fo.cix,c
 estareys fo.cix,c
 fuerdes fo.cxv,b
 gustey's fo.cxjv,b
 hallareys fo.cviiijv,b
 hazed fo.cluij,b
 hazeys fo.cixv,c
 hezistes fo.cixv,c
 llevares fo.cix,a
 llorad fo.cx,c
 mandareys fo.cviiijv,b; fo.cxjv,a (2 veces)
 mandes fo.cxv,b
 matays fo.cxv,a
 mostrays fo.cixv,a
 nascistes fo.cxv,a
 parecistes fo.cxv,a
 pensad fo.cix,c
 pensays fo.cx,a
 perded fo.cxv,c
 ponelde fo.cx,a
 poneys fo.cviiijv,a; fo.cixv,c; fo.cxv,a
 posseys fo.cxj,c

quedareys	fo.cxj ^v ,b
querades	fo.cx,b
querays	fo.cx ^v ,b; fo.cliii,j,b
queres	fo.cix ^v ,a; fo.cx ^v ,b
querreys	fo.cix,c; fo.cix ^v ,c; fo.cxj,c
querriedes	fo.cix,c
quexeys	fo.cx ^v ,c
robastes	fo.cix ^v ,c
sabeys	fo.cix,a
sentis	fo.cix ^v ,a
señalad	fo.cix,c
seres	fo.cix ^v ,c (2 veces)
sereys	fo.cix ^v ,a
sofris	fo.cix ^v ,a
soleys	fo.cxj,c
soys	fo.cviii,j ^v ,b; fo.cx,c; fo.cx ^v ,c
tened	fo.cxj ^v ,b
tenes	fo.cx ^v ,b
teneys	fo.cix,b; fo.cix ^v ,a; fo.cix ^v ,b; fo.cxj,c
tengays	fo.cxj ^v ,a
tomad	fo.cxj,c; fo.cxj ^v ,a (2 veces)
tomareys	fo.cxj,c
tomeys	fo.cix,b; fo.cx,a; fo.cxj ^v ,a
troqueys	fo.cx ^v ,a
untareys	fo.cxj ^v ,a
vedes	fo.cix ^v ,b
venistes	fo.cix,c
vencereys	fo.cxj ^v ,b
venceys	fo.cix,b
vestid	fo.cx,c (2 veces)
veys	fo.cxj ^v ,b
vistes	fo.cix,c

4. ARTÉS, Gerónimo de

Total: 23

alargueys	fo.ccv,c
dad	fo.cciij,b
dadme	fo.ccv,c
days	fo.ccvj,b
deklaradme	fo.ccv,b
gozares	fo.ccvj ^v ,b
hazedme	fo.cciij,b
matays	fo.ccvj,a
meresceys	fo.ccv,a
perdays	fo.ccvj ^v ,c
podeys	fo.ccvj,a (4 veces)
podreys	fo.ccvj ^v ,a
quereys	fo.ccv,a; fo.ccvj,b
sepays	fo.ccvj,a
soys	fo.ccv,b; fo.ccvj,c

teneys	fo.ccv,a	
veys	fo.ccvj,a (2 veces)	
5. ASTORGA, García de		Total: 2
pensareys	fo.cxxviiij,a	
soys	fo.c̄xxviiij,a	
6. AVALOS, Rodrigo de		Total: 22
amays	fo.cliiiij ^v ,c	
crested	fo.lxxxxxv ^v ,c	
dezi	fo.cliiiij ^v ,c	
dezidme	fo.cliiiij ^v ,a	
escusays	fo.lxxxxxvj ^v ,b	
estays	fo.lxxxxxvj ^v ,c (2 veces)	
heris	fo.lxxxxxvj ^v ,b	
mandays	fo.lxxxxxvj ^v ,c	
penays	fo.lxxxxxvj ^v ,c	
podays	fo.cliiiij ^v ,c	
procurays	fo.lxxxxxvj ^v ,b	
quereys	fo.lxxxxxvj,a	
sabes	fo.cliiiij ^v ,a; fo.cliiiij ^v ,c	
seays	fo.cliiiij ^v ,c	
soys	fo.cliiiij ^v ,c	
tengays	fo.cliiiij ^v ,c	
ved	fo.lxxxxxvj,b; fo.lxxxxxvj ^v ,c (2 veces)	
yos	fo.lxxxxxvj,a	
7. AVILA, Comendador		Total: 10
aueys	fo.cxxxxv ^v ,a; fo.clxiiij ^v ,c	
consolaos	fo.cxxxxv ^v ,a (2 veces)	
dadgela	fo.cxxxxv ^v ,a	
remediad	fo.clxiiij ^v ,b	
sabeys	fo.clxiiij ^v ,b	
sed	fo.cxxxxv ^v ,a	
soys	fo.cxxxxv ^v ,a	
ved	fo.cxxxxv ^v ,a	
8. AYLLÓN, Perálvarez de		Total: 15
abrays	fo.ccxxix,c	
cures	fo.ccxxix,c	
dalde	fo.clxxxx,a	
demandays	fo.ccxxix,c	
desechays	fo.ccxxix,c	
distes	fo.ccxxix,c	
mostrays	fo.ccxxix,c	
perdona	fo.ccxxix,c	
queriedes	fo.ccxxix,c	
seays	fo.clxxxx,a	
soys	fo.clxxxx,a	

ved	fo.clxxxix,b; fo.clxxxx,b
vedes	fo.clxxxx,b
vendeys	fo.ccxix,c

9. BADAJOZ el músico Total: 15

dexey	fo.cxlix ^v ,a (rima con <i>quieres</i>)
estays	fo.cxlix,c; fo.cxlix ^v ,a (2 veces)
mira	fo.clv ^v ,a
mudes	fo.cxlix ^v ,a
quieres	fo.cxlix ^v ,a
remediame	fo.clv ^v ,a
seays	fo.cxlix ^v ,a (2 veces)
soys	fo.cxlix ^v ,a (2 veces)
sufri	fo.clvij,b
veays	fo.clv ^v ,b
ved	fo.clv ^v ,b

10. BADAJOZ, Garcisánchez de Total: 39

amays	fo.cxix ^v ,c; fo.cxxxvij ^v ,c
atende	fo.cxxxvij ^v ,c
aued	fo.cxx ^v ,c; fo.cxix,c
aves	fo.cxxj,c
ayays	fo.cxx ^v ,b; fo.cxxxvij ^v ,c
beuis	fo.cxix ^v ,c
canta	fo.cxxxvij ^v ,a
cantad	fo.cxxxvij ^v ,a
dexalde	fo.cxxxvij ^v ,c
dexame	fo.cxix ^v ,a
dexays	fo.cxix,c
deys	fo.cxx ^v ,c
dezi	fo.cxxxvij ^v ,c
dezis	fo.cxix ^v ,c
estas	fo.cxx ^v ,a
hagades	fo.cxxxvij ^v ,c (2 veces)
hartays	fo.cxix,c
hazeys	fo.cxxxvij ^v ,a
huvs	fo.cxxxvij ^v ,c
juzgueys	fo.cxxj,a
preguntays	fo.cxix ^v ,c
puadiesedes	fo.cxix ^v ,b
quereys	fo.cxxj,b (2 veces)
remediays	fo.cxxxvij ^v ,c
sabes	fo.clvij,c
sabeys	fo.cxxxvij ^v ,c
seguis	fo.cxix ^v ,c
soys	fo.cxix,c,b (3 veces); fo.cxix ^v ,c
ved	fo.cxx ^v ,c (2 veces)
vevs	fo.cxix ^v ,b

11. BAENA, Juan Alonso de		Total: 17
aureys	fo.ccxixijv,b	
ayays	fo.ccxixijv,a	
conosces	fo.ccxixijv,c	
hallares	fo.ccxixijv,c	
maravilles	fo.ccxixijv,c	
miraldo	fo.ccxixijv,c	
partid	fo.ccxixij,c	
plegaos	fo.ccxixijv,a	
podres	fo.ccxixijv,b	
quieres	fo.ccxixijv,c	
sabed	fo.ccxixijv,c	
sabes	fo.ccxixijv,c	
sabeys	fo.ccxixijv,b	
trabajad	fo.ccxixij,b	
venid	fo.ccxixij,c	
veres	fo.ccxixijv,c	
vereys	fo.ccxixijv,b	

12. BARBA		Total: 28
dexares	fo.ciiij,c	
fuerades	fo.ciiij,b	
fustes	fo.ciiij,b	
hezistes	fo.ciiij,b	
matastes	fo.ciiij,c	
mirays	fo.ciiijv,c	
passares	fo.ciiij,a	
soltays	fo.ciiij,a	
sopistes	fo.ciiij,b	
soys	fo.ciiijv,b; fo.ciiijv,c; fo.ciiij,a (6 veces); fo.ciiij, b (2 veces)	
subistes	fo.ciiij,a	
teneys	fo.ciiij,b	
tractays	fo.ciiijv,b	
trobastes	fo.ciiij,c	
ved	fo.ciiij,c	
venid	fo.clxxij,a	
veres	fo.clxxij,a	
vereys	fo.clxxij,a	
vistes	fo.ciiij,b	

13. BURGOS, Diego de		Total: 15
aueys	fo.lxijv,a	
desechad	fo.lxij,b	
distes	fo.lij,a	
estays	fo.lv,a	
hazeys	fo.lxij,b	
infundid	fo.lij,b	
loadle	fo.lviiijv,a	
mirad	fo.lv,a (2 veces)	

pagastes	fo.lxij ^{v,a}
çquered	fo.lx,b
quereys	fo.lxii ^{j,b}
çabes	fo.lviii ^{v,a} ; fo.lix ^{v,b}
sabeys	fo.lxij ^{v,a}

14. CARASA

Total: 7

biuays	fo.cxxvj ^{v,a}
days	fo.cxxvj ^{v,a}
deys	fo.cxxvj ^{j,c}
encendeys	fo.cxxvj ^{v,a}
esforçad	fo.cxxvj ^{v,a}
pelead	fo.cxxvj ^{v,a}
procurad	fo.cxxvj ^{j,c}

15. CARDONA, Alonso de

Total: 7

podays	fo.clxxxxiiij ^{v,b}
podeys	fo.clxxxxiiij ^{j,c}
salistes	fo.clxxxxij ^{v,c}
soys	fo.clxxxxiiij ^{j,c} (2 veces)
tened	fo.clxxxxiiij ^{j,a}
veres	fo.clxxxxiiij ^{j,a}

16. CARDONA, Juan de

Total: 31

aprouad	fo.ccv ^{j,c}
conoscereys	fo.ccj ^{j,b}
days	fo.ccj ^{j,b}
deueys	fo.ccj ^{j,b}
hazeys	fo.ccv ^{j,c} ; fo.ccj ^{j,b}
labrays	fo.ccj ^{j,a} ; fo.ccj ^{j,b}
miradlo	fo.ccv ^{j,c}
matays	fo.ccj ^{j,b}
mostrays	fo.ccj ^{j,a} ; fo.ccj ^{j,b} (2 veces)
ouieredes	fo.ccj ^{j,a}
pagays	fo.ccj ^{j,b}
penays	fo.ccj ^{j,b}
quitays	fo.ccj ^{j,a}
soys	fo.ccv ^{j,c} ; fo.ccj ^{j,b} (6 veces)
teneys	fo.ccv ^{j,b} ; fo.ccv ^{j,c} ; fo.ccj ^{j,a} ; fo.ccj ^{j,b} (2 veces)
valey	fo.ccv ^{j,c}
vereys	fo.ccv ^{j,c}

17. CARTAGENA

Total: 167

abogastes	fo.lxxxv ^{v,c}
agradesceys	fo.cxxiiij ^{j,a}
alçaçadme	fo.lxxxix ^{v,c}
amansad	fo.lxxxvj ^{v,c}
apuntastes	fo.lxxxv ^{v,c}
atajastes	fo.lxxxx ^{j,c}

aued	fo.lxxxixv,b
aueys	fo.lxxxvj,b; fo.lxxxxv,a (2 veces); fo.lxxxxv,c (2 veces)
cargueys	fo.lxxxvijv,a
causastes	fo.lxxxvjv,b
consumays	fo.cxxijv,c; fo.cxxxv,b
creays	fo.lxxxvij,b
cladme	fo.lxxxiiij,a; fo.ccxiiijv,b
days	fo.lxxxixv,c; fo.cxxiiij,b; fo.cxxxv,c
despedistes	fo.lxxxxv,b
deueys	fo.lxxxvij,c; fo.lxxxvijv,b; fo.lxxxixv,b
dexistes	fo.lxxxiiij,b; fo.lxxxx,c
dezi	fo.lxxxvijv,b
dezid	fo.lxxxx,c
dezidme	fo.cljv,a
dezis	fo.lxxxvijv,b
difamastes	fo.lxxxv,c
digays	fo.lxxxv,c; fo.lxxxvij,b
distes	fo.lxxxv,b; fo.lxxxvjv,c (2 veces)
encontrastes	fo.lxxxv,b
endereçays	fo.lxxxv,c
errastes	fo.lxxxv,b
escreuistes	fo.lxxxv,c
estares	fo.lxxxviiij,a
estays	fo.lxxxvij,b
fustes	fo.lxxxvjv,b
ganeys	fo.cxxv,c (2 veces)
gastastes	fo.cxxiiij,b
gozastes	fo.cxxiiij,b
gradesceys	fo.cxxiiij,b
guardastes	fo.lxxxv,b
guiastes	fo.lxxxvjv,c
hablastes	fo.lxxxv,b
hazedme	fo.cxxv,c (2 veces)
hazeys	fo.lxxxixv,a; fo.cxxiiij,b (2 veces); fo.lxxxix,c
hezistes	fo.lxxxv,c; fo.lxxxixv,b
juzgays	fo.lxxxixv,c
juzgueys	fo.lxxxviiij,c
levastes	fo.lxxxvjv,c; fo.lxxxxv,a
librastes	fo.lxxxxv,a
llorays	fo.lxxxvjv,c (3 veces)
mandays	fo.lxxxiiij,a (2 veces); fo.lxxxvij,b; fo.lxxxj,c; fo.ccxiiijv,b
matastes	fo.lxxxvjv,c
mctays	fo.lxxxj,a
mirad	fo.lxxxiiijv,c
miraldo	fo.lxxxvjv,a
miras	fo.cxxijv,c
mirastes	fo.lxxxv,b; fo.lxxxviiij,b
mirays	fo.lxxxvij,c; fo.cxxxv,b; fo.cxxxv,c

morireys	fo.lxxxvj,a; fo.lxxxvj,c
mostrastes	fo.lxxxvij,a
mostrays	fo.lxxxv,c; fo.cxxxv,c
mostreys	fo.lxxxvjv,c
oyays	fo.lxxxv,c
passastes	fo.lxxxvjv,c
passays	fo.lxxxvjv,c
pedis	fo.lxxxvijv,b
pensays	fo.lxxxvij,c; fo.lxxxvijv,b
podeys	fo.lxxxv,b; fo.lxxxix,c
podistes	fo.lxxxixv,b
posistes	fo.lxxxv,b; fo.lxxxixv,a
preguntays	fo.lxxxv,c
prendistes	fo.lxxxixv,b
publicastes	fo.lxxxv,c
quedad	fo.lxxxiii,b
quedastes	fo.lxxxvjv,c
querays	fo.lxxxv,c; fo.lxxxvij,b (2 veces)
quered	fo.lxxxixv,a
quereys	fo.lxxxv,c (3 veces); fo.lxxxvijv,a (2 veces); fo.lxxxixv,b
quesistes	fo.lxxxvjv,c (4 veces); fo.cxxxv,c
quexes	fo.lxxxvjv,c
recebis	fo.lxxxj,b
remates	fo.lxxxvij,a
ressucitastes	fo.lxxxvjv,c
rogad	fo.lxxxvjv,a
sabed	fo.lxxxvj,b
sabes	fo.lxxxvijv,b
sacastes	fo.lxxxv,b
saqueys	fo.lxxxix,c
sentis	fo.lxxxvijv,b
sepays	fo.lxxxv,c
soys	fo.lxxxvj,c; fo.lxxxvijv,c; fo.lxxxix,b,c (2 veces); fo.lxxxixv,c
temeys	fo.lxxxj,a
teneys	fo.lxxxix,b; fo.cxxv,b
rocays	fo.lxxxv,b
tomastes	fo.lxxxv,b
touistes	fo.lxxxixv,a
trabajes	fo.cxxiii,b
trabajays	fo.cxxiii,a (rima con <i>es</i> y <i>despues</i>)
tractastes	fo.lxxxv,b
traygays	fo.cxxij,c (rima con <i>miras</i>); fo.cxxxv,b
urdis	fo.lxxxj,c
valeys	fo.cxxii,b; fo.cxxv,c
vays	fo.lxxxvijv,b
ve- vedes	fo.lxxxiii,v,a; fo.lxxxvjv,c; fo.lxxxvij,a; fo.cxliv,b fo.lxxxvijv,b; fo.lxxxvjv,a

veleys	fo.cxxiiij,b (errata por <i>valeys</i>)	
vello es	fo.lxxxvj ^v ,a	
vendeys	fo.lxxxix ^v ,c	
vereys	fo.lxxxv,b	
veys	fo.lxxxiiij ^v ,b; fo.lxxxvj,c; fo.lxxxx ^v ,c	
vistes	fo.lxxxx,c; fo.lxxxx ^v ,b	
18. CARROZ PARDO, Francés		Total: 27
amad	fo.clxxxxv ^v ,a (2 veces)	
causastes	fo.clxxxxvj ^v ,a	
cobres	fo.clxxxxv ^v ,b	
considerad	fo.clxxxxv ^v ,a (2 veces)	
dadme	fo.clxxxiiiij ^v ,a	
dezidme	fo.clxxxvj ^v ,b	
dezis	fo.clxxxxvj ^v ,a	
dixistes	fo.clxxxvj ^v ,b	
fuestes	fo.clxxxvj ^v ,a	
huyd	fo.clxxxxv ^v ,a (2 veces)	
mandastes	fo.clxxxvj ^v ,b	
oyd	fo.clxxxiiiij ^v ,b	
pensays	fo.clvij,c	
recebid	fo.clxxxvj ^v ,b	
seguidme	fo.clxxxxv ^v ,b	
soys	fo.clxxxvj ^v ,b,c (5 veces); fo.clxxxvj ^v ,a	
ternes	fo.clxxxxv ^v ,a	
ved	fo.clxxxvj ^v ,c	
veres	fo.clvij,c	
19. CASTILLO		Total: 3
moueys	fo.clxv,b	
soys	fo.clx,a	
vedes	fo.clx,a	
20. CASTRO, Conde de		Total: 8
soys	fo.clxv,a,b (8 veces)	
21. CORUÑA, Conde de		Total: 1
vedes	fo.cxxxx,b	
22. COSTANA		Total: 26
aureys	fo.lxxx ^v ,b	
days	fo.lxxxj,c	
dexays	fo.lxxxv,b	
deys	fo.lxxx ^v ,c	
dezi	fo.lxxxj,a	
distes	fo.lxxxj,b	
esteys	fo.lxxxj,a	
yd	fo.lxxxv,b	
lleuad	fo.lxxxv,b	
lleuays	fo.lxxx ^v ,b; fo.lxxx ^v ,c	

matastes	fo.lxxxj,a
mirays	fo.lxxxj,b
pedidle	fo.lxxxj,a
perdays	fo.lxxxj,b
perdistes	fo.lxxxj,b
posistes	fo.lxxx,a
queres	fo.lxxxv,c
querays	fo.lxxxv,b
querreys	fo.lxxxj,c
sabeys	fo.lxxxj,a
sentis	fo.lxxxj,c
sofrid	fo.lxxxv,b
soys	fo.lxxxj,a; fo.lxxxj,b
vays	fo.lxxxv,c

23. COTA, Rodrigo de Total: 2

hazeys	fo.lxxiijv,a
podes	fo.lxxiij,a

24. CRESPI DE VALLDAURA, Mosén Total: 16

dezid	fo.clix,b
fatigays	fo.clxxxxix,c
gozareys	fo.clxxxxviiijv,b
matareys	fo.clxxxxviiijv,c; fo.clxxxxix,c
perdereys	fo.clxxxxix,c
podreys	fo.clxxxxviiijv,b
querays	fo.clxxxxviiijv,b; fo.clxxxxix,b
sereys	fo.clxxxxviiijv,c
traeys	fo.clxxxxix,b
trocastes	fo.clxxxxix,a
usareys	fo.clxxxxviiijv,c
useys	fo.clxxxxviiijv,b
vencistes	fo.clxxxxviiijv,c
vereys	fo.clxxxxviiij,a

25. DAVILA, Gonzalo Total: 18

andares	fo.ccxixj,a
arrepentis	fo.ccxixj,a
aues	fo.ccxixj,a
beuid	fo.ccxixj,a
callays	fo.ccxixj,a
esperad	fo.ccxixj,a
esperays	fo.ccxixj,a
hallays	fo.ccxixj,a
moris	fo.ccxixj,a
murays	fo.ccxixj,a
perdeldos	fo.ccxixj,b
podeys	fo.ccxixj,a
prestays	fo.ccxixj,a

soys	fo.ccxxxj,a (2 veces)	
teneldos	fo.ccxxxj,a	
ved	fo.ccxxxj,a	
ys	fo.ccxxxj,a	
26. ENRIQUE, Juan ..		Total: 1
ved	fo.cxxxxv,a	
27. ENZINA, Juan del		Total: 6
aeys	fo.clxvjv,a	
dad	fo.clxvv,b	
deueys	fo.clxvv,b	
ydos	fo.clxvv,c	
teneys	fo.clxvj,b	
ved	fo.clxvj,a	
28. ESCRIVA, Comendador		Total: 20
boluistes	fo.cxlviijv,b	
dezis	fo.cxlviijv,a; fo.cxlviijv,b (2 veces)	
despedistes	fo.cxlviijv,b	
estays	fo.cxlviijv,b	
juzgueys	fo.cxxix,a	
partis	fo.cxxviiijv,c (3 veces)	
perdistes	fo.cxlviijv,b	
quedassedes	fo.cxxviiijv,c	
sentis	fo.cxxviiijv,c; fo.cxlviijv,a (2 veces); fo.cxlviijv,b	
sentistes	fo.cxlviijv,a	
ved	fo.cxxix,a	
venis	fo.cxlviijv,b	
vistes	fo.cxlviijv,a	
29. ESTÚÑIGA, Juan de		Total: 4
faltad	fo.cliijv,a	
mandadme	fo.cliij,c	
poned	fo.cliij,c	
soys	fo.cliij,c	
30. ESTÚÑIGA, Lope de		Total: 41
conoscieredes	fo.xlix,c	
creays	fo.xlixv,c	
dad	fo.lj,b	
dares	fo.lj,a	
desconosces	fo.lj,a	
desechad	fo.xlixv,c	
dexad	fo.lj,b	
deues	fo.xlixv,a	
dires	fo.xlixv,c	
fuessedes	fo.xlix,c	
gemid	fo.l,b (3 veces); fo.l,c (3 veces)	
hares	fo.lj,b	

llorad	fo.lj,b	
merescas	fo.l,b (12 veces)	
morid	fo.lj,a	
podeys	fo.l,b	
queriedes	fo.l,c	
seriedes	fo.xlix,c	
soys	fo.xlix,c	
ternes	fo.xlix,c; fo.xlix ^v ,c (2 veces)	
vales	fo.lj,b	
yd	fo.lj,a (2 veces)	
31. ESTUÑIGA, Tristán de		Total: 18
auays	fo.ccxxij,b	
boluays	fo.ccxxij,b	
cures	fo.ccxxij,c	
despedios	fo.ccxxij,b	
estays	fo.ccxxij,c	
guarnescad	fo.ccxxij,b	
podes	fo.ccxxij,a	
podres	fo.ccxxij,b	
santiguaos	fo.ccxxij,b	
soys	fo.ccxxij,b; fo.ccxxij,c	
tenes	fo.ccxxij,a	
teneys	fo.ccxxij,b	
vierades	fo.ccxxij ^v ,b (5 veces)	
32. FENOLLAR, Mosén		Total: 4
matareys	fo.clxxxxviiij ^v ,b (2 veces)	
quereys	fo.clxxxxviiij ^v ,b (2 veces)	
33. FENOLLETE, Francisco		Total: 17
aues	fo.ccv,a	
ayays	fo.cc,b	
bolays	fo.clxxxxix,a	
beuis	fo.ccv,a	
conosced	fo.clvj,a	
consintays	fo.ccv,b	
dezis	fo.ccv,a	
encendistes	fo.ccv,b	
estays	fo.ccv,a; (estays) fo.ccv,b	
quedays	fo.ccv,a	
sabed	fo.clvj,a	
teneys	fo.ccv,b	
ved	fo.clvj,a	
vedes	fo.cc,b	
veys	fo.clv ^v ,c; fo.cc,a	
34. FERIA, Conde de		Total: 3
deys	fo.cxxiiij ^v ,a	
hazed	fo.cxxiiij ^v ,a	
sabes	fo.cxxiiij ^v ,a	

35. FERNÁNDEZ, Juan Total: 11
- | | |
|----------|-----------------------|
| acordays | fo.clvijv,c (2 veces) |
| beuis | fo.clvijv,c |
| dezis | fo.clvijv,c |
| parastes | fo.clvijv,c |
| pensays | fo.clvijv,c |
| podeys | fo.clvijv,c |
| queres | fo.clvijv,c |
| hezistes | fo.clvijv,c |
| sentis | fo.clvijv,c |
| seres | fo.clvijv,c |
36. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan Total: 17
- | | |
|------------|-------------------------|
| acabareys | fo.cxlviijv,c |
| crees | fo.cxlviijv,b |
| descanseys | fo.cxlviijv,c |
| llorays | fo.cxlviijv,c |
| llores | fo.cxlviijv,c |
| lloreys | fo.cxlviijv,c (2 veces) |
| meresceys | fo.cxlviijv,a |
| olvideys | fo.cxlviijv,a |
| podeys | fo.cxlviijv,c (3 veces) |
| quereys | fo.cxlviijv,c |
| recebis | fo.cxlviijv,b |
| sintays | fo.cxlviijv,c |
| soys | fo.cxlviijv,b |
| teneys | fo.cxlviijv,a |
37. FORCEN Total: 1
- | | |
|--------|-------------|
| teneys | fo.ccxxvj,c |
|--------|-------------|
38. GABRIEL, Cantor de la Capilla del Rey Total: 8
- | | |
|-----------|--------------|
| busqueys | fo.clviijv,c |
| condeneys | fo.clviij,b |
| creedme | fo.clviijv,c |
| dad | fo.cxlivv,c |
| guies | fo.clviijv,b |
| yd | fo.clviijv,b |
| seres | fo.clviijv,c |
| vereys | fo.clviij,b |
39. GAUBERTE Total: 1
- | | |
|------|-------------|
| soys | fo.ccxxvj,c |
|------|-------------|
40. GAZULL, Mosén Total: 5
- | | |
|-------------|-------------|
| causastes | fo.cciij,c |
| dissimulays | fo.cciij,b |
| holgays | fo.cciij,a |
| tomastes | fo.cciij,a |
| trocastes | fo.cciijv,a |

41. GUEVARA

Total: 92

acordaos	fo.cviiij,a; fo.cviiijv,c
amays	fo.cvjv,c
andad	fo.ciiijv,b
armad	fo.cliij,b
aeuys	fo.ciiijv,b; fo.ccxxiiij,a
beuis	fo.ccxxiiijv,c
boluays	fo.ccxxiiij,a
buscastes	fo.ciiijv,c
conosced	fo.cvv,c
culpays	fo.cvj,c
dadla	fo.cvv,c
days	fo.ciiij,a; fo.ciiijv,b; fo.ciiijv,c; fo.cvjv,b; fo.cvjv,c
descobijays	fo.ccxxiiij,a
desseays	fo.cvj,c
deueys	fo.ciiijv,a; fo.ccxxiiij,a
dexadme	fo.cvj,c
deys	fo.cvij,a
dezi	fo.cliij,c
dubdeys	fo.cviiij,a
enmoçays	fo.ccxxiiij,a
esteys	fo.ccxxiiijv,c
fallecistes	fo.ciiijv,b
fazeys	fo.ciiijv,b
fustes	fo.ciiijv,c
hareys	fo.cvv,b
hazeys	fo.cvjv,b
ganareys	fo.cvv,c
juzgares	fo.cvij,a
lloreys	fo.cvijv,c
mandareys	fo.ciiij,a
mandays	fo.ciiij,a; fo.cv,b
mandeys	fo.ciiijv,b
matastes	fo.ciiijv,c
matareys	fo.cvv,c
matays	fo.cvv,c; fo.cvjv,c
mateys	fo.ciiijv,b; fo.cvjv,b
membreys	fo.cvijv,c
mirastes	fo.ciiijv,b
mirseys	fo.ccxxiiij,a
mostrays	fo.ccxxiiij,a
olvideys	fo.cvij,a
penays	fo.cvj,c
perdereys	fo.cvv,c
podeys	fo.ciiijv,c
preguntaldo	fo.cvijv,b
quered	fo.ciiijv,a; fo.cvijv,b; fo.cvijv,c
queres	fo.cvjv,b
quereys	fo.ciiijv,a; fo.ciiijv,c

reparad	fo.cvv,c (2 vcces)
respondedme	fo.cviiij ^v ,b
sabed	fo.ciiij ^v ,b
sabeys	fo.cliiiij,c
sentid	fo.cvv,c
seres	fo.cliiiij,c
soys	fo.cv,b; fo.cviiij,a; fo.cviiij ^v ,a
tened	fo.cvj,c
teney	fo.cvv,c; fo.cviiij ^v ,b; fo.ccxxiiij,a (4 veces); fo.ccxxiiij,b (2 veces)
tengays	fo.ccxxiiij,a
tomad	fo.ciiij ^v ,b
tornastes	fo.ciiij ^v ,b
troxistes	fo.ciiij ^v ,a
valed	fo.ciiij ^v ,a; fo.cv ^v ,b
ved	fo.ciiij ^v ,b
vedes	fo.ciiij ^v ,c
venid	fo.cviiij,a
veres	fo.cvj,c
verey	fo.ccxxiiij,a
vieredes	fo.ciiij ^v ,b (el metro exige lectura de forma bisílaba)

42. GUEVARA, Carlos de Total: 4

mostraysme	fo.clv,b
pensays	fo.clv,b
quereys	fo.clv,b
teney	fo.clv ^v ,a

43. GUILLÉN DE SEGOVIA, Pero Total: 7

humillaos	fo.xiiij ^v ,b
notades	fo.xiiij ^v ,b
obrades	fo.xij ^v ,c
partidvos	fo.xij ^v ,c
querays	fo.xiiij,c
sabed	fo.xij ^v ,c
sepades	fo.xiiij ^v ,b

44. HARO, Conde de Total: 2

ved	fo.cxxxxj,a
veys	fo.cxxxxj,a

45. HARO, Diego López de Total: 76

acordaos	fo.lxvj ^v ,c
acordarades	fo.lxvj,a (forma dudosa, susceptible de errata; no computada)
bolued	fo.lxv,b
conoscistes	fo.lxvj ^v ,a
contadle	fo.lxv,c
creseys	fo.cxxx,a
days	fo.lxiiij ^v ,c; fo.lxvj ^v ,c (2 veces)
desuiadme	fo.lxv,a

deueys	fo.lxiii ^v ,a; fo.lxv,b
dexistes	fo.lxiii ^v ,c
dezidle	fo.lxv,b; fo.lxv,c
dezidme	fo.lxiii ^v ,c
digays	fo.lxiii ^v ,a; fo.lxv,b
direys	fo.lxv,b; fo.lxv,c; fo.lxv ^v ,a
distes	fo.lxvj,a; fo.lxvij,a
dolays	fo.lxvj ^v ,c
esforçad	fo.cxxx,a
fustes	fo.lxvj,a (2 veces)
gardeys	fo.lxv,a
guiareys	fo.lxv,b
hazeys	fo.lxvj,c (2 veces)
hezistes	fo.lxvj,a
llamays	fo.lxiii ^v ,c
lleuad	fo.lxv,b
mandadme	fo.lxvj,a,b (2 veces)
matastes	fo.lxvj,b
mira	fo.lxvj,a
mirad	fo.lxiii ^v ,c; fo.lxiii ^v ,a; fo.lxv,a
mostrays	fo.lxiii ^v ,a; fo.lxiii ^v ,c; fo.lxvj ^v ,c
penseys	fo.lxvj ^v ,c
quedays	fo.lxvj,a
quedeys	fo.lxv,b
queres	fo.cxxx,a
quereys	fo.lxvj ^v ,b
quesistes	fo.lxv ^v ,c (3 veces); fo.lxvj,a
respondistes	fo.lxvj ^v ,a
sabreys	fo.lxv ^v ,a
solteys	fo.lxv,b
soys	fo.lxvj,b; fo.lxvj ^v ,a
temeys	fo.lxiii ^v ,b
tomad	fo.lxvj,a; (tomadla) fo.lxvj,a
tomastes	fo.lxvj,a
tractastes	fo.lxvj,b
vays	fo.lxiii ^v ,a; fo.lxiii ^v ,b; fo.lxv,a; fo.lxv,c
ved	fo.lxv,a; fo.cxxvij,c; fo.cxxxxj ^v ,b
vedes	fo.lxv,a (2 veces)
venis	fo.lxiii ^v ,a
vereys	fo.cxxx,a
vevs	fo.lxv,a; fo.lxvj,b; fo.cxxxxj ^v ,b

46. HERNÁNDEZ CORONEL, Francisco Total: 13

burlays	fo.ccxiii ^v ,b
cladme	fo.ccxiii ^v ,a
clays	fo.ccxiii ^v ,b
dezis	fo.ccxiii ^v ,b
esperays	fo.ccxiii ^v ,b
holgays	fo.ccxiii ^v ,b

mandays	fo.ccxiij ^v ,a (2 veces)
querays	fo.ccxiij ^v ,a; fo.ccxiij ^v ,b
soys	fo.ccxiij ^v ,b; fo.ccxiij ^v ,a
tratays	fo.ccxiij ^v ,b

47. HUETE, García ðē

Total: 1

atures	fo.ccxxx ^v ,c
--------	--------------------------

48. LEÓN, Francisco

Total: 14

causastes	fo.cxxxj ^v ,a
deuiedes	fo.cxxxj ^v ,a
dormistes	fo.cxxxj ^v ,a
enojastes	fo.cxxxj ^v ,a
ensayastes	fo.cxxxj ^v ,a
fuiestes	fo.cxxxj ^v ,b
fustes	fo.cxxxj ^v ,a
guardastes	fo.cxxxj ^v ,a
hezistes	fo.cxxxj ^v ,b
pecastes	fo.cxxxj ^v ,a
temays	fo.cxxxj ^v ,b
tocastes	fo.cxxxj ^v ,a
veys	fo.cxxxj ^v ,c
viedes	fo.cxxxj ^v ,a

49. LOSADA

Total: 40

alumbreys	fo.xviiij ^v ,c
auiedes	fo.xviiij ^v ,c
dadme	fo.xviiij ^v ,c
descendistes	fo.xviiij ^v ,a
distes	fo.xviiij ^v ,c
enbiastes	fo.xviiij ^v ,c
falteys	fo.xviiij ^v ,a
hazed	fo.xviiij ^v ,c; (hazedme) fo.xviiij ^v ,b (2 veces); fo.xviiij ^v ,c
hezistes	fo.xviiij ^v ,b
inflameys	fo.xviiij ^v ,c
infundistes	fo.xviiij ^v ,c
mandame	fo.xviiij ^v ,a
mirastes	fo.xviiij ^v ,a
mostreys	fo.xviiij ^v ,c
otorgastes	fo.xviiij ^v ,a
pagastes	fo.xviiij ^v ,b
perdonad	fo.xviiij ^v ,a
perdonastes	fo.xviiij ^v ,a
podeys	fo.xviiij ^v ,b
quemeys	fo.xviiij ^v ,c
querays	fo.xviiij ^v ,c; fo.xviiij ^v ,b; fo.xviiij ^v ,c
quesistes	fo.xviiij ^v ,c; fo.xviiij ^v ,b (2 veces)
redemistes	fo.xviiij ^v ,b
rogastes	fo.xviiij ^v ,a
sacastes	fo.xviiij ^v ,b

sed	fo.xviiij,a
soys	fo.xviiij,a (3 veces); fo. xviiij,b
troxistes	fo.xviiij,c
vsastes	fo.xviiij,a
venistes	fo.xviiij,c

50. LLANOS

Total: 5

aeuys	fo.clxviiij,b
dezi	fo.clij ^v ,b
dezis	fo.clij ^v ,b
sentis	fo.clij ^v ,b
soys	fo.clij ^v ,b

51. MANRIQUE, Gómez

Total: 133

amad	fo.xliiij ^v ,b
buscad	fo.xlj ^v ,c (2 veces)
buscays	fo.xlj ^v ,b
catad	fo.xlij,a (2 veces)
clamades	fo.xxxix,b
consequistes	fo.xxxix ^v ,b
consentistes	fo.xlv,c
creays	fo.xliiij,c
creed	fo.xliiij ^v ,b; fo.xliiij ^v ,c
daldes	fo.xliiij,b
dareys	fo.xlv,c
desceendis	fo.xlj ^v ,a
despertad	fo.xxxvij,a
desseays	fo.xliiij ^v ,b; fo.xlv ^v ,c
deuays	fo.xliiij,c
deues	fo.xlij,b
deueys	fo.xlij,a; fo.xliiij,c; fo.xliiij ^v ,b; fo.xliiij ^v ,c (3 veces); fo.xliiij ^v ,b; fo.xlv,c (2 veces)
d'exad	fo.xlv,c; (dexadme) fo.xlij,b
dexays	fo.xlv,c; fo.xliiij,b
dezi	fo.cliiij ^v ,a
dezis	fo.xlj ^v ,a
diciplinays	fo.xlv,c
digades	fo.xxxix,b
dubdeys	fo.xliiij,c
emendays	fo.xlviiij,b
escreuis	fo.xlviiij,b
exerced	fo.xxxx,a
fies	fo.xliiij ^v ,a
fincades	fo.xlj ^v ,a
fustes	fo.xxxix,b; fo.xliiij ^v ,a; fo. xliiij ^v ,b
gouernardes	fo.xliiij,b
guardad	fo.xlv,b
guardaos	fo.xliiij ^v ,b
guiad	fo.xlv ^v ,a

hagades	fo.xlv,b
hallaredes	fo.xliij,b
hallareys	fo.xliij,a
halles	fo.xliij,b
hazed	fo.xxxvij,a; fo.xliij,a; (hazedle) fo.xlv,b
hezistes	fo.xlv,c; fo.xliij,b
leays	fo.xliij ^v ,a
huyd	fo.xliij,c
lleuays	fo.xliij ^v ,a
mirad	fo.xxxviii,a; fo.xlv ^v ,b; fo.xlvij ^v ,a
mirades	fo.xlv ^v ,a
mireys	fo.xlv ^v ,c
mostrad	fo.xlv,b
mostraysos	fo.xlvij,a
murades	fo.xliij ^v ,b
nascistes	fo.xlvij,a
nauegad	fo.xliij,c
notad	fo.xliij ^v ,a
oyd	fo.xliij,a; fo.xliij,b
pensad	fo.xlv ^v ,b
perdistes	fo.xxxix ^v ,b
perdonadme	fo.xlj ^v ,a
pesardes	fo.xliij,b
podes	fo.xliij ^v ,c
podreys	fo.xliij,b
posponed	fo.xlv,c
preguntares	fo.xliij,b
prestalde	fo.xxxvij,a
proueed	fo.xliij,a
punistes	fo.xlv,c
quedays	fo.xlj ^v ,b
quereys	fo.xliij,b; fo.xliij ^v ,a,b (2 veces)
quisieredes	fo.xliij,a
regis	fo.xliij,b
reynays	fo.xlv ^v ,c
rezays	fo.xlv,c
registes	fo.xliij,b
sabeys	fo.xliij ^v ,a; fo.xlvij,a; fo.xlvij,b; fo.cliij ^v ,a
sacrificad	fo.xlv,b
seays	fo.cliij ^v ,a
sed	fo.xliij ^v ,a
sepays	fo.xliij ^v ,a
sereys	fo.xlv,c
soys	fo.xlj ^v ,b (2 veces); fo.xliij,c; fo.xlvij,b; fo.xlvij,a (1 veces)
temays	fo.xlv ^v ,b
temed	fo.xliij ^v ,b; fo.xliij ^v ,c
tened	fo.xliij,a
tenes	fo.xxxx,a; fo.xlj ^v ,a; fo.xlj ^v ,b

teney's	fo.xxxix,b; fo.xlv ^v ,b (2 veces); fo.xlvij,b
tomey's	fo.xlv ^v ,b
torcistes	fo.xliij,b
torney's	fo.xliij,b
usad	fo.xxxx,a
vedes	fo.xxxx,a
vencerey's	fo.xliij ^v ,a
venis	fo.xlj ^v ,b
vierdes	fo.xliij,b
vistades	fo.xlv,b
yd	fo.xliij,a

52. MANRIQUE, Jorge

Total: 103

acordaos	fo.cj ^v ,a,b (23 veces)
aued	fo.cj ^v ,b
aues	fo.cj ^v ,b
ayays	fo.ccxxj ^v ,a
boluerey's	fo.ccxxj ^v ,a
cometays	fo.c,a
cometistes	fo.c,a
concluyd	fo.cj,c
conoscere's	fo.lxxxxix ^v ,b
conoscerey's	fo.cj ^v ,c
consentid	fo.cj ^v ,c
creedme	fo.cj ^v ,c
culpey's	fo.c,b
darey's	fo.cij,c; fo.cliij,b
dedes	fo.lxxxxvij ^v ,a
dexares	fo.cxxx,c
dexastes	fo.cliij,c
dexays	fo.lxxxxvij ^v ,c
dezid	fo.cliij,b
dezis	fo.cj ^v ,b
distes	fo.c,a; fo.cj ^v ,a; fo.cij,c
estays	fo.lxxxxix,c
fustes	fo.lxxxxvij ^v ,a; fo.c,b
hallarey's	fo.ccxxj ^v ,a (3 veces)
hallastes	fo.cj ^v ,a
hazey's	fo.c,b
heristes	fo.c,a
hezistes	fo.lxxxxix ^v ,b; fo.c,a
lleuarey's	fo.cj ^v ,b
lleuays	fo.lxxxxvij ^v ,c
matad	fo.cj,c
matastes	fo.cliij,c
matays	fo.cj ^v ,b
matey's	fo.cij,c
mostray's	fo.cj ^v ,a
moueres	fo.ccxxj ^v ,a

negays	fo.cj ^v ,a
pagareys	fo.cj ^v ,b
pagastes	fo.c,b
partis	fo.cj ^v ,b
pensays	fo.cj ^v ,b; fo.cj ^v ,c
perded	fo.cj ^v ,c
pongays	fo.ccxxj ^v ,a
quedays	fo.cj ^v ,b
querays	fo.cj ^v ,b
queres	fo.c,c
quereys	fo.lxxxxvij ^v ,c; fo.cxxx,c; fo.cxliij ^v ,c
recebid	fo.lxxxxvij ^v ,a
rogad	fo.ccxxxij ^v ,c
sabeys	fo.cj ^v ,c
saneys	fo.cij,c
sed	fo.lxxxxix ^v ,a
sentistes	fo.cj ^v ,a
soys	fo.lxxxxvij ^v ,a; fo.cxliij ^v ,c
tañed	fo.c,b
tened	fo.c,b; fo.ccxxj,c
teneys	fo.lxxxxvij ^v ,c; fo.cxliij ^v ,c
tomastes	fo.cj ^v ,c
tornastes	fo.c,b
traeys	fo.lxxxxvij ^v ,c
ved	fo.cj ^v ,c (2 veces); fo.cij,b
venceres	fo.cxxx,c
vencistes	fo.lxxxxix ^v ,c
venid	fo.cj,c (2 veces)
vereys	fo.cij,c

53. MANUEL, Juan

Total: 16

dame	fo.clxxij,b
distes	fo.cxlvi ^j ,a; fo.cxlvi ^j ,b
podeys	fo.clxxij,c
quedays	fo.clxxij,b
queres	fo.clxxij,b
venid	fo.cxlvi ^j ,b
veres	fo.cxlvi ^j ,b (3 veces)
vereys	fo.cxlvi ^j ,b (6 veces)

54. MEDINA SIDONIA, Duque de

Total: 14

amastes	fo.clxiii ^j ,b
aues	fo.clxiii ^j ,c
culpays	fo.clxiii ^j ,b
days	fo.clxiii ^j ,b
dexays	fo.clxiii ^j ^v ,c
deys	fo.clxiii ^j ,b
dierdes	fo.clxiii ^j ,c
mirastes	fo.clxiii ^j ,b
quitays	fo.clxiii ^j ,b

temeys fo.clxiii^v,b
 teneyys fo.clxiii^j,a; fo.clxiii^j,b
 veys fo.clxiii^j,a; fo.clxiii^v,b

55. MENA, Juan de

Total: 128

acertareys fo.xxxij,b
 auedes fo.clj^v,b
 aueys fo.xxxiii^j,a
 auredes fo.xxxj,a
 aureys fo.xxxij,a
 buscays fo.xxxiii^j,c
 cobrastes fo.xxix,a
 comprimades fo.xxvii^j,b
 conosced fo.xxxiii^j,b
 consentid fo.xxx^v,c
 dad fo.clj,a; (dadme) fo.xxxij^v,a ;fo.xxxiii^j,a
 dades fo.cl^v,b
 days fo.xxxiii^j,a
 dedes fo.xxxiii^j,c
 destruystes fo.xxvii^j,b
 deueys fo.xxxij,b
 dexadlo fo.xxxij,c
 dexedes fo.xxvii^v,a
 dezid fo.xxxij,b; (dezidme) fo.xxxij^v,c; fo.xxxii^j,a; fo.clv,b
 dezis fo.xxx^v,b; fo.xxxiii^j,c; fo.xxxiii^j,a
 digades fo.xxxij^v,c
 direys fo.xxxij,b
 dixeredes fo.xxxij^v,c (el metro exige lectura de forma trisílaba)
 doleduos fo.xxxj,b
 engañays fo.xxxij^v,b (3 veces)
 estays fo.xxxij^v,a; fo.clv,a
 fallareys fo.xxxij,a
 fazedes fo.clj,b
 fazedme fo.xxxij,a; fo.xxxii^j,b
 fazeyys fo.clv,b
 fezistes fo.xxxij,a
 fueessedes fo.xxxj^v,c
 fustes fo.xxxij^v,c; fo.xxxiii^j,a
 hallades fo.xxvii^v,a (2 veces)
 hallareys fo.xxxii^j,c
 hazeys fo.xxxj,a; xxxiii^j,a
 hezistes fo.xxxiii^j,b
 huyd fo.xxix,b
 libredes fo.xxxij,a
 llamadme fo.xxxij^v,c
 matad fo.xxxj^v,a (3 veces); (matalde) fo.xxxj^v,a
 matays fo.xxxj^v,c
 mercsceys fo.xxix,c
 metedme fo.xxxij,a

mirad	fo.xxix ^v ,a; fo.xxxx ^v ,a; fo.xxxij c
miroys	fo.xxxj,b
mostradme	fo.clj,a; fo.clj ^v ,a
mostrays	fo.xxvii ^j ,b; fo.xxxj ^v ,b
nascistes	fo.xxix,a; fo.xxxj,a; fo.xxxij,a
ouierades	fo.xxxj ^v ,c
ouiesse des	fo.xxxiii ^j ,c
ouistes	fo.xxix,a
padezcays	fo.xxxj ^v ,b
pecad	fo.xxxiii ^j ,b
penays	fo.xxxj ^v ,c
pensad	fo.xxxij,b
pensays	fo.xxxij,a
penseys	fo.xxxij ^v ,c
perdoneys	fo.xxxj,b
podays	fo.xxxiii ^j ,c
podeys	fo.xxxij ^v ,c; fo.xxxij,b; fo.clj,b (2 veces)
presumades	fo.xxix,b
querays	fo.xxxj ^v ,b
quered	fo.xxix,c; fo.xxxij,a; fo.xxxij ^v ,a; fo.xxxij,b; fo.xxxiii ^j ,b
quiteys	fo.xxxij,a
robays	fo.xxvii ^j ,a
sabeys	fo.xxxj ^v ,c; fo.xxxiii ^j ,b; fo.clj ^v ,b
sentid	fo.xxxij,b
sepays	fo.xxxiii ^j ,c
seredes	fo.xxxiii ^j ,b
sigades	fo.xxvii ^j ,a
soys	fo.xxix,a; fo.xxxj ^v ,b; fo.xxxij,a (2 veces); fo. clj,b (2 veces)
temereys	fo.xxvii ^j ,b
tenes	fo.xxix,c
teneys	fo.xxvii ^j ,b; fo.xxix,b; fo.xxix,c; fo.xxxj ^v ,c
tentades	fo.xxvii ^j ,b
touistes	fo.xxix,a
vsays	fo.xxxiii ^j ,c
vales	fo.xxix,c
valey s	fo.xxix,c
ved	fo.xxxj,a; fo.xxxij ^v ,c; fo.xxxij ^v ,b
vedes	fo.xxix,b; fo.xxx,a; fo.clj ^v ,b
venistes	fo.xxvii ^j ,b
veredes	fo.xxxiii ^j ,a

56. MENESES, Juan de

Total: 2

condenastes	fo.cxxv ^v ,a
desculpastes	fo.cxxv ^v ,a

57. MEXÍA, Hernán

Total: 72

auveys	fo.lxxv,a
aureys	fo.lxxij,b

conoscereys	fo.lxxij ^v ,b
contareys	fo.lxxij,c
dad	fo.lxxv,a; (dadles) fo.lxxj ^v ,b
dareys	fo.lxxij,b
descobridme	fo.clij ^v ,a
dexadla	fo.lxxj,a
dexays	fo.lxxij,c; fo.lxxij ^v ,c
dexistes	fo.lxxj ^v ,b
dezi	fo.lxxij,b (2 veces)
dezid	fo.lxxij,b
digays	fo.lxxij ^v ,b
distes	fo.lxxij ^v ,c
dolistes	fo.lxxij,a
embaraçays	fo.lxxij ^v ,b
escapeys	fo.lxxij ^v ,b
fustes	fo.lxx,c
hablastes	fo.lxx,c
hallastes	fo.lxx,c
lastimastes	fo.lxxij,b
llegardes	fo.lxxij ^v ,b
mandeys	fo.lxxj ^v ,a
mirays	fo.lxxij ^v ,a
oyd	fo.lxx,b (2 veces)
oyres	fo.lxx,b
partis	fo.lxxij ^v ,a
perdonad	fo.lxx,c
podreys	fo.lxxij,b
porfiays	fo.lxx,b
preguntays	fo.lxxij,b
prestame	fo.lxxv,a
prouays	fo.lxxij ^v ,a
quesistes	fo.lxxij ^v ,c
quisierades	fo.lxxij,b
sacays	fo.lxxij,c
seays	fo.lxxij,c
sentid	fo.lxx,b
sentires	fo.lxxij ^v ,b
sentis	fo.lxxv,c
sintays	fo.lxxij ^v ,a
socorred	fo.lxxj ^v ,b
soys	fo.lxxij,c (2 veces)
teneys	fo.lxxij ^v ,b
topastes	fo.lxxij,b
tornardes	fo.lxxij ^v ,b
triastes	fo.lxx,c
vays	fo.lxxij,b; fo.lxxij,c; fo.lxxij ^v ,a
ved	fo.lxxj ^v ,c; fo.lxxij,a; (vedlas) fo.lxxj,c
vcres	fo.lxxij ^v ,a; fo.lxxij ^v ,b (2 veces)

vereyz	fo.lxxxv,b; (ver las eys) fo.lxxj,c
veys	fo.lxxjv,a; fo.lxxij,b; fo.lxxij,c; fo.lxxijv,a
vierades	fo.lxxj,a
vistes	fo.lxxij,b (2 veces); fo.lxxij,c (2 veces)

58. MONTEAGUDO, Enrique de Total: 1
soys fo.cxliij,c

59. MONTORO, Antón de Total: 81

acordaos	fo.ccxxviiijv,a
alquilastes	fo.ccxxviiij,b
andays	fo.ccxxviiij,c
aues	fo.ccxxiiiij,c
aueys	fo.ccxxiiijv,c
atures	fo.ccxxv,a; fo.ccxxviiij,b
causastes	fo.ccxxiiiij,c
cismes	fo.ccxxvjv,c
crucificastes	fo.ccxxviiijv,a
declaradme	fo.ccxxviiijv,b
despedistes	fo.ccxxviiij,b
deueys	fo.lxxxv,c
dexalde	fo.ccxxxij,a
dexistes	fo.ccxxviiij,c
dezid	fo.ccxxviiijv,b; fo.ccxxxv,b
dezis	fo.ccxxxv,a
direz	fo.ccxxvjv,b
direys	fo.ccxxviiijv,b
distes	fo.ccxxv,b; fo.ccxxviiijv,b
doblastes	fo.ccxxiiiij,c
fuerades	fo.lxxxv,c
fustes	fo.ccxxxv,b
ganastes	fo.ccxxvjv,a
gastareys	fo.ccxxxv,a
guardaos	fo.ccxxvjv,c
guardares	fo.ccxxvjv,b
hagays	fo.ccxxxv,a
hallays	fo.ccxxxv,b
hares	fo.ccxxiiiij,c
hazes	fo.ccxxiiijv,c; fo.ccxxviiij,b
henchis	fo.ccxxx,a
hezistes	fo.ccxxviiij,b
jurays	fo.ccxxiiijv,c
llegastes	fo.ccxxviiijv,a
meceldas	fo.ccxxviiijv,c
mercastes	fo.ccxxviiij,b
messastes	fo.ccxxviiijv,b
mesuraos	fo.ccxxviiijv,c (2 veces)
mirays	fo.ccxxv,a

mostrays	fo.ccxxxv,b; fo.ccxxvij,c	
parastes	fo.ccxxvij,c	
pedis	fo.ccxxvij,c	
pesareys	fo.ccxxvijv,b	
podistes	fo.ccxxv,b	
pones	fo.ccxxiiij,c	
publicaldas	fo.ccxxvjv,c	
queres	fo.ccxxiiij,c	
quereys	fo.ccxxvijv,b	
querriades	fo.ccxxvijv,b	
quitastes	fo.ccxxiiij,c	
sabed	fo.ccxxxv,a	
sabeys	fo.ccxxvij,b; fo.ccxxv,a	
sed	fo.ccxxiiij,c	
serenays	fo.ccxxxv,b	
soys	fo.ccxxiiijv,c; fo.ccxxxv,b (2 veces)	
temporizastes	fo.ccxxvijv,a	
ternéys	fo.ccxxvjv,b	
tomastes	fo.ccxxvjv,a	
tornastes	fo.ccxxvij,c	
traeys	fo.ccxxiiijv,c	
troxistes	fo.ccxxvij,b	
vntarades	fo.ccxxvij,b	
ved	fo.ccxxiiijv,a (2 veces); fo.ccxxiiijv,b; fo.ccxxixv,a; fo.ccxxxv,a (2 veces)	
vedes	fo.ccxxiiijv,a	
veys	fo.ccxxiiijv,a	
vierades	fo.ccxxvij,c	
vistes	fo.ccxxv,b	
60. MONTORO, Hijo de Antón de		Total: 5
days	fo.ccxxxv,a	
echastes	fo.ccxxxv,a	
mandadme	fo.ccxxxv,a	
quereys	fo.ccxxxv,a	
sabeys	fo.ccxxxv,a	
61. MURCIA, Adelantado de (Pedro Fajardo)		Total: 1
auelda	fo.ccxxiiij,b	
62. NÚÑEZ		Total: 4
dezi	fo.cxxxiiij,b	
traes	fo.cxxxiiij,b	
vengays	fo.cxxxiiij,b	
venis	fo.cxxxiiij,b	
63. NÚÑEZ, Diego		Total: 9
entended	fo.clixv,c	
hazelo	fo.clix,c	

satisfagays	fo.clx,c
sojuzgays	fo.clx,c
soys	fo.clix,c; fo.clixv,a
teneys	fo.clv,a; fo.clx,c
ved	fo.clixv,c

64. NÚÑEZ, Nicolás

Total: 89

acordeys	fo.clxxx,c (2 veces)
bolueros eys	fo.clxxxv,a
creays	fo.clxxixv,b
dalde	fo.clxxixv,c (2 veces)
days	fo.clxxixv,b
dexareys	fo.clxxxv,a
deys	fo.clxxx,b
dezi	fo.clxxixv,c; fo.clxxx,b (2 veces)
dezidnos	fo.xxv,c
direys	fo.clxxx,a; fo.clxxx,c
dixeredes	fo.clxxx,a (el metro exige lectura de forma trisílaba)
distes	fo.cxxiiijv,c (3 veces)
fustes	fo.xxv,c; fo.xxj,c
ganays	fo.xxj,b; fo.clxxxv,a
guardad	fo.clxxx,c
hagays	fo.clxxx,a
hazed	fo.clxxixv,c
hazeys	fo.cxlviijv,a
matays	fo.xxj,c
mirad	fo.cxxxiiijv,b (2 veces)
offrecistes	fo.xxj,b
ofresced	fo.clxxixv,c
ouieredes	fo.clxxixv,b (el metro exige lectura de forma trisílaba)
oyeredes	fo.clxxx,b; fo.clxxxv,b (el metro exige lectura de forma trisílaba)
paristes	fo.xxv,c; fo.xxj,b
pidays	fo.clxxx,a
podeys	fo.clxxixv,b; fo.clxxxv,a
posistes	fo.cxxiiijv,c
quered	fo.clxxxv,a
quereys	fo.clxxx,a; fo.clxxxv,a; fo.clxxxv,c; fo.clxxxj,a
reza	fo.clxxx,a
rezad	fo.clxxixv,a; fo.clxxixv,b; fo.clxxx,b (2 veces); fo.clxxxv,a
rezareys	fo.clxxixv,a; fo.clxxixv,b; fo.clxxxv,a; fo.clxxxv,b (2 veces)
rezeys	fo.clxxixv,a
sabeys	fo.clxxixv,a
soys	fo.xxv,c (4 veces); fo.xxj,a (5 veces); fo.xxj,b (6 veces); fo.clxxx,b (2 veces); fo.xxj,c
tened	fo.clxxx,c
teneys	fo.clxxixv,a; fo.clxxx,c

touistes	fo.clxxx,b
valeys	fo.cxlviyv,a
veays	fo.xxj,c; fo.clxxixv,b
vereys	fo.clxxixv,a; fo.clxxx,a
veys	fo.cxxxiiyv,b
vieredes	fo.clxxx,b (el metro exige lectura de forma bisilaba)
vistes	fo.xxj,b

65. OLIVA, Conde de

Total: 6

deueys	fo.clvii,j,a
hallaredes	fo.clvjv,b (el metro exige lectura de forma trisilaba)
mateys	fo.clvjv,c
pone	fo.clvjv,b
podreys	fo.clvii,j,a
quereys	fo.xvjv,b

66. PAREDES, Conde de

Total: 60

ahogues	fo.ccxxvj,a
auveys	fo.ccxxvj,b
ayays	fo.ccxxv,c
besastes	fo.ccxxijv,c
boluereys	fo.ccxxv,c
busquedes	fo.ccxxv,a
cobijastes	fo.ccxxii,j,a
cobrastes	fo.ccxxv,a
dareys	fo.ccxxv,c
deueys	fo.ccxxv,b
dexares	fo.ccxxvj,a
dexistes	fo.ccxxv,c (2 veces); fo.ccxxvj,a
entended	fo.ccxxvj,b
encornudastes	fo.ccxxv,a
entrastes	fo.ccxxii,j,b; fo.ccxxv,a; fo.ccxxvj,a
estauades	fo.ccxxv,b
estouistes	fo.ccxxii,j,b
fezistes	fo.ccxxii,j,b
fustes	fo.ccxxv,b; fo.ccxxv,c
ganastes	fo.ccxxv,a
guardastes	fo.ccxxv,a
hazedme	fo.ccxxv,c
hezistes	fo.ccxxijv,c
llagastes	fo.ccxxijv,c
llegastes	fo.ccxxijv,c
lleuays	fo.ccxxii,j,a
mirad	fo.ccxxii,j,a; fo.ccxxv,b
negays	fo.ccxxv,b
ouistes	fo.ccxxvj,a
partireys	fo.ccxxv,c
pedistes	fo.ccxxv,c
perdonad	fo.ccxxvj,b (2 veces)

podeys	fo.ccxv ^v ,b
posistes	fo.ccxiiij,b
quereys	fo.ccxv,b; fo.ccxv,c
recebid	fo.ccxvj,b
sabeys	fo.ccxiiij,a; fo.ccxvj,b
sacays	fo.ccxiiij,a
salistes	fo.ccxiiij,b
sallistes	fo.ccxv ^v ,a; fo.ccxvj,a
tened	fo.ccxv ^v ,b
tornastes	fo.ccxij ^v ,c; fo.ccxiiij,a (2 veces)
vsays	fo.ccxiiij,a
ved	fo.ccxiiij,b; fo.ccxvj,a
vereys	fo.ccxv ^v ,c
vestistes	fo.ccxiiij,a
vistes	fo.ccxv,b

67. PÉREZ DE GUZMÁN, Hernán Total: 9

aves	fo.xxxiiij ^v ,a
dezid	fo.xxxvj,c
gozares	fo.xxxvj ^v ,b
recebid	fo.xxxiiij ^v ,b
seres	fo.xxxiiij ^v ,b
ved	fo.xxxiiij ^v ,a; fo.xxxiiij ^v ,b; fo.xxxvj ^v ,b
veres	fo.xxxiiij ^v ,a

68. PINAR (Gerónimo) Total: 100

amansares	fo.clxxxiiij ^v ,c
auays	fo.clxxxiiij ^v ,b; fo.clxxxiiij ^v ,c; fo.clxxxv,a
bolays	fo.clxxxiiij ^v ,b
cantad	fo.clxxxiiij,a
cantares	fo.clxxxiiij ^v ,b; fo.clxxxiiij ^v ,b; fo.clxxxiiij,c (2 veces)
cantareys	fo.clxxxiiij,c; fo.clxxxiiij ^v ,a
canteys	fo.clxxxv,a
casares	fo.clxxxiiij ^v ,c
dauades	fo.clxxxv ^v ,b
days	fo.cxxxij ^v ,b
deues	fo.clxxxiiij,a; fo.clxxxv,a
deueys	fo.cxxxij ^v ,b
deys	fo.clxxxiiij ^v ,b
dirs	fo.clxxxiiij ^v ,b
direys	fo.clxxxiiij ^v ,b
distes	fo.cxxxij ^v ,c; fo.clxxxv ^v ,b
doblastes	fo.clxxxvj ^v ,a
embiastes	fo.cxxxij ^v ,b
erades	fo.cxxxij ^v ,c
esperareys	fo.clxxxiiij ^v ,a
fuessedes	fo.clxxxiiij ^v ,b

hagays	fo.clxxxvij,a
jugueys	fo.clxxxiiij ^v ,a
llames	fo.clxxxiiij,b
lleuays	fo.clxxxiiij ^v ,c
marauilles	fo.cxxxij ^v ,c
mateys	fo.clxxxvj ^v ,b
podays	fo.clxxxiiij,a
prendistes	fo.clxxxv,c; fo.clxxxv ^v ,b
quebrastes	fo.clxxxv ^v ,b
quedastes	fo.clxxxvj ^v ,a
quedes	fo.clxxxv,a
qucrays	fo.clxxxiiij ^v ,a; fo.clxxxvij,a
quereldo	fo.clxxxiiij ^v ,a
queres	fo.clxxxiiij ^v ,c
quereys	fo.clxxxvj ^v ,b
recebi	fo.clxxxiiij,b
sabes	fo.clxxxiiij ^v ,b; fo.clxxxv,b
sed	fo.clxxxiiij,b; fo.clxxxiiij ^v ,b
seres	fo.clxxxv,a
sey	fo.clxxxvij,c (2 veces)
sintays	fo.clxxxiiij ^v ,a
sopistes	fo.cxxxij ^v ,b
soys	fo.cxxxij ^v ,b; fo.clxxxiiij,a; fo.clxxxiiij ^v ,b; fo.clxxxvij,a (2 veces)
supierades	fo.cxxxij ^v ,b
tened	fo.clxxxiiij,a; fo.clxxxiiij ^v ,c
tenes	fo.cxxxij ^v ,c; fo.clxxxiiij,c; fo.clxxxvj ^v ,a
teney	fo.clxxxiiij ^v ,a; fo.clxxxvij,a
tomad	fo.clxxxiiij ^v ,b; fo.clxxxiiij ^v ,c (3 veces); fo.clxxxiiij,a (2 veces); fo.clxxxiiij,c; (tomalde) fo.clxxxiiij ^v ,a; fo.clxxxiiij ^v ,a; fo.clxxxiiij ^v ,b (3 veces); fo.clxxxiiij ^v ,c (2 veces); fo.clxxxv,a; fo.clxxxv,b
tomares	fo.clxxxiiij ^v ,c (2 veces); fo.clxxxiiij,b; fo.clxxxv,a; fo.clxxxv,b
tomareys	fo.clxxxiiij ^v ,a; fo.clxxxiiij ^v ,b (2 veces); fo.clxxxiiij,b; fo.clxxxiiij,c (2 veces)
ved	fo.clxxxiiij ^v ,c
venid	fo.clxxxv,b (2 veces)
veys	fo.cxxxij ^v ,a

69. PINAR, Florencia

Total: 1

veys fo.cxluij,b

70. PROAZA, Alonso de. Bachiller

Total: 11

desseastes	fo.xj ^v ,a
desseays	fo.clix,a
hezistes	fo.xj ^v ,b
pedistes	fo.xij,a
recebistes	fo.xj ^v ,c

rogad	fo.xij,b
sentistes	fo.xjv,c; fo.xij,a
sigays	fo.clix,a
tomes	fo.clix,a
vencistes	fo.xij,a

71. PUERTOCARRERO

Total: 178

acaba	fo.clxj,a
acabays	fo.clxjv,a
acordaos	fo.clxj,a; fo.clxj,c
acordays	fo.clxj,a
amagays	fo.clxiijv,a
anda	fo.clxiijv,a
arrepentireys	fo.clxj,c
atreueys	fo.clxjv,b
aue	fo.clxjv,a
aved	fo.clxijv,c
auys	fo.clxj,a (2 veces); fo.clxjv,b; fo.clxijv,c (2 veces)
aureys	fo.clxjv,a
biuays	fo.clxj,b
boluays	fo.clxj,a
bolueos	fo.clxj,c
buscastes	fo.clxiij,c
buscays	fo.clxj,b; fo.clxiij,c
busqueys	fo.clxj,c
calla	fo.clxv,b
callad	fo.clxjv,c
confessays	fo.clxiij,c
consintays	fo.clxij,a
cata	fo.clxjv,a
dadgelas	fo.clxiijv,a
days	fo.clxij,c
demandays	fo.clxiijv,a
desespereys	fo.clxv,c
despedis	fo.clxiijv,a
destorceys	fo.clxiij,a
dexad	fo.clxij,c
dexame	fo.clxjv,b
dexaos	fo.clxjv,a
dexastes	fo.clxijv,a
dexeys	fo.clxv,c
dezi	fo.clxijv,a; fo.clxj,a
dezis	fo.clxv,b; fo.clxij,a; fo.clxij,b (2 veces); fo.clxij,c; fo.clxijv,a; fo.clxijv,c; fo.clxiijv,a
distes	fo.clxiij,c
dubdays	fo.clxjv,c
echays	fo.clxijv,a; fo.clxiij,b
emiame	fo.clxiijv,a
enojays	fo.clxv,b

enojeys	fo.clxj ^v ,c
entrastes	fo.clxii ^j ,c
escondeos	fo.clx ^v ,c
esperays	fo.clxii ^j ^v ,a
estad	fo.clxj ^v ,c
estays	fo.clx ^v ,b (2 veces); fo.clxj ^v ,a; fo.clxij ^v ,b; fo.clxij ^v ,c; (estays) fo. clxii ^j ,c; fo.clxii ^j ^v ,a
fengis	fo.clxij ^v ,c
finjays	fo.clxii ^j ,a; fo.clxii ^j ,c
fueredes	fo.clxj ^v ,a (el metro exige lectura de forma bisílaba)
gozeys	fo.clxj ^v ,a
guarda	fo.clxj ^v ,c; fo.clxii ^j ,c
hablays	fo.clx ^v ,b; fo.clxij ^v ,a; fo.clxij ^v ,b
hagays	fo.clxij ^v ,a
haze	fo.clxii ^j ^v ,a
hazeys	fo.clx ^v ,b; fo.clx ^v ,c; fo.clxj ^v ,a; fo.clxj ^v ,c; fo.clxij ^v ,a; fo.clxij ^v ,c
huyays	fo.clxj ^v ,b
juzgad	fo.clxij ^v ,c
juzgays	fo.clxij ^v ,a
leuareys	fo.clxj ^v ,b
llama	fo.clx ^v ,c
llamalde	fo.clx ^v ,c; fo.clxj ^v ,a
llamays	fo.clxj ^v ,c
lleuays	fo.clx ^v ,b
mandays	fo.clxi ^j ,a; fo.clxi ^j ,b; fo.clxiii ^j ,a
marauillays	fo.clx ^v ,b
matays	fo.clxj ^v ,a
meresceys	fo.clxj ^v ,a
mira	fo.clxj ^v ,c; fo.clxij ^v ,b
mirays	fo.clxij ^v ,a; fo.clxij ^v ,b
mostrays	fo.clxj ^v ,b; fo.clxij ^v ,c
murays	fo.clxj ^v ,b
oluidays	fo.clxii ^j ,c
oys	fo.clx ^v ,b
pagueys	fo.clxij ^v ,a
pedime	fo.clxii ^j ^v ,a
pedis	fo.clxj ^v ,a; fo.clxj ^v ,b; fo.clxii ^j ,c
pensays	fo.clxij ^v ,a; fo.clxii ^j ,b
perdeys	fo.clxij ^v ,a
pidays	fo.clxii ^j ^v ,a
podleys	fo.clxij ^v ,b
podistes	fo.clxii ^j ,b
presumis	fo.clxij ^v ,a; fo.clxij ^v ,b
quedays	fo.clxij ^v ,a
querays	fo.clxij ^v ,a
queres	fo.clxij ^v ,c
quereys	fo.clx ^v ,b; fo.clx ^v ,c; fo.clxj ^v ,a; fo.clxj ^v ,b fo.clxij ^v ,a; fo.clxii ^j ^v ,a
quexad	fo.clxij ^v ,c

quisieredes	fo.clxii ^v ,a (el metro exige lectura de forma trisílaba)
quita	fo.clxj,c; (quitame) fo.clxj ^v ,a
receleys	fo.clxii,j,c
remedieys	fo.clxj ^v ,b
sabes	fo.clxj,c
sallessedes	fo.clxii,j,c
segura	fo.clxii,j,c (2 veces)
sentis	fo.clxj,c
seres	fo.clxj ^v ,a
siruays	fo.clxii,j,c
sofris	fo.clxj ^v ,a
soys	fo.clxj,c; fo.clxj ^v ,a; fo.clxij ^v ,b; fo.clxii ^v ,b
subi	fo.clxj,a
tengays	fo.clxj ^v ,c
teneys	fo.clxij,b; fo.clxij ^v ,b; fo.clxij ^v ,c; fo.clxii,j,a
tomays	fo.clxj,c; fo.clxii,j,c
tornad	fo.clxj ^v ,b
touistes	fo.clxii,j,c
vay	fo.clxii ^v ,a
vays	fo.clx ^v ,a; fo.clxj,a; fo.clxii ^v ,a
ved	fo.clx ^v ,c; fo.clxj,a
velle eys	fo.clxj,a (3 veces)
velles	fo.clx ^v ,c
venis	fo.clxj ^v ,b
vereys	fo.clxj,a (2 veces)
veys	fo.clxj,c
vistes	fo.clxj ^v ,c
yos	fo.clxj,c; fo.clxj ^v ,c; fo.clxii ^v ,a

72. QUIRÓS

Total: 154

acouardastes	fo.ccxij ^v ,c
acuseys	fo.ccxix ^v ,c
agradescays	fo.ccx ^v ,c
alçays	fo.ccxii,j,c
aueys	fo.cxxxv ^v ,c; fo.ccxij,c (2 veces); fo.ccxij ^v ,b (2 veces); fo.ccxii,j,c; fo.cxlviij,b; fo.ccx ^v ,c
ayays	fo.ccx ^v ,a
boluays	fo.ccx ^v ,a
burlareys	fo.ccvij,a
burlays	fo.ccvj ^v ,b
burleys	fo.ccvij,c (2 veces)
calla	fo.ccvij,c
castigad	fo.ccix,b
concertareys	fo.ccvij,c
conosced	fo.ccxij,b
conoscereys	fo.ccxix ^v ,c
dad	fo.ccxii,j,c
days	fo.cxl ^v ,c; fo.ccxj,a; fo.ccxii,j,c; fo.ccx ^v ,a
desechad	fo.ccxj,a

deues	fo.ccxij,a; fo.ccxij,b (8 veces); fo.ccxij,c (5 veces)
deueys	fo.ccxij,c
deys	fo.clvj,b
dezidme	fo.ccvij,c
dezime	fo.ccvj ^v ,c
dezinós	fo.ccix,b
dezis	fo.ccvij,c; fo.ccvij,c
direys	fo.ccvj ^v ,c (2 veces); fo.ccvij,a; fo.ccvij,b (2 veces)
distes	fo.ccxj ^v ,c
embiad	fo.cxxviiij,b
engañastes	fo.ccxij ^v ,c
entendays	fo.ccvj ^v ,b
estays	fo.ccvij,a
fustes	fo.cxxxvj ^v ,c
ganareys	fo.ccvj ^v ,c
guardastes	fo.ccvij,a
hagays	fo.ccx ^v ,c
hares	fo.ccxij ^v ,b
hazes	fo.ccxj ^v ,a; fo.ccxj,a
hazeys	fo.ccxj ^v ,c
hezistes	fo.cxlviij,b; fo.ccvij,c (2 veces); fo.ccxj ^v ,c
mandad	fo.ccxj ^v ,c
mandamela	fo.ccxj ^v ,c
mandays	fo.ccix,a; fo.ccix,b
marauillays	fo.ccx ^v ,c
merescistes	fo.cxxxvj ^v ,c
mira	fo.ccix,b
mirays	fo.ccx ^v ,a
murays	fo.ccxij ^v ,b
nascistes	fo.cxxxvj ^v ,c (2 veces)
pagueys	fo.ccxij,c (2 veces)
pedireys	fo.ccxix ^v ,c
pensays	fo.ccvj ^v ,c
penseys	fo.ccvj ^v ,b
perdeys	fo.ccvij,c
podays	fo.ccvj ^v ,b
podes	fo.ccxj ^v ,c
podeys	fo.ccxj ^v ,a (2 veces); fo.ccxij ^v ,b (2 veces); fo.ccxix,b
prendistes	fo.ccvij,c (2 veces)
querays	fo.ccxij ^v ,c
queres	fo.ccix,b; fo.ccxj,b
quereys	fo.ccvj ^v ,c; fo.ccvij,c; fo.ccxix,b
quesistes	fo.cxxxvij,a
quexeys	fo.ccxix ^v ,c
respondays	fo.ccxij,c
rodeastes	fo.ccxj ^v ,c
sabeys	fo.ccvj ^v ,a; fo.ccx ^v ,c
salli	fo.ccxj ^v ,c

seres	fo.ccxj ^v ,c
soys	fo.ccvj ^v ,a; fo.ccix,b; fo.ccx ^v ,c; fo.ccxj,a; fo.ccxj,c (3 veces); fo.cxxxvj ^v ,c
sumareys	fo.ccxij,a
tenes	fo.cxxxvij,c
teneys	fo.clxv ^v ,b; fo.ccvij,a; fo.ccxj,c (3 veces)
tengays	fo.ccvj ^v ,c
terneys	fo.ccxj ^v ,c
tomays	fo.cxl ^v ,c; fo.cxlj,a
tornays	fo.cxl ^v ,a
tornes	fo.ccxxx,b
tratays	fo.ccx ^v ,c
vays	fo.ccix,b
veays	fo.ccix,b
ved	fo.cxl ^v ,b; fo.ccix,a
veres	fo.ccx ^v ,a (2 veces); fo.ccxj ^v ,c
vereys	fo.ccvij,a (2 veces); fo.ccvij,b; fo.ccvij,c (2 veces)
veys	fo.cxxxvij,a; fo.ccvij,a; fo.ccix ^v ,a; fo.ccxj,b; fo.ccxij,c (2 veces); fo.ccxij,b; fo.ccxij ^v ,b

73. RACIONAL, Maestre Total: 3

ardeys	fo.clvij ^v ,b
quereys	fo.clvij ^v ,b
sentis	fo.clvij ^v ,b

74. RIVERA Total: 7

deueys	fo.ccxxix,b
dezi	fo.ccxxix,a
emendaldo	fo.ccxxix,a
hazed	fo.ccxxix,a
parad	fo.ccxxix,a
reconcilies	fo.ccxxix,a
trobays	fo.ccxxix,b

75. RODRIGUEZ DEL PADRÓN, Juan Total: 16

alcançareys	fo.lxxxxij ^v ,c
aullad	fo.lxxxxij,b
dad	fo.lxxxxij,b
guardadlo	fo.lxxxxij ^v ,a
hallareys	fo.lxxxxij ^v ,b
huyd	fo.lxxxxij,b (4 veces)
mantenedla	fo.lxxxxij ^v ,c
mirad	fo.lxxxxij ^v ,a; fo.lxxxxij ^v ,c (2 veces)
mirays	fo.lxxxxij ^v ,a
quereys	fo.lxxxxij ^v ,b
soys	fo.lxxxxij,c

76. ROJAS, Sancho de Total: 2

dezidme	fo.clij ^v ,c
soys	fo.clij ^v ,c

77. ROMÁN, Comendador

Total: 71

andey s	fo.ccxxvii j ,a
au e ys	fo.cxij v ,c; fo.ccxxvij v ,c
burla y s	fo.ccxxvij j ,c
ca t a	fo.ccxxvij v ,a
co b ra r e s	fo.ccxxvii j ,a
da y s	fo.cxij j ,b
de x as t e s	fo.ccxxvij j ,a
de x e s	fo.ccxxvii j ,b
de y s	fo.ccxxvij v ,a
di s t e s	fo.ccxxvij v ,c; fo.cxii j ,a
e c he y s	fo.ccxxvij v ,c
en t ra s t e	fo.ccxxvii j ,a (errata por <i>entrastes</i> ; rima con <i>errastes</i> y <i>contrastes</i>).
er r as t e s	fo.ccxxvii j ,a
es t e y s	fo.ccxxvij j ,c
fus t e s	fo.cxij j ,c; fo.cxij v ,a; fo.ccxxvij j ,a
ga n a y s	fo.cxij v ,b
ha b la s t e s	fo.ccxxvij j ,a
ha g a y s	fo.ccxxvij j ,b
ha z e	fo.ccxxvij v ,a
he z i s t e s	fo.cxij j ,b; fo.cxii j ,a
hu r t a y s	fo.ccxxvij v ,a
ma n da d	fo.cxii j ,b
ma t a y s	fo.cxij v ,b
mi r al d a	fo.ccxxvij v ,a
mi r a y s	fo.cxij v ,b; fo.cxii j ,a; fo.ccxxvij j ,b
mo r i r e y s	fo.ccxxvij v ,a
na s c i s t e s	fo.cxij v ,a (4 veces)
o r a y s	fo.ccxxvij j ,b
pa s s a y s	fo.ccxxvij j ,c
po n e s	fo.ccxxvii j ,a
qu e r e s	fo.cxij j ,c
qu i s i s t e s	fo.ccxxvij j ,a; (<i>quisistes</i>) fo.cxii j ,a
sa b r e y s	fo.ccxxvij j ,b (2 veces)
se n t i s t e s	fo.cxii j ,a
se r e s	fo.ccxxvij j ,c; fo.ccxxvij v ,a
so y s	fo.ccxxvij v ,a; fo.ccxxvij j ,b
te n e s	fo.ccxxvii j ,b
te n e y s	fo.cxij j ,b; fo.cxij v ,b; fo.ccxxvij j ,a; fo.ccxxvij j ,b
te r ne y s	fo.cxij v ,b
to m a r e s	fo.ccxxvij j ,b
to r ne s	fo.ccxxvij v ,a
tra t a y s	fo.ccxxvij j ,b
tro b a	fo.ccxxvij v ,a
tro b a d	fo.ccxxvii j ,a
tro b a r e s	fo.ccxxvij v ,c; fo.ccxxvii j ,a (2 veces)
tro b e s	fo.ccxxvij v ,a; fo.ccxxvii j ,a

vays	fo.ccxviiij,b
ved	fo.cxijv,b (3 veces)
vestis	fo.cxiiij,b

78. ROMERO

Total: 5

pensays	fo.clvjv,c
sabeys	fo.clvij,b
soys	fo.clvjv,b
tenes	fo.clvjv,b
ved	fo.cxxvjv,c

79. RULL

Total: 14

canseys	fo.cxlixv,a (3 veces)
cesseys	fo.cxlixv,b
gozareys	fo.cxlixv,a (2 veces); fo.cxlixv,b
hezistes	fo.cxlixv,b
llorad	fo.cxlixv,a (2 veces); fo.cxlixv,b
merescistes	fo.cxlixv,a
sofrid	fo.cxlixv,b
sed	fo.cxlixv,a

80. SACEDO

Total: 24

cessad	fo.x,a
dadme	fo.ix,b
days	fo.cxliiiijv,c; fo.cxlva
doblays	fo.x,a
doles	fo.cxlva
hezistes	fo.cxxvj,c
juzgays	fo.ix,b
llorad	fo.ix,c
lloreys	fo.x,a
merescs	fo.cxlva
mirays	fo.ix,b
mostrays	fo.ix,c
passays	fo.ix,b
perdistes	fo.ix,c
podeys	fo.ix,b
pones	fo.cxliiiijv,c; fo.cxlva
tenes	fo.cxliiiijv,c
vays	fo.ix,b
vences	fo.cxliiiijv,c (2 veces)
venistes	fo.cxxvj,c
vistes	fo.ix,c

81. SALAZAR, Luis de

Total: 11

days	fo.clvv,b
dezid	fo.clv,a; (dezidme) fo.cliiiijv,b
deues	fo.cliiiijv,a (2 veces)
hezistes	fo.clv,c

mirays	fo.clv,a
poned	fo.cluiijv,a
sed	fo.cluiijv,b
soys	fo.cluiijv,b
tractays	fo.clv,a

82. SAN PEDRO, Diego de

Total: 23

a'dormid	fo.cxv,b
agradescistes	fo.cxxxiiijv,c (no se computa; véase 5.2)
auedme	fo.cxv,a
dezi	fo.cxvv,a
distes	fo.cxiiiij,c
hazes	fo.cxv,c
heristes	fo.cxiiiij,c
estauades	fo.cxiiiijv,c
mostrastes	fo.cxiiiij,b
negues	fo.ccxvqv,b
pintastes	fo.cxiiiij,c
podes	fo.cxiiiijv,c
podeys	fo.cxxiiij,b
podreys	fo.cxiiiij,b
quereys	fo.cxiiiijv,c; fo.cxvv,a
tenedlas	fo.cxiiiij,a
tenes	fo.ccxvqv,b
teneys	fo.cxv,a
ved	fo.cxiiiij,a (2 veces); fo.cxiiiij,b; fo.cxv,a
vedes	fo.cxiiiijv,c

83. SANTILLANA, Marqués de

Total: 112

abreuiad	fo.xxvqv,b
abrid	fo.xxvv,b (2 veces)
amad	fo.xxvqv,c
amades	fo.xxiiiij,a
apartaduos	fo.xxvqv,a
atendeldas	fo.xxvqv,c
auedes	fo.xxiiijv,c
aueldo	fo.xxvqv,a
auisedes	fo.xxvqv,b
buscades	fo.xxvqv,c
concluydes	fo.xlviiiijv,b
conscguistes	fo.xxvqv,a
consejad	fo.xxvqv,a; fo.xxvqv,b
consoladme	fo.xxvqv,c
corredes	fo.xxvv,c
corregid	fo.xlix,a
defendistes	fo.xxvqv,a
desseades	fo.xxvqv,a
desseays	fo.xxvqv,c
dexad	fo.xxvqv,a; fo.xlviiiijv,b (2 veces)

dezid	fo.xxvj,b; fo.cljv,b; (dezidme) fo.xxiii,j,a
dezides	fo.xxiii,j,c
digades	fo.xxiii,j,a
dudedes	fo.xxv,c; fo.xxvj,a
entendades	fo.xxiii,j,a
errades	fo.cljv,a
esquiudad	fo.xxvj,a
estareys	fo.xlvii,jv,a
faredes	fo.xxvj,a
fatigays	fo.xxvij,c
fazed	fo.xxvj,a; (fazeldas) fo.xxvj,c; fo.xxvjv,a
fueredes	fo.xxvj,a
guardad	fo.xxv,c; fo.xxvjv,a; fo.xxvjv,b
hagays	fo.xlvii,jv,b
hallaredes	fo.xxiii,jv,a
hallares	fo.xlix,a
hazed	fo.xxiii,j,c; fo.xlvii,jv,b
hazedes	fo.xxiii,j,c; fo.xlvii,jv,b
hezistes	fo.xxvijv,a
lees	fo.clj,b
llorades	fo.xxiii,j,a
merescedes	fo.xxiii,jv,b
meresceys	fo.xlvii,jv,a
mirad	fo.xxv,b
moderad	fo.xxvjv,a
mostrades	fo.xlvii,jv,a
mostradme	fo.cljv,b
obedeçed	fo.xxvj,a
oystes	fo.xxvijv,a (2 veces)
padededes	fo.xxiii,jv,a
partistes	fo.xxv,b
pensades	fo.xxiii,j,a
pensedes	fo.xxiii,jv,b
perdonad	fo.xxiii,jv,b
plañides	fo.xxiii,j,c
posseys	fo.xlvii,jv,a
prendistes	fo.xxvijv,a
proueed	fo.xxvij,c
querades	fo.xxvjv,a
queredes	fo.xxiii,jv,b; fo.xxv,c; fo.xxvj,a
queres	fo.xxvj,a; fo.clj,b
recebid	fo.xlvii,jv,b
recebistes	fo.xxvijv,a
receledes	fo.xxv,c
rogad	fo.xxvij,c
sabed	fo.xxvij,c
sabedes	fo.xxiii,j,a
seays	fo.xlix,b

sed	fo.xxvj ^v ,a; fo.clj ^v ,a
seres	fo.clj ^v ,a
sereys	fo.xxvj ^v ,a
soys	fo.xxiiij ^v ,b; fo.xxvj ^v ,a
temades	fo.xxiiij ^v ,a
temed	fo.xxv ^v ,c; fo.xxvj ^v ,a
temedes	fo.xxvj ^v ,b
temprad	fo.xxvj ^v ,a
tened	fo.xxvj ^v ,c
tornad	fo.xxiiij ^v ,a
valeys	fo.xlix,b
ved	fo.xxv ^v ,b
vedes	fo.xxvj ^v ,b; fo.xxvj ^v ,c; fo.xxvj ^v ,c (2 veces); fo.xxv ^v ,b
venid	fo.xxiiij ^v ,c (2 veces); fo.xxiiij ^v ,a
venistes	fo.xxv ^v ,b
veredes	fo.xxiiij ^v ,a
vistes	fo.xxv ^v ,b; fo.xxvij ^v ,a

84. SERRANO

Total: 3

dadme	fo.clj ^v ,a
dezidme	fo.clj ^v ,c
soys	fo.clj ^v ,c

85. SORIA

Total: 128

acabays	fo.cxlvj ^v ,b
amastes	fo.cxxxvij ^v ,a
aues	fo.cxlvj ^v ,b; fo.clxxxij ^v ,a
aueys	fo.cxxxvij ^v ,a; fo.cxxix ^v ,c (2 veces); fo.clxxxj ^v ,l
aueys	fo.clxxxiiij ^v ,b (rima con <i>es</i>)
causays	fo.cl,a; fo.clxxxj ^v ,a
conozcays	fo.clxxxij ^v ,b
consolad	fo.clxxxij ^v ,b
contadme	fo.cxxix ^v ,c
creisceys	fo.cxxxvij ^v ,a; fo.cl,c
creystes	fo.cxxxiiij ^v ,a
dad	fo.cxxxij ^v ,c
days	fo.cl,a; fo.clxxxij ^v ,a (2 veces)
desamays	fo.clxxxiiij ^v ,c
desconfiad	fo.cxxxvij ^v ,a
deues	fo.cxluiij ^v ,b
deueys	fo.cxxxij ^v ,c (2 veces)
distes	fo.cxxix ^v ,a; fo.cxxix ^v ,b; fo.clxxxij ^v ,b
doleys	fo.clxxxj ^v ,a
estays	fo.clxxxiiij ^v ,c
fustes	fo.cxxxiiij ^v ,a (2 veces)
ganays	fo.cxxxij ^v ,c
gozareys	fo.cxxxij ^v ,c
guardays	fo.clxxxij ^v ,c
hagays	fo.cxxxij ^v ,c; fo.clxxxij ^v ,b

hazed	fo.clxxxij,c
hazeys	fo.clxxxj,a; fo.clxxxj ^v ,a
heris	fo.clxxxj ^v ,b
matays	fo.clxxxj ^v ,a; fo.clxxxij ^v ,c (3 veces)
meresceys	fo.cxxxix,c
meteres	fo.cxlvj,b
mirad	fo.cxxxix,c; fo.cxluij,b; fo.cxlviij,c; fo.cl,b
mostrastes	fo.cxxxvij,c
mostrays	fo.cxlvj,b (2 veces)
mudastes	fo.cxxxvij ^v ,a
murays	fo.clxxxij,a
ofrescistes	fo.clxxxij,b
pagays	fo.clxxxij ^v ,c
penays	fo.clxxxij,c
podes	fo.cxluij,b; fo.clxxxj,b (2 veces)
podistes	fo.cxxxix ^v ,b
prometistes	fo.cxxxix ^v ,a
querays	fo.cxlvj,b; fo.clxxxj ^v ,a
queres	fo.cxxxvij ^v ,a; fo.cxluij,b; fo.cl,b (2 veces); fo.clxxxj,b
quereys	fo.cl,b; fo.clxxxij ^v ,c; fo.cxluij,b; fo.clxxxj ^v ,a
remediad	fo.clxxxij ^v ,a; fo.clxxxij,b
remediays	fo.clxxxij ^v ,a
sabed	fo.clxxxij ^v ,c; fo.cxluij,a; fo.clxxxij ^v ,a
sabes	fo.cxxxvij ^v ,a
sabeys	fo.clxxxj,a; fo.clxxxij ^v ,c
sabreys	fo.cxluij,b (rima con <i>es</i>)
sed	fo.cxlvj,c
sepays	fo.clxxxij ^v ,b
seres	fo.clxxxj ^v ,b
sereys	fo.clxxxj ^v ,a
soys	fo.cxluij,b; fo.cxlvj,a; fo.cxlvj,b; fo.cxlviij,c (2 veces); fo.cl,b (2 veces); fo.cxluij ^v ,a; fo.cxluij ^v ,b (3 veces); fo.clxxxij ^v ,c; fo.cxluij,a; fo.cxluij,c; fo.cxxxix ^v ,c (2 veces)
tardays	fo.cxluij,c
tenes	fo.cxxxvij ^v ,a; fo.clxxxj,b; fo.cxluij,a
teneys	fo.cxluij,b (rima con <i>es</i>)
teneys	fo.cxxxix,c (3 veces); fo.clxxxj,a; fo.cxluij ^v ,b; fo.cxluij,b
tengays	fo.cxxxij,c
terneys	fo.cxxxij,a
tomalde	fo.clxxxij ^v ,c
tomastes	fo.cxxxvij,c
tomeys	fo.cxluij,a
tractadme	fo.cxxxvij ^v ,a
tractays	fo.clxxxj ^v ,a
ved	fo.cxxxix,c; fo.cxlvj,b

venceys fo.clxxxij^{v,c}
 ves fo.exliiiij,b

86. SOSA, Lope de

Total: 19

aueys fo.cxvij,a; fo.clij^{v,a}
 deues fo.cxvij,c
 dezidme fo.clij^{v,a}
 distes fo.cxvij^{v,a}
 doblastes fo.cxvij^{v,a}
 enmendaos fo.ccxxvj,c
 hazeys fo.ccxxvj,c
 lleuareys fo.ccxxvj,c
 meresceys fo.cxvij^{v,c}
 partistes fo.cxvij^{v,a}
 perdona fo.ccxxvj,c
 quitastes fo.cxvij^{v,a}
 rezeys fo.cxvij,c
 sabeys fo.cxvij,a
 soys fo.cxvij,a; fo.cxvij^{v,c}
 tenès fo.cxvij,a
 traspasastes fo.cxvij,c

87. SUAREZ

Total: 50

acusays fo.lxxxj^{v,c}; fo.lxxxij,c
 cerrays fo.lxxxj^{v,a}
 condenays fo.lxxxj^{v,a}
 conosces fo.lxxxij,a
 days fo.lxxxj^{v,a}; fo.lxxxij,c
 dezis fo.lxxxj^{v,a} (7 veces); fo.lxxxij,a (2 veces)
 fengis fo.lxxxij,a
 juzgareys fo.lxxxij,c
 juzgays fo.lxxxij,a; fo.lxxxij,c; fo.lxxxj^{v,a}
 mirad fo.lxxxj^{v,a}
 pintays fo.lxxxij,c
 podeys fo.lxxxj^{v,b}
 poned fo.lxxxij,b
 poneys fo.lxxxj^{v,c} (2 veces)
 prendistes fo.lxxxiiij,b
 priualdos fo.lxxxij,b
 publicays fo.lxxxj^{v,c}
 quemays fo.lxxxj^{v,c}
 quereys fo.lxxxj^{v,b}
 sabed fo.lxxxij,a
 soys fo.lxxxj^{v,b} (2 veces); fo.lxxxij,c (3 veces); fo.lxxxij^{v,a} (5 veces)
 sufrays fo.lxxxj^{v,c}
 tcmeys fo.lxxxj^{v,c}
 tenes fo.lxxxj^{v,a}
 teneys fo.lxxxj^{v,a}; fo.lxxxj^{v,b}

ved fo.lxxxj^v,c
veys fo.lxxxj^v,c

88. TALLANTE, Juan. Mosén Total: 7

exercistes fo.iiij,c
fuestes fo.iiij^v,b
fustes fo.iiij^v,c (2 veces)
oyd fo.iiiij,a
traxistes fo.iiij,c
vnistes fo.iiij^v,c

89. TAPIA Total: 131

acordalde fo.clxxiiiij^v,c
acordaos fo.clxxv,c
aues fo.clxxix,b; (ya ves) fo.clxxix,a
aueys fo.clxxvij,b; fo.clxxv^v,b
catad fo.clxxix,c
cureys fo.cxlviij^v,b
days fo.clxxvij^v,b; fo.clxxvij,c
descuydad fo.cxlviij^v,b
deueys fo.clxxv,b
dexasys fo.clxxvj^v,a (errata por *dexays*)
dexays fo.clxxvj^v,b; fo.clxxvj^v,c
deys fo.clij,b; fo.clxxiiiij,c; fo.clxxvij,b; fo.clxxix,c
dezilde fo.clxxiiiij^v,c; (dezildes) fo.clxxix,b
dires fo.clxxvij^v,a; fo.clxxiiiij^v,b
distes fo.clxxvj,a
cchastes fo.clij,b
quencubris fo.clxxviiij,a
esperays fo.cxlviij^v,b
estays fo.clxxvij,b; fo.clxxvij,c
estouistes fo.clxxvj,a
fuera des fo.cxxviiij,b
fuera des fo.clxxv,a (el metro exige lectura de forma bisilaba)
fuessedes fo.clxxiiiij^v,a
glosastes fo.clxxix^v,b
guardays fo.clxxvj,b
hazelde fo.clxxvij^v,a
hezistes fo.clxxvij,a; fo.clxxix^v,c
holgays fo.cxxij^v,a
lleuad fo.clxxiiiij^v,b (3 veces)
lleuares fo.clxxiiiij^v,b
leuays fo.clij,b; fo.clxxvj,b
mandastes fo.clxxix^v,c
membrays fo.clxxv,c
meresces fo.clxxviiij,a
meresceys fo.clxxvij^v,b
miralda fo.clxxvj^v,a
mori ceys fo.cxlviij^v,b (3 veces); fo.cxlviij^v,c

moris	fo.cxlvj ^v ,b	
mostrays	fo.clxxvii ^j ,a	
nascistes	fo.clxxvij ^j ,a	
negays	fo.clxxv ^v ,b	
oluidad	fo.cxlvj ^v ,b	
passays	fo.cxxii ^j ^v ,c; fo.clxxvii ^j ,a	
penays	fo.cxlvj ^v ,c	
pensays	fo.clxxvii ^j ,a; fo.clxxix ^v ,b	
perdays	fo.cxlvj ^v ,c	
podres	fo.cxxii ^j ^v ,c	
preguntad	fo.clxxv ^v ,c	
quedares	fo.clxxvij ^j ,b	
quedes	fo.clxxvj ^v ,a	
querays	fo.cxlvj ^v ,b	
queres	fo.cxxij ^v ,a; fo.clxxv ^v ,c; fo.clxxix ^v ,b	
quereys	fo.clxxv ^v ,a; fo.clxxvij ^v ,b; fo.clxxix ^v ,c	
sabed	fo.clxxv ^v ,b; fo.clxxv ^v ,c; fo.clxxvj ^v ,a; fo.clxxvij ^j ,a; fo.clxxix ^v ,b	
sabes	fo.clxxv ^v ,c	
seays	, fo.clxxvii ^j ,b	
sed	fo.clxxiii ^j ^v ,c; fo.clxxvij ^v ,b	
sentis	io.clxxvii ^j ,a	
sepays	io.clxxvj ^v ,c; fo.clxxv ^v ,b	
seres	io.clxxv ^v ,a	
seruis	io.cxlvj ^v ,b	
soys	fo.cxxij ^v ,a (2 veces); fo.cxxvii ^j ,a; fo.clxxv ^v ,a (2 veces); fo.clxxv ^v ,b; fo.clxxvj ^v ,c; fo.clxxvij ^j ,c	
supicalde	fo.clxxvij ^v ,a	
tened	fo.cxxii ^j ^v ,c; fo.clxxvij ^j ,b	
tenes	fo.clxxix ^v ,c	
tenays	fo.cxlvj ^v ,b; fo.clij ^v ,b; fo.clxxvj ^v ,b; fo.clxxvii ^j ,c	
tengays	fo.cxlvj ^v ,b	
ternes	fo.xix ^v ,c	
terniades	fo.clxxiii ^j ^v ,a	
tomad	io.clxxv ^v ,c	
trabajes	fo.clxxvij ^v ,c	
trobastes	fo.clxxix ^v ,b	
valeys	io.clxxvij ^v ,b	
veres	fo.clxxiii ^j ^v ,b (3 veces); fo.clxxv ^v ,c; fo.clxxvij ^v ,b io.clxxvii ^j ^v ,a	
vereys	fo.clxxvij ^v ,b; fo.clxxvij ^v ,b (3 veces)	
veys	fo.cxlvj ^v ,b; fo.clij ^v ,b; fo.clxxix ^v ,b; fo.clxxix ^v ,c; fo.clxxix ^v ,b	
vieredes	fo.clxxvij ^v ,b (el metro exige lectura de forma bisilaba)	
yd	fo.clxxiii ^j ^v ,a	
vres	fo.clxxiii ^j ^v ,b	
90. TENDILLA. Conde de		Total: 1
veres	fo.cxxxx ^v ,c	
91. TORRE. Bachiller de la		Total: 3
soys	fo.lxxxxiii ^j ,c	

teney's fo.lxxxxiiij,a
 vereys io.lxxxxiiij,b

92. TORRELLAS, Pedro

Total: 38

andays fo.lxxxxiiij^v,b
 aueys fo.lxxxxiiij^v,b; fo.lxxxxv,b
 cobreys fo.lxxxxv,a
 consentid fo.lxxxxiiij,b
 creed fo.lxxxxiiij,a
 days fo.lxxxxv,c
 demostres fo.lxxxxv,c
 deshazeys fo.lxxxxv,a
 dexad fo.lxxxxiiij,b; fo.lxxxxv,c
 dezid fo.lxxxxiiij,a; fo.lxxxxiiij,b
 dezis fo.lxxxxv,c
 fazey's fo.lxxxxiiij,a
 mandays fo.lxxxxiiij,c
 meresceys fo.lxxxxv,a
 ofendeys fo.lxxxxv,c
 passays fo.lxxxxiiij^v,b
 pensays fo.lxxxxiiij,a
 podeys fo.lxxxxv,c
 presumays fo.lxxxxiiij^v,b
 queres fo.lxxxxiiij,b
 quereys fo.lxxxxiiij^v,b,c (2 veces); fo.lxxxxv,c (2 veces)
 quexaos fo.lxxxxv,c
 seguistes fo.lxxxxv,c
 soys fo.lxxxxiiij,a; fo.lxxxxv,a (3 veces); fo.lxxxxv,c
 tened fo.lxxxxiiij^v,a
 teney's fo.lxxxxv,b
 ved fo.lxxxxiiij,c
 veys fo.lxxxxv,c

93. TOVAR, Luis de

Total: 8

mirad fo.clxviiij,a
 preguntays fo.clxvij^v,b
 sabed fo.clxvij^v,c
 sepays fo.clxvij^v,c
 tomad fo.clxviiij,a
 veys fo.clxviiij,a (3 veces)

94. TREPADOR, Maestre Juan, El

Total: 7

cagaos fo.cxxxix^v,c (2 veces)
 cagueys fo.cxxxix^v,c
 days fo.cxxxix^v,c
 mandays fo.cxxxix^v,c
 querreys fo.cxxxix^v,c
 socorreys fo.cxxxix^v,c

95. VACA, Francisco	Total: 58
alcançays	fo.lxxvij ^v ,c
aues	fo.lxxvij ^v ,a
auveys	fo.lxxvj,b; fo.lxxvij,c; fo.lxxvij ^v ,b
creed	fo.lxxvj ^v ,a
deshazed	fo.lxxvj,a (2 veces)
deues	fo.lxxvj,b
çeueys	fo.lxxvj,a (2 veces)
deuiedes	fo.lxxv ^v ,b
dexastes	fo.lxxv ^v ,b
dezis	fo.lxxvij,b
dires	fo.lxxvij,b
emendeys	fo.lxxvj,a (rima con <i>después</i>)
hablastes	fo.lxxvj,a
hallares	fo.lxxvij,a; fo.lxxvij,b
hallareys	fo.lxxvij ^v ,c
hazed	fo.lxxvij,b
hazes	fo.lxxvj,a
hazeys	fo.lxxvj,a
hezistes	fo.lxxv ^v ,b
hundistes	fo.lxxv ^v ,c
juzgays	fo.lxxvij ^v ,c
metays	fo.lxxvij,a
mirad	fo.lxxvj,a; fo.lxxvj,b; fo.lxxvj ^v ,a; fo.lxxvj ^v ,c (2 veces); fo.lxxvij,b
miraras	fo.lxxvj ^v ,a
mirastes	fo.lxxv ^v ,b
mirays	fo.lxxvij ^v ,c
mireys	fo.lxxvij,a
osastes	fo.lxxvj,a; fo.lxxvj ^v ,a
perdistes	fo.lxxv ^v ,b
podays	fo.lxxv ^v ,c
podistes	fo.lxxvij,b
preguntad	fo.lxxvij,b
quesistes	fo.lxxvij,b
sabres	fo.lxxvij,c
soys	fo.lxxvj,a; fo.lxxvij,c
tene	fo.lxxvij,a
teney	fo.lxxv ^v ,b; fo.lxxvij,c
touistes	fo.lxxv ^v ,b
trobastes	fo.lxxv ^v ,b
ved	fo.lxxvj,b; fo.lxxvj ^v ,a (3 veces)
vedes	fo.lxxvj,b
ygalastes	fo.lxxvj,a
96. VALLADOLID, Juan de (o Juan Poeta)	Total: 6
soys	fo.ccxxviii ^v ,a (2 veces); fo.ccxxviii ^v ,b (4 veces)
97. VÁZQUEZ DE PALENCIA	Total: 21
creed	fo.clxix ^v ,a

comed	fo.clxixv,b	
dexad	fo.clxixv,b	
quecheys	fo.clxixv,c	
enbiastes	fo.clxviiijv,a	
guardad	fo.clxixv,b	
hares	fo.clxixv,c	
hartes	fo.clxixv,c	
leays	fo.clxixv,c	
leuastes	fo.clxviiijv,a	
mandastes	fo.clxviiijv,a	
mirades	fo.clxixv,c	
oyd	fo.clxix,c	
penseys	fo.clxixv,a	
queres	fo.clxixv,c	
sabel	fo.clxixv,b	
sed	fo.clxixv,c	
ved	fo.clxix,c	
veres	fo.clxixv,c	
veys	fo.clxixv,b	
vieredes	fo.clxixv,a	(el metro exige lectura de forma bisílaba)

98. VELASCO, Antonio de Total: 1

auays fo.cxxvijv,c

99. VELASCO, Íñigo de Total: 1

ved fo.cxxiiij,c

100. VIVERO Total: 3

podes fo.clijv,a

quereys fo.clijj,a

tene fo.clijv,a

101. VIVERO, Luis de Total: 3

acordes fo.lxviiij,a

boluays fo.lxix,b

dadme fo.lxix,b

dareys fo.lxix,b

deys fo.lxix,b

mandadme fo.lxix,b

mandays fo.lxix,b

meresceys fo.lxvijv,b

negues fo.lxviiij,a

querays fo.lxviiij,a

queres fo.lxvijv,b

screys fo.lxvijv,b

soys fo.lxvijv,b (3 veces)

tornadme fo.lxix,b

tornays fo.lxix,b

102. XIMÉNEZ, Bachiller		Total: 58
atueys	fo.ccxvj ^v ,a	
catiueys	fo.ccxvij ^v ,a	
crees	fo.ccxvj,b	
creeys	fo.ccxvj ^v ,a	
dadle	fo.ccxvij ^v ,a	
days	fo.ccxvj ^v ,a; fo.ccxvj ^v ,b	
deueys	fo.ccxvj ^v ,a	
dezi	fo.ccxvii ^j ,a	
digays	fo.ccxvij,c	
dissimulays	fo.ccxvj ^v ,b	
distes	fo.ccxvj,c	
escondes	fo.ccxvij ^v ,a	
escusays	fo.ccxvij ^v ,b	
estays	fo.ccxviii ^j ,b	
esteys	fo.ccxviii ^j ,b	
hagays	fo.ccxvj ^v ,c	
hazed	fo.ccxvj ^v ,c; fo.ccxvij,c	
hazes	fo.ccxvj ^v ,a	
llagastes	fo.ccxvj,c	
mirad	fo.ccxvij,c	
mirameste	fo.ccxvj,a	
mostrays	fo.ccxvj ^v ,b (2 veces)	
pensays	fo.ccxviii ^j ,b	
pones	fo.ccxvij ^v ,a	
querays	fo.ccxvj ^v ,b	
queres	fo.ccxvij,c	
quereys	fo.ccxvj,c	
quexays	fo.ccxvj ^v ,b	
sabed	fo.ccxvj,b (2 veces)	
sabeys	fo.ccxvj ^v ,a; fo.ccxvij ^v ,a	
seays	fo.ccxvj ^v ,c	
scruis	fo.ccxvij ^v ,a	
soys	fo.ccxv ^v ,c; fo.ccxvj,c	
tened	fo.ccxviii ^j ,a	
teneys	fo.ccxvj ^v ,a (2 veces); fo.ccxvj ^v ,b; fo.ccxvj ^v ,c (2 veces); fo.ccxvij ^v ,a	
tuistes	fo.ccxvj,c	
vsays	fo.ccxvj ^v ,b	
ved	fo.ccxvj,b; fo.ccxvj,c; fo.ccxviii ^j ,b	
vedes	fo.ccxviii ^j ,c	
veres	fo.ccxvj,a	
vereys	fo.ccxviii ^j ,c	
ves	fo.ccxvj,b	
vevs	fo.ccxviii ^j ,a (2 veces)	
vierays	fo.ccxvij,c	

APÉNDICE IV

CUADROS DE DISTRIBUCIÓN DE VARIANTES DE DESINENCIAS GENERALES, TÓNICAS Y ATONAS,
CORRESPONDIENTES A LA PERSONA *VOS/VOSOTROS*

I. CUADROS DE DISTRIBUCIÓN DE VARIANTES DE DESINENCIAS GENERALES, TÓNICAS

I.1. CUADROS DIACRÓNICOS

REINADOS	Vocal temática <i>-a-</i>				Vocal temática <i>-e-</i>			
	Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas		Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas	
			Diptong.	Simpl.			Diptong.	Simpl.
Juan II	118	29 24,57 %	88 74,57 %	1 0,84 %	244	42 17,21 %	132 54,09 %	70 28,68 %
Enrique IV	68	1 1,47 %	67 98,52 %	— —	163	8 4,90 %	123 75,44 %	32 19,62 %
Reyes Católicos	347	4 1,15 %	340 97,98 %	3 0,86 %	640	11 1,71 %	449 70,15 %	180 28,12 %
	533				1047			

GENERACIONES	Vocal temática -a-				Vocal temática -e-			
	Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas		Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas	
			Diptong.	Simpl.			Diptong.	Simpl.
1ª Generación	1	—	1	—	14	—	3	11
		—	100 %	—		—	21,42 %	78,57 %
2ª Generación	15	11	4	—	34	24	5	5
		73,33 %	26,66 %	—		70,58 %	14,70 %	14,70 %
3ª Generación	71	18	53	—	147	15	95	37
		25,35 %	74,69 %	—		10,20 %	64,62 %	25,16 %
4ª Generación	1	—	1	—	2	—	2	—
		—	100 %	—		—	100 %	—
5ª Generación	49	1	48	—	122	7	87	28
		2,04 %	97,95 %	—		5,73 %	71,30 %	22,94 %
6ª y 7ª Generaciones	266	3	260	3	495	6	365	124
		1,12 %	97,74 %	1,12 %		1,21 %	73,73 %	25,05 %
	403				814			
AUTORES CLASIFICADOS POR REINADOS, PERO NO INCLUIDOS EN NINGUNA GENERACIÓN								
Juan II	31	—	30	1	49	3	29	17
		—	96,77 %	3,22 %		6,12 %	59,18 %	34,69 %
Enrique IV	18	—	18	—	39	1	34	4
		—	100 %	—		2,56 %	87,17 %	10,25 %
Reyes Católicos	81	1	80	—	145	5	84	56
		1,23 %	98,76 %	—		3,44 %	57,92 %	38,61 %
	130				233			

1.2. CUADRO DIATÓPICO

PROCEDENCIA	Vocal temática -a-				Vocal temática -e-			
	Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas		Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas	
			Diptong.	Simpl.			Diptong.	Simpl.
Castilla	233	20 8,58 %	211 90,54 %	2 0,85 %	457	38 8,31 %	290 63,45 %	129 28,22 %
Andalucía	65	13 19,99 %	51 78,45 %	1 1,53 %	105	12 11,42 %	66 62,85 %	27 25,71 %
Galicia	9	—	9 100 %	—	20	—	16 80 %	4 20 %
Valencia	79	—	79 100 %	—	196	2 1,02 %	152 77,55 %	42 21,42 %
Cataluña y Aragón	17	—	17 100 %	—	36	—	33 91,66 %	3 8,33 %
	403				814			

1.3. CUADROS DIATÓPICO-DIACRÓNICOS

1.3.1. Cuadros de distribución en distintas generaciones, según procedencia

GENERACIONES POR PROCEDENCIA	Vocal temática —a—				Vocal temática —e—			
	Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas		Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas	
			Diptong.	Simpl.			Diptong.	Simpl.
C A S T E L L A N O S								
1ª Generación	—	—	—	—	4	—	—	4
	—	—	—	—		—	—	100 %
2ª Generación	15	11 73,33 %	4 26,66 %	—	34	24 70,58 %	5 14,70 %	5 14,70 %
3ª Generación	26	7 26,92 %	19 73,07 %	—	64	3 4,68 %	39 60,93 %	22 34,37 %
5ª Generación	35	1 2,85 %	34 97,14 %	—	102	7 6,86 %	72 70,58 %	23 22,54 %
6ª y 7ª Generaciones	157	1 0,63 %	154 98,08 %	2 1,27 %	253	4 1,58 %	174 68,76 %	75 29,64 %
A N D A L U C E S								
1ª Generación	1	—	1 100 %	—	10	—	3 30 %	7 70 %
3ª Generación	38	11 28,94 %	27 71,03 %	—	64	12 18,75 %	39 60,93 %	13 20,31 %
4ª Generación	1	—	1 100 %	—	2	—	2 100 %	—
5ª Generación	14	—	14 100 %	—	20	—	15 75 %	5 25 %
6ª y 7ª Generaciones	11	2 18,18 %	8 72,72 %	1 9,09 %	9	—	7 77,77 %	2 22,22 %

GENERACIONES POR PROCEDENCIA	Vocal temática -a-				Vocal temática -e-			
	Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas		Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas	
			Diptong.	Simpl.			Diptong.	Simpl.
G A L L E G O S								
3ª Generación	1	—	1 100 %	—	3	—	3 100 %	—
6ª y 7ª Generaciones	8	—	8 100 %	—	17	—	13 74,46 %	4 23,52 %
V A L E N C I A N O S								
6ª y 7ª Generaciones	79	—	79 100 %	—	196	2 1,02 %	152 77,55 %	42 21,42 %
C A T A L A N E S Y A R A G O N E S E S								
3ª Generación	6	—	6 100 %	—	16	—	14 87,50 %	2 12,50 %
6ª y 7ª Generaciones	11	—	11 100 %	—	20	—	19 95 %	1 5 %

1.3.2. CUADROS DE DISTRIBUCIÓN EN UNA MISMA GENERACIÓN, SEGÚN PROCEDENCIA

3ª GENERACIÓN	Vocal temática —a—				Vocal temática, —e—			
	Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas		Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas	
			Diptong.	Simpl.			Diptong.	Simpl.
Castellanos	26	7 26,92 %	19 73,07 %	—	64	3 4,68 %	39 60,93 %	22 34,37 %
Andaluces	38	11 28,94 %	27 71,03 %	—	64	12 18,75 %	39 60,93 %	13 20,31 %
Gallegos	1	—	1 100 %	—	3	—	3 100 %	—
Catalanes y aragoneses	6	—	6 100 %	—	16	—	14 87,50 %	2 12,50 %

6ª y 7ª GENERACIONES	Vocal temática —a—				Vocal temática —e—			
	Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas		Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas	
			Diptong.	Simpl.			Diptong.	Simpl.
Castellanos	157	1 0,63 %	154 98,08 %	2 1,27 %	253	4 1,58 %	174 68,76 %	75 29,64 %
Andaluces	11	2 18,18 %	8 72,72 %	1 9,09 %	9	—	7 77,77 %	2 22,22 %
Gallegos	8	—	8 100 %	—	17	—	13 76,46 %	4 23,52 %
Valencianos	79	—	79 100 %	—	196	2 1,02 %	152 77,55 %	42 21,42 %
Catalanes y aragoneses	11	—	11 100 %	—	20	—	19 95 %	1 5 %

Mena, Juan de	26	8	18	—	41
		30,76 %	69,22 %	—	
Mentoro, Antón de	8	—	8	—	23
		—	100 %	—	

Vocal temática —e—		
Plenas	Sincopadas con vocales alteradas	
	Diptong.	Simpl.
2	1	9
—	1	—
1	31	9
1	11	2
4 5,88 %	44 64,70 %	20 29,41 %
—	—	1
—	1	1
—	3	—
2	10	8
2	14	10
7,69 %	53,84 %	38,46 %
11 6,82 %	28 68,29 %	2 4,87 %
1 4,34 %	11 47,81 %	11 47,81 %

I.4. CUADROS DIASTRÁTICOS

REINADO DE JUAN II CASTELLANOS		Vocal temática —a—				Total
		Total	Plenas	Sincopadas con vocales alteradas		
				Diptong.	Simpl.	
N	Estuñiga, Lope de	1	—	1	1	12
O	Haro, Conde de	—	—	—	—	1
B	Manrique, Gómez	23	7	16	—	41
L	Paredes, Conde de	5	—	5	—	14
E						
S						
TOTALES		29	7 24,13 %	22 75,85 %	—	68
P	Agraz, Juan	—	—	—	—	1
L	Ribera	1	—	1	—	2
E	Trepador, Maestre Juan	2	—	2	—	3
B	Vaca, Francisco	6	—	5	1	20
E						
Y						
O						
S						
TOTALES		9	—	8 88,88 %	1 11,11 %	26

3ª GENERACIÓN ANDALUCES

2. CUADRO DE DISTRIBUCIÓN DE VARIANTES DE DESINENCIAS GENERALES, ÁTONAS, DE FUTURO DE SUBJUNTIVO

2.1. CUADRO DIACRÓNICO

REINADOS	Total	Plenas	Con síncope de vocal postónica
Juan II	8	4 50 %	4 50 %
Enrique IV	5	— —	5 100 %
Reyes Católicos	13	1 7,69 %	12 92,28 %
Totales	26	5 19,23 %	21 80,76 %

EL HOMBRE SALVAJE EN LA NOVELA SENTIMENTAL *

El hombre salvaje se encuentra con bastante frecuencia y bajo varios aspectos en el folklore, la literatura, el arte y las ceremonias de muchos países. Hay un libro fundamental para su estudio: el de Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages*.¹ Desgraciadamente, Bernheimer no se ocupa mucho de España, a pesar de los datos proporcionados por José María de Azcárate,² pero tenemos un artículo importante de Harold Livermore sobre "El caballero salvaje",³ que se publicó hace 15 años, y que desarrolla un tema iniciado por D. Ramón Menéndez Pidal en su *Poesía juglaresca*:⁴ el del caballero salvaje como posible tipo de juglar. Mi trabajo tiene un enfoque distinto del de Livermore: pienso investigar el papel del hombre salvaje en las novelas sentimentales, y la significación de tal papel.

El hombre salvaje, como cualquier clase de hombres —aun los hispanistas—, no es siempre uniforme. Hay variaciones en sus costumbres, en su traje, en su habitación. Sin embargo —y huelga decir que aquí se diferencia completamente de los hispanistas— suele ser feo, descortés, violento y lascivo; suele vivir en los bosques, y suele vestirse con pieles, con hojas, o con su propio pelo largo y sucio. Para el hombre medieval, el salvaje del folklore es objeto de odio, de temor y a veces de envidia. No parece tener mucha relación con los salvajes verdaderos de África o, más tarde, de América. En cambio, sí que parece estar relacionado con

* Comunicación leída en el IIº Congreso Internacional de Hispanistas de Nimega.

1 *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demology*, Cambridge, Mass., 1952.

2 "El tema iconográfico del salvaje", *ArEA*, XXI, (1948), 81-99.

3 "El caballero salvaje. Ensayo de identificación de un juglar", *RFE*, XXIV (1950), 166-183.

4 *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6ª ed. [de *Poesía juglaresca y juglares*], Madrid, 1957, pp. 24-27.

supersticiones paganas que sobrevivieron en el pueblo aun muchos siglos después del triunfo del cristianismo. Para Bernheimer, el hombre salvaje "corresponde a un persistente impulso psicológico... la necesidad de dar una expresión externa y una forma con validez simbólica a los impulsos temerarios de la realización física del individuo, impulsos que están latentes en todos los hombres pero rigurosamente controlados en los hombres" (p. 3). Es decir, en el salvaje del folklore se concentran y personifican los aspectos de la humanidad que son peligrosos para la sociedad y la religión, y estos aspectos así concentrados quedan excluidos eficazmente de la vida civilizada. La interpretación psicológica, antropológica y mítica del folklore debe emplearse con suma cautela en la literatura, y es innegable que a veces los críticos de nuestra época la han usado con más entusiasmo que prudencia.⁵ No obstante, me parece que gran parte de las teorías de Bernheimer se pueden justificar, y están hábilmente documentadas en su libro. Ahora bien, aun si se acepta sólo una parte de estas teorías, queda patente que el hombre salvaje en su forma más típica es el término opuesto a los valores cortesanos de la sociedad medieval, y sobre todo a los ideales del amor cortés. La actitud del salvaje para con la mujer civilizada, según dice Bernheimer, puede ser la de lujuria o la de odio, pero siempre excluye la sumisión humilde del amante cortés (p. 121). Como es de esperar, la mujer salvaje tiene características parecidas: es una combinación de brutalidad y de lujuria monstruosa, una criatura de pesadilla (pp. 33-38).

Es posible encontrar salvajes más o menos inofensivos: por ejemplo, el hombre salvaje capturado y domado, o los matrimonios idílicos que se ven en el arte de los finales de la Edad Media (mucho más que en la literatura) y que parecen representar una transición del tipo del salvaje al ideal pastoril. A pesar de estos tipos modificados, el salvaje típico tiene los rasgos que acabo de describir. Por lo tanto, no hay nada que deba sorprendernos en la presencia en el *Libro de Buen Amor* de una serrana —la cuarta—

⁵ Véase, por ejemplo, la polémica que suscitó el libro de John Speirs, *Medieval English Poetry. The Non-Chaucerian Tradition*, London, 1957. Como muestras de la polémica, véanse F. L. Utley, "Folklore, Myth and Ritual", en *Critical Approaches to Medieval Literature*, ed. Dorothy Bethurum, New York, 1960; y A. C. Spearing, *Criticism and Medieval Poetry*, London, 1964.

que tiene fealdad, fuerza, agresividad y lujuria, todas en grado extraordinario. Éstas son características que, como sugirió Leo Spitzer y como demostró claramente Thomas R. Hart,⁶ identifican a esta serrana castellana como *silvatica* o mujer salvaje.

Ssus miembros e su talla non son para callar,
ca byen creed que era vna grand yegua cavallar;
quien con ella luchase non se podria bien fallar;
sy ella non quisiese, nonla podria aballar.

Enl apocalipsi sant Johan evangelista
no vido tal figura nin de tan mala vista;
a grand hato daria lucha e grand conquista,
non se de qual diablo es tal fantasma quista.

Avia la cabeça mucho grand syn guisa,
cabellos muy negros, mas que corneja lysa,
ojos fondos, bermejós, poco e mal deuisa,
mayor es que de yegua la patada do pisa.

Las orejas mayores que de añal burrico,
el su pescueço negro, ancho, velloso, chico,
las narizes muy gordas, luengas, de çarapico,
beueria en pocos dias cavdal de buhon Rico.

Su boca de alano E los rrostros muy gordos,
dyentes anchos E luengos, asnudos e moxmordos,
las sobreçejas anchas e mas negras que tordos;
los que quieren casar se, aqui non sean sordos.

Mayores que las mias tyene sus prietas baruas;
yo non vy en ella al, mas sy tu enella escaruas,
creo que fallaras delas chufetas daruas;
valdria se te mas trillar enlas tus paruas.

Mas en verdat, sy bien vy fasta la rrodilla,
los huesos mucho grandes, la çanca non chiquilla,
delas cabras de fuego vna grand manadilla,
sus touillos mayores que de vna añal novilla.

Mas ancha que mi mano tyene la su muñeca,
vellosa, pelos grandes, pero non mucho seca,
boz gorda e gangosa, a todo ome enteca,
tardia como Ronca, desdonada e hueca.

⁶ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, 2ª ed., Madrid, 1961, pp. 122-123. Thomas R. Hart, *La alegoría en el Libro de Buen Amor*, Madrid, 1959, pp. 89-90.

El su dedo chiquillo mayor es que mi pulgar,
 pienssadelos mayores si te podrias pagar;
 sy ella algund dia te quisiese espulgar,
 bien sentiria tu cabeça que son viga de lagar.

Por el su garnacho tenía tetas colgadas,
 dauan le ala çinta pues que estauan dobladas,
 ca estando senzillas dar lyen solas yjadas,
 atodo son de çitola andarian syn ser mostradas.⁷

Claro está que la serrana Alda es enemiga del amor cortés y parodia terrible de la dama ideal; rechaza todo freno en su conducta, como conviene a una salvaje. Tampoco debemos maravillarnos de los salvajes de Gil Vicente, de Bernardim Ribeiro ni de Jorge de Montemayor: estos salvajes son enemigos de los amantes ideales, atacan a los hombres y desean a las mujeres. Todo esto cabe perfectamente dentro de la norma de los salvajes tal como la define Bernheimer.

Ahora volvamos la mirada hacia las novelas sentimentales del siglo XV. Voy a examinar cinco de ellas: la *Estoria de dos amadores*, que Juan Rodríguez del Padrón incluye en su *Siervo libre de amor*; el *Tractado de amores de Arnalte e Lucenda* y la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro; el *Grimalte y Gradissa* y el *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores. La novela sentimental es probablemente la forma más elaborada y más refinada de la literatura amatoria de la España medieval. En ella, el amor resulta frustrado o, si el amante alcanza la posesión física de su dama, una catástrofe llega pronto para destruir a los amantes y a su gozo. Estos amantes trágicos son siempre de alto rango y de educación cortesana. Si se introduce un hombre salvaje en tal novela, debiera ser el enemigo de los amantes perfectos, pero no lo es. Por el contrario, los hombres y mujeres salvajes se identifican con los amantes cortesanos y el amor ideal.

La *Estoria de dos amadores*, de la primera mitad del siglo XV, suele ser considerada como prototipo de la novela sentimental castellana. El príncipe Ardanlier ama apasionadamente a Liessa, pero no puede casarse con ella a causa de la oposición del rey. Los amantes se escapan del país, viajan por Europa y finalmente llegan a Galicia, donde:

⁷ Ed. Jean Ducamin, Toulouse, 1901, estrofas 1010-1019.

alas faldas de vna montaña desesperada... hyzo venir... muy sotiles geometricos que por maravillosa arte rrompieron vna esquiua rroca, e dentro dela qual obraron vn secreto palacio, rrico y fuerte, bien obrado; y ala entrada, vn verde, fresco jardyn de muy olorosas yeruas, lyndos, frutiferos arbores, donde solitario biuia. E siguiendo el arte plazible delos caçadores, andando por los tenebrosos valles en guarda del peligroso passo que vedaua alos caualleros andantes, trasponiendo los collados en pos delos saluajes...⁸

Así viven contentos, pero un día el padre de Ardanlier sigue los perros de éste hasta el palacio secreto, donde encuentra y mata a Liessa Ardanlier, al volver de la caza, se suicida. Dije antes que en el arte de finales de la Edad Media hay matrimonios idílicos de salvajes —salvajes, desde luego, sin los rasgos más temibles de su género—, y estos aparecen también a veces en la literatura. Este es el caso de Ardanlier y Liessa cuando se refugian en los tenebrosos valles de la montaña desesperada, construyendo un *locus amoenus* y gozando de su amor. Juegan a la vida salvaje, como los jóvenes del *Quijote* juegan a la vida pastoril. Se hacen salvajes, pero salvajes inofensivos.

En la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro (impreso en 1492), no se trata de un juego, sino de un verdadero salvaje. El Autor nos dice que, pasando por la Sierra Morena,

vi salir a mi encuentro por entre unos robredales do mi camino se hazia, vn cauallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de saluaie... "Caminante, segund mi natural condición, ninguna respuesta quisiera darte, porque mi oficio más es para secutar mal que para responder bien; pero como sienpre me crié entre ombres de buena criança, vsaré contigo de la gentileza que aprendí y no de la braueza de mi natural. Tú sabrás, pues lo quieres saber, yo soy principal oficial en la Casa de Amor; llámanme por nombre Deseo."⁹

Pero, aunque su "presencia" y su "natural" son los de un salvaje, Deseo ha recibido educación cortesana, algo parecida a la del héroe de la *Razón de amor*, que

siempre ouo cryança
en—Alemania y—en—Francia,
moro mucho en—Lombardia
pora aprender cortesia...

⁸ *Obras*, ed. A. Paz y Melia, *Bibliof. Esp.*, XXII, 1884, pp. 56-57.

⁹ *Obras*, ed. S. Gili y Gaya, *Clás. Cas.* 133, 1950, pp. 116-117.

de manera que el salvaje ya no es completamente un salvaje. Pero tampoco es un cortesano perfecto, ni mucho menos. Puede espantar al Autor y, me parece, chocar a los primeros lectores del libro. El principal oficial en la casa del amor cortés se revela como hombre de origen muy poco cortesano, y su educación, que le ha colocado en el centro mismo del amor ideal, no ha desterrado muchos de sus rasgos salvajes.

Es posible que en la otra novela de San Pedro, el *Arnalte e Lucenda*, haya un recuerdo de otra tradición de la vida salvaje. Arnalte ha matado a el Ierso, marido de Lucenda, y cuando ofrece casarse con la viuda, ésta le rechaza —lo que es muy comprensible, pero parece sorprender a Arnalte. El desdichado amante se retira en una “montaña espesa”, pero sigue viviendo como hidalgo.

...que era buen acuerdo el tomado pensé, viendo como desdichada ventura de las gentes extraño me fizo; y vi que era bien entre las bestias saluajes viuir, como quiera que en el sentir su condición y la mía deuersas fuessen.

Pues como después de muchos días haver caminado en esta áspera y montañosa parte, vi que era discreto de la ventura de ser eno me venía, y como en la disposición del logar aparejo fallase, esta casa entristescida en él fize, los exercicios y edificios de la cual e el matiz della de las obras de Lucenda se sacaron. Aquí está donde, porque non muero, muero; e donde nin el plazer me requiere nin yo le demando.¹⁰

Como dice Gili y Gaya en su prólogo a las *Obras* de San Pedro, la actitud de Arnalte se basa en el episodio de Amadís en la Peña Pobre:

Assí como oys estaua Beltenebrós faziendo su penitencia con mucho dolor y grandes pensamientos que de continuo tenía, creyendo que si Dios por su piedad no le acorriese con la merced de su señora, que la muerte tenía muy cerca más que la vida, y todas las más noches aluergaba debaxo de vnos espessos árboles que en vna huerta eran allý cerca de la hermita... A esta sazón, Beltenebrós estaba a la fuente debaxo de los árboles que ya oýstes, donde aquella noche aluergara; y era ya su salud tan llegada al cabo que no esperaua biuir quinze días, y del mucho llorar, junto con la su gran flaqueza, tenía el rostro muy descarnado y negro, mucho más que si de gran dolencia agraiado fuera; assí que no auía persona que conoscerlo pudiesse.¹¹

¹⁰ Ed. cit., p. 96.

¹¹ Ed. Edwin B. Place, t. II, Madrid, 1962, pp. 414 y 422.

Según se habrá advertido, aunque Arnalte sufre emocionalmente como Amadís, su exilio es físicamente mucho más cómodo. El aspecto salvaje de la tradición se ha atenuado casi hasta desaparecer por completo.

Vale la pena preguntarnos ¿en qué sentido es Amadís un hombre salvaje? No es condición permanente, sino que sirve para expresar los sufrimientos del amante desdeñado, y desaparece bajo las circunstancias normales del amor caballeresco: cuando Oriana perdona a Amadís, él abandona en seguida su vida salvaje. La misma hipérbole es empleada de modos diversos por Lucas Fernández en su *Farsa o cuasi comedia... tres personas* y por el poeta Quirós en su *Metáfora en metros*. En la *Farsa*, la Doncella, buscando a su amante, el Caballero, topa con el Pastor, que se enamora de ella. Este la invita a quedarse con él, pero para la Doncella la vida del campo y la pérdida de su amante serían intolerables:

DONCELLA Ya no es para mí morada,
 si no fuere de tristura,
 ya mi gloria es acabada
 y rematada;
 mi casa, la sepultura.
 De sollozos mi manjar;
 mi beber, lágrimas vivas;
 las esquivas
 fieras me han de acompañar.
 Mis cabellos crecerán
 y serán mi vestidura;
 mis pies se endurecerán
 y hollarán
 por peñas y tierra dura.
 Los graznidos de las aves,
 con los gritos que daré,
 gozaré
 por cantos dulces, suaves.
 De los osos sus bramidos
 será ya mi melodía;
 de los lobos aullidos
 muy crecidos
 será mi dulce armonía.
 Montes, montañas, boscajes
 secarse han con mi pesar,
 y sin dudar
 espantaré a los salvajes.¹²

¹² *Farsas y églogas*, Madrid, Real Academia Española, 1868, pp. 67-68.

En la *Metáfora en metros*, Quirós nos dice que:

Entre Valencia y Alcaçar,
trauessando vnos boscajes,
vi venir veinte saluajes,
muy feroces, denodados;
de su presumpcion armados,
no con armas defensiuas,
mas con manos ofensiuas,
los ayres amenazauan,
y en medio de ellos lleuauan
vn carro encendido en fuego,
y guiauales vn ciego.¹³

En realidad, esta alegoría no se parece tanto a la de la *Cárcel de amor* como podría pensarse, porque en el poema de Quirós, Deseo es el ciego (es decir, Cupido), mientras que los veinte salvajes se llaman "desconfianza, tormento, trabajo, afán, sufrimiento", etc. No son el amor mismo, sino las penas del amor.

En el *Amadís*, en la *Farsa* de Fernández y en la *Metáfora* de Quirós, la vida salvaje representa los aspectos penosos del amor, aspectos que, según espera el amante, no serán permanentes. Por lo tanto, estas tres obras hacen resaltar lo extraordinarios que son los salvajes de las novelas sentimentales, las cuales representan un aspecto no solo permanente sino también esencial del amor. Ya hemos visto que en la *Cárcel de amor*, el hombre salvaje es Deseo, "el oficial principal en la Casa de Amor". En las novelas de Juan de Flores (ambas impresas hacia 1495), los salvajes son menos obvios, pero no menos significativos.

Grimalte y Gradissa es una especie de continuación de la *Fiammetta* de Boccaccio. Grimalte es mandado por su dama Gradissa a reunir a Fiometa y Pamphilo. Cumple su misión, pero al poco tiempo Pamphilo abandona definitivamente a Fiometa y ella se suicida. Su amante infiel, herido de remordimiento, se esconde en el fin del mundo. Grimalte, mandado otra vez por Gradissa, le busca, y

...depues de mucho tiempo en las partidas de Asia fin delas tierras todas y mares me halle. donde de alli adelante ninguno mas alexado se puede ver sin preuenida muerte: pues yo alli con mayores tormentos allegado que ninguno stimar podría. los quales antes tornar

¹³ *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, t. II, *NBAE*, 22, 1915, p. 292.

los a passar: que ala memoria reduzir me esforçaria. Tal me halle que pense la iouenil edad hauia de mi despedido porque veyntesiete anyos passaron en tal viage. asi que yo allegado en la muy desesparada silua: andando algunos dias sin poder hallar alguna persona. en la mayor spessura de aquella montanya o quasi en las haldas de aquella vi star vnos pastores en vna roqua o quasi asi como vna casiqua: que tenian cargo de pasturar ganados. alos quales pregunte si poruentura a Pamphilo conocian. y ellos me respondieron que muchas vezes vn hombre hauian visto haziendo saluaje vida en aquella silua. ... y fue tal mi busca: que pudo más que su scondimiento y ell fue sacado por rastro delos perros. El qual staua dentro de vna cueua muy honda: que con sus hunyas hauia cauado. mas por las persecuciones que los perros le dauan: de sus honduras por fuerça lo sacaron. Y depues que Pamphilo fue dela cueua sallido. quando le vi: de tan desfigurada facion staua: que si no lo houiera visto denante: ningun humano iuyzio lo podria a ninguna difformidad comparar. porque todos los senyales de persona racional tenia perdidos por muchas razones. la principal y primera porque luengos tiempos hauia que ell hahi habitaua en la aspreza de su penitencia. y esta cosa lo hauia mudado en saluaje parecer. porque no solamente los cabellos y baruas tenia mucho mas que su statura crecidas: mas assi mismo era muy vicio por la continuacion de andar desnudo. y los cabellos dela cabeça y barua le dauan cauteloso vestir. y su andar era tal que soplian las rodillas alos pies. los quales parecian en ell scusados miembros, pues ell por su andar y parecer diuerso: en todos sus senyales ahun fiero animal parecia. los canes mios muy agramente lo perseguian mas ell ninguna cosa quexaua ni dezia.¹⁴

Grimalte acaba por participar de la vida penitente de Pamphilo, pensando quedar así hasta que la muerte le libere. Hay mucha semejanza entre esta vida y las leyendas de los anacoretas peludos que son tan frecuentes en la literatura cristiana de la Edad Media, y que aparecen también en las literaturas orientales.¹⁵ No obstante, Flores nos dice dos veces que Pamphilo es un salvaje, y lo confirma no solo la descripción (que puede igualmente ser la de un anacoreta), sino sobre todo el hecho de que Grimalte le cace con perros. Barbara Matulka, que insiste en que Pamphilo es un anacoreta y no hace caso de su aspecto de hombre salvaje, cita varias leyendas donde un cazador encuentra casualmente al

¹⁴ Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, New York, 1931, pp. 425-426.

¹⁵ Véanse las investigaciones de Charles Alleyn Williams, *Oriental Affinities of the Legend of the Hairy Anchorite*, University of Illinois Studies in Language and Literature, X, ii, Urbana, 1925, y *German Legends of the Hairy Anchorite*, ib., XVIII, i-ii, Urbana, 1935.

anacoreta,¹⁶ pero en estas leyendas no figura la caza deliberada. En cambio, el folklore ofrece muchos ejemplos de la caza del hombre salvaje, y esta caza deliberada y cruel es mucho más corriente que el encuentro casual, como el del padre de Ardanlier con Liessa. Al fin y al cabo, el tipo del anacoreta tiene varias características en común con el del hombre salvaje, y aun se puede sospechar, a la luz de las investigaciones de Williams, que en las leyendas de San Juan Crisóstomo y otros ermitaños se trata de una adaptación a lo divino del folklore del salvaje. Pero lo que nos importa ahora es que Pamphilo se hace hombre salvaje (con elementos sacados de leyendas cristianas) y que Grimalte decide imitarle. En Pamphilo, los motivos son arrepentimiento y desesperanza; en Grimalte, frustración y desesperanza; ambos eligen la vida salvaje voluntariamente, y para ambos esta vida significa la sumisión completa al amor y a la dama. Como ya se ha dicho, el estado salvaje llega a ser en esta novela un elemento esencial del amor cortés.

La otra novela de Juan de Flores es, en lo que ahora nos interesa, aún más atrevida. En el *Grisel* y *Mirabella*, la calidad de salvaje se asocia íntimamente con las damas de la corte; es decir, con los objetos del amor más elevado. El poeta Torrellas ha causado la muerte de Mirabella y de su amante Grisel con sus discursos contra las mujeres. La reina (madre de Mirabella), Braçayda (adversaria de Torrellas en el debate) y las damas de la corte deciden vengarse. Braçayda engaña a Torrellas, que llega al palacio por la noche:

Estando Braçayda en tal razonamiento: vino la Reyna con todas sus damas que en asechança estauan de Torrellas. Y aquell despues de arrebatado hataron lo de pies y de manos: que ninguna defiença de valer se touo. y fue luego despoiado de sus vestidos y ataparon le la boca porque queixar non se pudiesse. y desnudo fue ahun pilar bien atado, y alli cada una trahia nueva inuencion para le dar tormentos. y tales houo que con tenazas ardiendo: y otras con vnyas y dientes rauiosamente le despedaçaron. estando assi medio muerto por creçer mas pena en su pena nom le quisieron de vna vez matar porque las crudas y fieras llagas se le refriassen: y otras de nueuo viniessen y depues que fueron ansi cansadas de tormentar le: de grande reposo la Reyna y sus damas a çenar se fueron alli çerca dell porque las viesse: y alli praticando las maldades dell. y trayendo ala memoria sus maliciosas obras: cada una dezia ala Reyna que no les parecia que quantas muertes ad aquell

¹⁶ Op. cit., pp. 286-94.

mal hombre se pudiesen dar porque passasse largos anyos: non cumpliria ahun que cada noche de aquellas penitencias ouiesse. y otras dezian mil maneras de tormentos cada qual como le agradaua. y tales cosas passauan entre ellas que por cierto yo stimo que ellas dauan al cuytado de Torrellas mayor pena que la muerte misma. y ansi vino a soffrir tanta pena delas palabras: como delas obras. y despues que fueron alçadas todas las mesas fueron iuntas a dar amarga cena a Torrellas. y tanto fue de todas seruido con potages y aues y maestre sala: que non se como scriuir las diferencias delas iniurias y offienças que le hazian. y esto duro hasta quel dia esclarecio. y despues que no dexaron ninguna carne en los huessos: fueron quemados. y de su seniza guardando cadaqual vna buxeta por reliquias de su enemigo. y algunas houo que por cultre en el cuello la trahian. porque trayendo mas a memoria su vengança mayor placer houiesse.¹⁷

Este episodio, el último de la novela, queda sin explicación convincente en el libro de Matulka. Se trata de un asesinato ritual, mientras que casi todos los episodios citados por la erudita norteamericana (pp. 158-166) carecen de este carácter. Sin embargo, dos de estos episodios tienen significación, pues aluden al asesinato de Orfeo por las bacantes. Aunque esta leyenda difiere demasiado en sus detalles de la muerte de Torrellas, otra leyenda de las bacantes tiene coincidencias marcadas con lo que pasa en el *Grisel* y *Mirabella*. Me refiero a la muerte de Penteo en *Las bacantes* de Eurípides. Penteo, rey de Tebas, es enemigo implacable del culto de Dionisio, mientras que la reina madre y otras damas nobles se dedican a dicho culto. Dionisio les incita a matar a Penteo, y le despedazan; la reina madre lleva la cabeza de su hijo como trofeo. No me parece probable que haya influjo directo de Eurípides sobre Juan de Flores, pero la muerte de Penteo se narra también en las *Metamorfosis* de Ovidio. La primera versión castellana del siglo XVI no da detalles de este episodio, pero la versión catalana, impresa en 1494, los da con bastante extensión.¹⁸ Así se puede fácilmente explicar la fuente literaria de este episodio, pero ¿por qué lo emplea Flores? Me parece que una vez más se trata de las tradiciones de los salvajes, en especial de la caza salvaje (Wild Hunt) tan temida en varios países de Europa. Es esta caza, según Bernheimer, una asamblea de fantasmas femeninos bajo el mando de una diosa, que aterrorizan a la sociedad y que

¹⁷ Ibid., pp. 369-370.

¹⁸ Véase Rudolph Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*. UCPMP, IV, i, Berkeley, 1913.

celebran orgías rituales (pp. 78-79). Sus orígenes son oscuros, pero de lo que dice Bernheimer se puede suponer que combina los ritos de las bacantes con el folklore de la mujer salvaje bajo su aspecto diabólico, y esta combinación se muestra también en el asesinato de Torrellas. Claro está que conviene más a mujeres salvajes que a damas cortesananas la aproximación al canibalismo: "y otras con vnyas y dientes rauiosamente le despedaçaron". El citado episodio debe contrastarse con la vida de Ardanlier y Liessa: estos adoptan unos rasgos externos de la vida salvaje, pero permanecen esencialmente cortesanos; mientras que las damas de la corte de Escocia, sin cambiar su apariencia externa, se revelan con el alma de la mujer salvaje más desenfrenada y diabólica. No se puede imaginar asociación más chocante del estado salvaje con la corte y el culto de la dama representado por el amor cortés.

Recordemos que de las cinco novelas sentimentales del siglo xv que acabamos de estudiar —y son las más importantes del género— cuatro al menos tienen hombres o mujeres salvajes de una forma u otra, y estos salvajes se asocian íntimamente con el amor cortés. ¿Cómo explicar esta paradoja? ¿Es mera coincidencia? No lo creo: las coincidencias no suelen llegar a una frecuencia del ochenta por ciento. ¿Imitación consciente? Igualmente inverosímil, a causa de las diferencias marcadas, y el hecho de que los salvajes se anuncian de manera obvia solo en la *Cárcel* y quizás el *Grimalte*. ¿Condenación indirecta de un código exagerado de amor? También en este caso se esperarían salvajes más obvios, y por otra parte resulta inequívoca, al menos en las novelas de Diego de San Pedro, la aprobación del amor cortés que el autor manifiesta.

La solución más probable, aunque no quisiera insistir en ella, me parece ser esta. La novela sentimental es una forma extrema de la literatura amatoria. Los amantes experimentan la frustración total o, si alcanzan la posesión física, un castigo terrible llega pronto: siempre se excluye el matrimonio o cualquier otra terminación feliz. En la poesía lírica, es posible expresar el amor cortés sin explorar todas sus consecuencias, pero en la novela, no se pueden evitar las consecuencias reales, no solo metafóricas: la tensión y la violencia que produce tal código artificial en cualquiera que lo elija seriamente como guía. Quisiera sugerir que el papel importante de los salvajes en el centro del amor ideal refleja esta tensión y esta violencia, sea consciente o sea inconsciente su empleo por los autores de estas novelas.

Tal interpretación se refuerza al mirar las novelas caballerescas y pastoriles. En las novelas caballerescas el amor puede hallar satisfacción en el matrimonio secreto. En las novelas pastoriles, hay un doble alivio: el neoplatonismo, que está presente en todas estas novelas con mayor o menor intensidad, acentúa el amor espiritual, evitando así el dilema del amor cortés, del deseo excitado y frustrado a la vez; además, el matrimonio está reconocido como finalidad apropiada del amor. En ambos géneros, por lo tanto, es posible amor feliz, y en ambos géneros, los salvajes quedan alejados del centro de dicho amor. Amadís lleva vida salvaje sólo como etapa transitoria. En la *Diana*, de Jorge de Montemayor, dos pastores tienen nombres de salvajes (la pareja Sylvano-Selvagia), y el aspecto inocuo de la vida salvaje se ha transformado en el ideal pastoril, pero los verdaderos salvajes son enemigos de los pastores y son matados por Felismena:

Y fue que, aviéndose alexado muy poco de adonde los pastores estaban, salieron de entre unas retamas altas, a mano derecha del bosque, tres salvajes, de estraña grandeza y fealdad. Venían armados de coseletes y celadas de cuero de tigre. Eran de tan fea catadura que ponían espanto; los coseletes traían por braçales unas bocas de serpientes, por donde sacaban los braços que gruesos y vellojos parecían, y las celadas venían a hazer encima de la frente unas espantables cabeças de leones; lo demás traían desnudo, cubierto despesso y largo vello, unos bastones herrados de muy agudas púas de acero. Al cuello traían sus arcos y flechas; los escudos eran de unas conchas de pescado muy fuerte. Y con una increíble ligereza arremeten a ellas [las ninfas].¹⁹

La *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, parece ser en este aspecto un prototipo de la novela pastoril, aunque en su mayor parte es novela sentimental: los salvajes son enemigos de los personajes cortesanos, y encuentran la muerte:

Não tardou muito que de uma cova que ao pé da serra, ao grunhir do porco, saiu um selvagem muito grande, com uma bisarma nas mãos, camanha como dez palmos, os três de ferro e os sete de pau, tão bem enxerida que mal se podia tirar. E veio onde estava o porco, e tanto que a ele chegou, o começou de desfazer com aquela arma. Já que o tinha quase desfeito, ao fitar o rastro que os cães trouxeram, acudiram dois homens, um deles com um dardo e outro com um cajado, e, chegando onde estava o porco e achando o selvagem de posse, disse um deles:

¹⁹ Ed. F. López Estrada, *Clás. Cas.* 127, 1946, pp. 87-88. Para el tema del salvaje en la *Diana* véase Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, 1959, pp. 71-75.

— Homen de bem, esse porco é nosso, porque estes cães que o são, o mataram.

A quais palavras respondeu com um atito tão grande que estrugiu todo aquele vale, por onde em lugares furados andou a voz retumbando grão-pedago; o qual ouvindo-o, da mesma cova saiu outro selvagem com outra arma nas mãos como a do outro, que era macho e esta era fêmea. E, ajuntando-se a ele, se vieram com tão grande impeto para os dois homens, que Bimnarder e Godivo eram...²⁰

Lo mismo pasa con Camilote, el caballero salvaje de *Don Duardos*.

Ido Don Duardos e Primaleón, e Flérída assentada com a Imperatriz, entra Camilote cavaleiro selvagem com Maimonda sua dama polla mão, e sendo ella o cume de toda a fealdade, Camilote a vem louvando desta maneira:

Cam. O Maimonda, estrela mia,
o Maimonda, flor del mundo,
o rosa pura.

.....
Camilote em quanto se estas cousas passaran, sôbre o reto de Maimonda contra Flérída, matou D. Robusto e outros cavaleiros; sabendo isto D. Duardos armou-se e foi-se ao campo e matou Camilote, e Amandria entra dizendo:

Ama. Camilote es muerto ya.
Flér. De verdad?
Ama. Sí, por cierto.
Flér. Quien lo mató?
Ama. Ninguno lo sabe allá;
Maimonda que lo vió muerto,
luego ahuyó.
Va tras della el caballero.²¹

y en otra obra de Gil Vicente, la *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, el salvaje Monderigón²², que ama a la heroína Libe-

²⁰ *Obras completas*, ed. A. Ribeiro & M. Marques Braga, Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1949, t. I, pp. 293-294.

²¹ *Obras completas*, ed. M. Marques Braga, 2ª ed., Clássicos Sá da Costa, Lisboa, 1953, t. III, p. 227 y 298. Para el episodio de Camilote en esta obra véase Elias L. Rivers, "The Unity of *Don Duardos*", *MLN*, LXXXVI (1961), 759-766.

²²

... hum feroz selvagem gigante senhor.

.....
Mon. rei de los desiertos so,
el más cruel venturero
que de Armenia salió,
y más fino caballero. (Ed. cit., t. III, pp. 131 y 158)

rata, es matado por el hermano de ésta (aunque aquí el salvaje es pintado con más simpatía, casi como si fuera un moro sentimental). Finalmente, en la *Diana enamorada*, de Gil Polo, los salvajes han perdido su fuerza hasta tal punto que son esclavos de las ninfas; no son una amenaza, sino más bien un adorno:

Los remeros eran unos salvajes coronados de rosas, amarrados a los bancos con cadenas de plata... En cada cual de estos dos barcos venía un selvaje vestido de los colores de su parte, puestos los pies sobre la prora, llevando un escudo que le cubría de los pies a la cabeza, y en la mano derecha una lanza pintada de colores.²³

En relación con este tema podrían desarrollarse otros aspectos: la conexión del hombre salvaje con la alegoría del infierno erótico; el papel del salvaje en procesiones y en momos; su ausencia casi completa de las novelas sentimentales del siglo xvi; los precedentes en la literatura española para algunos aspectos de esta tradición; la mezcla del tema del salvaje con la religión, con los diablos, y con el menosprecio de corte y alabanza de aldea. En los límites de este artículo sólo he querido señalar la importancia del hombre salvaje en la novela sentimental, y ofrecer una posible interpretación.²⁴

ALAN D. DEYERMOND

Westfield College
University of London

²³ Ed. R. Ferreres, *Clás. Cas.* 135, 1953, p. 249.

²⁴ Además de las obras ya citadas, se puede consultar para un estudio de conjunto de las novelas sentimentales, Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, t. I, cap. 6. El artículo de John D. Williams, "The Savage in Sixteenth Century Spanish Prose Fiction", *KFLQ*, III (1956), 40-46, es débil, pero tiene algunos datos interesantes.

EL CHAPETÓN ERCILLA Y LA HONRA ARAUCANA

Desde el mismo xvi, al filo de la Conquista, empiezan en América las rivalidades entre veteranos y bisoños, entre conquistadores y funcionarios coloniales, entre ricos encomenderos y quienes anhelan serlo. A los personajes de uno y otro bando, como se sabe, corresponden actitudes y aun rasgos distintos.¹ Hay intereses económicos, sociales y también un factor psicológico. El veterano mira al recién llegado como intruso, como hombre sin merecimientos y ajeno al mundo indiano. El bisoño critica la conducta de los conquistadores y recuerda la rebeldía de éstos contra la corona, repetida en muchas regiones de América. Para el novato, los indianos viejos no serán solo sospechosos de infidelidad al rey, sino personajes a menudo alzados desde muy bajo, rudos y carentes de antigua nobleza. Todo ello se personifica inmediatamente, y en México, la Norteamérica de entonces, el peninsular será *gachupín* o *cachopín*, mientras en el Perú o Sudamérica se le llamará *chapetón*, frente al indiano antiguo o *baquiano*. Los nombres echan raíces y así un “¡mueran los gachupines!” cierra el grito de independencia de México, al igual que “¡toma, chapetón!”² se

¹ Tocamos el tema en un viejo artículo, “Baquianos y chapetones, criollos y gachupines”, en *CuA*, LXXXVII (1956), 148 ss. Para un panorama de introducción, cfr. G. Céspedes del Castillo, “La sociedad colonial americana”, en J. Vicéns Vives, *Historia de España y América*, Barcelona, 1961, vol. III, p. 387 ss. Siempre interesan las noticias y observaciones de Ángel Rosenblat, *La población indígena y el mestizaje de América*, Buenos Aires, 1954, vol. II, *passim*. Respondiendo a una pregunta de Emilio Carilla (hecha cuando se discutió esta ponencia), observamos que Ercilla no usa *chapetón* ni *baquiano*; ni lo hemos advertido ni lo encontramos en los glosarios de J. T. Medina, en su edición conmemorativa de *La Araucana*, Santiago de Chile, 1910-1918, 5 vols. Citamos el poema por la ed. de Julio Caillet-Bois, Buenos Aires, 1945, teniendo en cuenta el texto de Medina, con su rica lista de variantes.

² Así lo consigna el informe del jefe realista don José González de Prada (abuelo del escritor Manuel González Prada). El pasaje figura en Car-

convierte en el estribillo del levantamiento peruano de Crespo y Castillo en Huánuco, 1813.

Hay españoles en quienes un breve pasaje por Indias es decisivo; a veces, como en Ercilla, esos pocos años importarán tanto para el personaje como para América. Sabemos que el creador del poema nacional chileno, el cantor de los heroicos araucanos, vivió muy poco en Indias.³ No pasó, pues, de chapetón, y sin embargo la existencia de Ercilla se colma en su libro americano. Tras los eruditos estudios de José Toribio Medina, exhaustivos en tantos puntos, conviene volver a mirar el personaje, según ciertos rasgos de época hoy mejor conocidos. Quizás se aclaren así aspectos del poema en los cuales lo histórico y lo épico andan juntos, muy a la manera española.⁴ Quizás también se sitúen más satisfactoriamente ciertas ideas del autor, fundamentales en él: algunas ya advertidas, como las de la guerra justa, otras solo entrevistas, como ocurre con el tema de la honra hispánica extendida a los indios.

ERCILLA Y LOS VIEJOS CONQUISTADORES.

Recordemos el eterno reproche, lanzado ya por Cristóbal Suárez de Figueroa, de que en *La Araucana* falta el héroe central que ordena la preceptiva.⁵ El poema *acéfalo* no podía construirse en torno al que fue jefe de Ercilla, don García Hurtado de Mendoza, por la violenta ruptura personal que hubo entre ambos. De allí que Medina hubiera pensado en la posibilidad que tuvo el poeta de volver los ojos al conquistador don Pedro de Valdivia, verdadero ganador de Chile tras el paso frustrado del descubridor

los Wiese, *Historia del Perú*, por muchos años texto escolar peruano. Cfr. también José Varallanos, *Historia de Huánuco*, Buenos Aires, 1959, p. 449 ss.

³ Partió de Sanlúcar el 15 de octubre de 1555 y, ya de vuelta, desembarcó en Sevilla a mediados de 1563. A estos ocho años cortos se resta el tiempo de navegación y así tenemos que anduvo unos seis años largos en Indias. Para cuestiones biográficas, cfr. la reed. de Medina, *Vida de Ercilla*, prólogo de R. Donoso, México, 1948.

⁴ Cfr. R. Menéndez Pidal, *Los españoles en la literatura*, Madrid, 1960, cap. iv; id., "Cuestiones de método histórico", en *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, 1947, p. 92 s.

⁵ Esto pasa a lugar común, desde antiguo, entre quienes editan o comentan Ercilla; en general se le defiende (cfr. F. Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, trad. de J. C. Cayol de Bethencourt, Madrid, 1961, cap. i.).

Almagro.⁶ Mejor hubiera sido estudiar la imposibilidad psicológica e histórica de cantar a don Pedro. Claro que a Ercilla no le preocupaba mucho tener héroe central; al cabo tales inquietudes preceptivas no caracterizan siempre la literatura española, aun la mejor, empezando por el teatro del *Arte nuevo*, y continuando precisamente con la épica, esa épica hispánica tan a menudo alejada de los cánones renacentistas por su tendencia al verismo histórico, tan distinto de la tradición italiana, y también por su inmediata cercanía a los hechos referidos. En todo ello Ercilla aparece como ejemplo extremo, opuesto en estos aspectos a Boiardo, Berni o Ariosto. Vemos así también que mucho de la originalidad del poema se halla no en el héroe ni los héroes propios, sino en los grandes personajes enemigos, tan cautivantes como insólitos, de inédito exotismo literario. El conquistador don Pedro carecía de todo atractivo personal e histórico a ojos de Ercilla, quien difícilmente iba a relegar a don García para agigantar a quien él tuvo en mala opinión.

Valdivia aparece como codicioso, cruel con los indios. Le reconoce, en el canto primero, la gloria "que de nadie hasta allí fuera alcanzada", de sujetar Arauco. Pero enseguida el cortesano Ercilla aludirá a los pobres comienzos del conquistador: "Con una espada y capa solamente, / ayudado de industria que tenía". Palabras de intención despectiva, dentro de una fórmula frecuente, aun en portugués: recordemos al Fidalgo de Elvas cuando describe a Hernando de Soto como un pobre escudero extremeño que lleva por todo caudal a Indias una espada y una rodela, más su virtud y esfuerzo.⁷ Todavía más, Ercilla se niega a detener la pluma en los hechos de don Pedro, pues "otros de ello darán más larga cuenta": cuestión ajena, pues. Como si fuera poco, en el canto segundo habla de "Valdivia, perezoso y negligente, / incrédulo, remiso y descuidado". Tanta enemiga por un contemporáneo a quien no había conocido se percibe en toda su complicación si advertimos que los cargos contra don Pedro tocaban también

⁶ Para Medina, cuidadoso editor del epistolario de Valdivia, el desdén que por éste tiene Ercilla resulta, simplemente, "el error culminante de toda *La Araucana*" (op. cit., V, p. 434). F. Pierce recoge a su vez esta idea (p. 268).

⁷ Cfr. *Relaçam verdadeira*... Évora, 1557, cap. i; hay trad. de Miguel Muñoz de San Pedro, conde de Canilleros, Madrid, 1952, publicada como Fidalgo de Elvas, *Expedición de Hernando de Soto a la Florida*, Buenos Aires, 1952.

a su hueste: "el ingrato pueblo castellano", que "en mal y estimación iba creciendo", según reza el primer canto:

Crecían los intereses y malicia
a costa del sudor y daño ajeno,
y la hambrienta y mísera codicia
con libertad paciendo iba sin freno:
la ley, derecho, el fuero y la justicia
era lo que Valdivia había por bueno,
remiso en graves culpas y piadoso,
y en los casos livianos riguroso.

¿Por qué tanta dureza con un capitán muerto, por qué tanta animadversión elevada a historia épica? Ercilla admiraba el valor araucano y le preocupaba, por otro lado, el derecho de conquista, aun cuando aceptara al fin el dominio español. Por mucho que la actitud proindígena influyese en esta censura, no basta para explicarlo todo. En la imagen de Valdivia cuentan los escrúpulos de la guerra justa, cuenta el juicio histórico que el autor se había formado, y cuenta un factor más amplio, pues la condena no se limita a Valdivia, sino alcanza al "ingrato pueblo castellano". Eso sí, no a los que fueron con Ercilla, sino a los de antes: a los baquianos codiciosos, que luego huyen ante los guerreros de Caupolicán y Lautaro, hasta indignar a una mujer, que enrostra su deshonra a los cristianos y en vano les grita "¡volved!":

Doña Mencía de Nidos, una dama
noble, discreta, valerosa, osada,
es aquella que alcanza tanta fama
en tiempo que a los hombres es negada...

Frente a tal imagen del canto VII, el elogio del valor araucano resulta punto menos que constante. Y mientras los cristianos huyen a rienda suelta, los indios muestran mayor entereza cuando les toca la derrota, en el canto XV:

Ya, pues, no estaba en pie la octava parte
de los bárbaros: muertos, no rendidos.
...*Morir, morir*, no dicen otra cosa.
Morir quieren, y así la muerte llaman.

La triste actuación de los españoles vencidos resulta más frecuente en la parte primera y en tiempos anteriores a los suyos. Al cabo, la hueste chapetona de don García, el hijo del virrey del Perú, hueste llena de hombres nobles, debió de tener en poco a sus antecesores. La lucha de intereses sociales y económicos era allí

decisiva, pero no lo era todo, particularmente en regiones donde aún quedaban tierras por repartir. Había a las claras también una rivalidad natural, propia del que se siente del país, el dueño, frente al intruso arrogante, y más si éste llegaba como socorro militar en plena rota. Esa rivalidad estallaba en los celos de honra entre los conquistadores antiguos y sus recientes salvadores. ¿Qué papel tenían, al fin, esos soldados de don García, si su predecesor Valdivia hubiese sido un gran héroe? ¿Qué conquistaban ellos, si el conquistador fue don Pedro? ¿E iba Ercilla a glorificar a Valdivia y a los de éste, cuando los conoció en su momento de máxima humillación?

OTROS CHAPETONES NOTABLES

Entre los chapetones, claro está, se daban en Indias tipos diversos. Hasta podían convertirse en baquianos, al cabo de los años.⁸ Aquí hablamos de ambos tipos aludiendo al sentido psicológico que tenían esas palabras, aparte los sentidos propios y restringidos (de 'novato' en un caso y de 'experimentado, veterano' en el otro). Es evidente que los chapetones podían resultar flexibles o reacios, y volverse más o menos baquianos, o casi nada, según casos particulares; asimismo cabría descubrir otra casuística gradual entre los baquianos. Recordemos primero al chapetón clásico, al que siempre se recuerda, el funcionario ambicioso, o el pariente del virrey o el oidor, o el aventurero cualquiera: todos concuerdan en su venir a medrar rápidamente, en son altivo, atacando a sus rivales, quienes a su vez se consideran ganadores de la tierra, a costa de sudor, sangre y hacienda. Pero hubo también quienes, por entereza moral o por hallarse libres de intereses que los uniesen al clan de los encomenderos, percibían el drama de los indios, los méritos de su cultura, y también los vicios de los *vecinos* o 'dueños de repartimiento'.

Estos chapetones justos y proindígenas merecen atención. Empecemos por un par de licenciados contemporáneos de Ercilla, quienes, como éste, viven en términos del virreinato peruano: Francisco Falcón y Diego Álvarez el de Huánuco; ambos amigos de los infelices conquistados, cada cual a su modo. El licenciado Falcón, "protector de naturales", lucha enérgicamente contra los abusos de la mita en tiempos del presidente don Lope García de

⁸ Según lo recordó Angel Rosenblat, cuando se discutió esta ponencia.

Castro, poco después del retorno de Ercilla a la Península. Amigo del arzobispo Loayza⁹ y, a no dudarlo, de los dominicos, juzga resueltamente ilegítima la ganancia de la tierra, aunque acepta la posesión: piensa que "su majestad cumple con tener la intención" de restituir la tierra a sus dueños, "como soy informado que lo ofreció el Emperador y que *justa* y cristianamente *le fue* respondido que *no le era lícito dejarlos a cuyos eran* por los grandes daños que a los mismos señores y súbditos se les seguiría dello tornándose a su infidelidad, y la ofensa que se hiciera a Dios" con ello.¹⁰ Es importante advertir que Falcón impersonaliza la respuesta, y nada dice de quien aconsejó a Carlos V. Como esto ocurrió en 1567, durante el segundo concilio limense, y no cuando el tercero como algunos piensan,¹¹ tales ideas resultan anteriores a las del *Anónimo de Yúcaj*, el eclesiástico que escribió en 1571 en defensa de la dominación española y para el virrey Toledo. Según el anónimo, Las Casas, por "falsa información", hizo que el Emperador quisiera "dejar los reinos del Perú a los incas tiranos, hasta que fray Francisco de Vitoria le dijo que no los dejase, que se perdería la cristiandad".¹² Fuese Vitoria o no quien inter-

⁹ Fray Jerónimo de Loayza, O. P., primer arzobispo de Lima, dejó como albacea al licenciado Falcón en 1575 (cfr. R. Vargas Ugarte, S. J., *Historia de la Iglesia en el Perú*, Lima, 1953, vol. I, p. 323).

¹⁰ La *Representación* de Falcón se conserva en una copia en la Biblioteca Nacional de Madrid (MS. 3042, fo. 220 s.); se ha reproducido varias veces (*CDIAO*, VII (1867), 451 ss.). El pasaje reproducido se halla en el fo. 1 del MS.

¹¹ Como consta que Falcón participó en el tercer concilio, a menudo se piensa que la *Representación* pertenece a esos debates; creemos indudable que en realidad se relaciona con el segundo concilio, como se ve en las referencias al presidente Castro, y aun en las coincidencias temáticas entre Falcón y el *Parecer* que en 1567 suscribieron el arzobispo Loayza y varios frailes principales (*AGI*, Lima, 300; cfr. E. Lisson, *La iglesia de España en el Perú*, Sevilla, 1944, II, p. 343 ss.). Raúl Porras Barrenechea fecha la obra de Falcón, sin comentarios, en 1567 (cfr. *Los cronistas del Perú*, Lima, 1962); para Guillermo Lohmann Villena, la *Representación* concierne a problemas de tiempos del presidente y gobernador García de Castro (cfr. *Las minas de Huancavelica en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1949, p. 35). Ambos aciertan a todas luces, aunque no discutan el asunto. Con ellos coincide la relación del *Jesuita Anónimo*, quien habla de una obra de Falcón, de título distinto y al parecer más amplia, que afirma se presentó a Castro.

¹² Existen varias copias ms.; la mejor, que se halló en la Universidad de Salamanca y luego en la Biblioteca de Palacio, ha vuelto a Salamanca. Comúnmente se cita por la impresión en *CDIHE*, vol. XIII, 1848. Marcel Bataillon duda seriamente de que Vitoria hubiese dicho tal cosa ante el Emperador, y piensa sea una leyenda que corrió en el Perú (cfr. "Charles Quint,

vino, interesa la concordancia en la noticia, pese a la opuesta posición de Falcón y el anónimo; porque Ercilla, como se verá luego, pese a sus reservas sobre la guerra indiana, tiene muy en cuenta la defensa de los nuevos convertidos, un tanto al modo de Falcón, aunque sin llegar a tener por ilegítima la conquista.

Este licenciado Falcón, defensor de indígenas, poco amigo de los intereses de los encomenderos, no aparece en la Conquista, ni entre los "primeros pobladores" y "beneméritos de la tierra". Su chapetonada parece haberlo incitado, más que a la obtención de privilegios por apoyo oficial, a la percepción de la triste realidad de los indios. Su entereza se documenta al comprobarse que el virrey Toledo lo aborrecía. Ido Toledo, Falcón siguió figurando como personaje importante y representó al cabildo de la catedral del Cuzco en el tercer concilio limense.¹³ Blas Valera parece indicar que Falcón fue aragonés; de ser cierto, hemos de convenir que el licenciado cumplió con valerosa terquedad, según la mejor usanza regional, en la defensa de sus ideas.

El licenciado Diego Álvarez, natural de Salamanca, a quien no hemos de confundir con otros del mismo nombre que hubo en el Perú de entonces, debió llegar como el típico funcionario chapetón, pues fue visitador en Chachapoyas; también, según el cronista Calancha, corregidor del Cuzco y Potosí. Casado con una viuda encomendera, arraiga en Huánuco y, pese a su situación de señor de indios vasallos, demuestra su amor por ellos en su testamento. Tuvo fama de "jurista católico y cuerdo limosnero".¹⁴ Tales rasgos convienen al carácter de cronista proindígena que parece atribuirle el *Jesuita anónimo*: aquel a quien habitualmente se confunde con el mestizo Blas Valera, pero que debió ser el chapetón Luis López, o al menos algún jesuita muy cercano a éste.

Ya dentro del clero, justamente en el padre Luis López, tenemos otro ejemplo de chapetón que comprende las penurias de los indígenas. Este turbulento jesuita, hombre apasionado y audaz, hubo de purgar una condena inquisitorial, lanzada contra él en el Perú, pero acabó sus días con excelente fama y siendo viceprepó-

Las Casas et Victoria", en *Colloque sur Charles Quint et son temps*, Paris, 1959).

¹³ Cfr. Rubén Vargas Ugarte, S. J., *Concilios limenses*, Lima, 1954, vol. III, p. 62.

¹⁴ Cfr. Calancha, *Crónica moralizada*, lib. IV, caps. 17-18. Según el *Jesuita Anónimo*, el licenciado Álvarez, vecino de Huánuco, figura entre los cronistas proindígenas (cfr. *supra*, nota 10; *infra*, nota 15).

sito de la casa profesa de Sevilla.¹⁵ Desde que llegó a Lima, con la primera expedición de jesuitas, en 1568, y luego en el Cuzco, Luis López se mostró adverso a reconocer la legítima posesión española de Indias. Criticó asimismo a los conquistadores, los tachó de desleales, y su rechazo de los baquianos se extendió a la gente de iglesia. Para él, los eclesiásticos anteriores a la Compañía fueron ineficaces, y los curas "idiotas"; por cierto que la ignorancia del clero baquiano merece el mismo epíteto en la pluma del *Jesuita anónimo*, que quizás fuera el propio Luis López.¹⁶

Caso muy importante resultará aquí el del cronista Cieza. Pasado muy joven a Centroamérica y Colombia, por donde deambula, Pedro de Cieza de León era ya un veterano de Indias cuando va al Perú. Solo que llega allí con el chapetón La Gasca, a destruir una gran rebelión de baquianos, la de Gonzalo Pizarro. Indiano viejo, pero nuevo en la tierra, Cieza participa en el Perú de la actitud chapetona. Claro que con La Gasca hubo también baquianos leales al Emperador, pero Gonzalo Pizarro representaba todo un gran sector de encomenderos y de viejos conquistadores. Justamente, la política de La Gasca fue la de irse ganando paulatinamente a esos baquianos. Durante los pocos y fecundos años que Cieza vive en tierras incaicas, no se identifica con los peruleros, según lo ha observado Marcel Bataillon.¹⁷ En sus crónicas, tal como los chapetones típicos, Cieza reprocha a los peruleros su frecuente deslealtad, y los acusa de la despoblación y ruina del imperio. Al mismo tiempo, Cieza percibe la grandeza del mundo incaico y se convierte en su panegirista, por más que, según su característica objetividad, no deje de plantearle reparos. El corresponsal peruano de Las Casas, el dominico fray Domingo de Santo Tomás, fue influyente informante de Cieza; y éste, al testar, dejó sus papeles a Las Casas. Como Ercilla, y aun como Falcón, Cieza no rechaza la posesión española y, como en ellos, preponderan en su crónica la actitud proindígena y las reservas sobre los conquistadores.

El soldado Cieza, el licenciado Falcón, el encomendero y licen-

¹⁵ Cfr. Francisco Mateos, S. J., "Una carta inédita de Alonso de Barzana", en *MHisp*, VI, (1949), 16, 143 ss.

¹⁶ Esbozamos los elementos para una probable atribución en "Blas Valera y el Jesuita Anónimo", en *EstAm*, 1961, 109-110, 73 ss.

¹⁷ Cfr. "Un chroniqueur péruvien retrouvé: Rodrigo Lozano", en *CIHEAL*, nº 2, s. a., p. 14; para Bataillon, Lozano es una suerte de Cieza menor, pero "¡cuánto más *criollo*, o en todo caso más *peruano* que él!".

ciado Diego Álvarez y el jesuita Luis López aparecen, dentro de sus diversas personalidades, como chapetones reacios, que podrán conocer la tierra y entender a los indios, así como los problemas coloniales, pero que rechazarán ese mundo baquiano. Con matices, los cuatro parecen hallarse a contrapelo con prácticas y usos, y escribirán textos en favor de los naturales (inclusive Diego Álvarez, según el *Jesuita anónimo*). Claro está que no solo tales españoles serán los únicos proindígenas; también los hubo entre baquianos, e inclusive entre los conquistadores mismos. Lo que importa aquí es advertir el conjunto de rasgos y actitudes comunes a Ercilla y aquellos cuatro chapetones, quienes lo eran, más que por su mayor o menor antigüedad en la tierra, por su actitud. Y al menos en los casos que conocemos mejor —Falcón, Cieza, López y Ercilla—, por la actitud antibaquiana.

LOS PRETENDIENTES Y EL MARQUÉS DE CAÑETE

Ciertas preferencias y enemigas de Ercilla no resultan, pues, hecho aislado. Quizás así se entenderá mejor una extraña posición histórica de *La Araucana*, extremadamente favorable a los Hurtado de Mendoza. Que el poeta no se excedió al cantar la espada de don García lo prueba la necesidad que éste tuvo de promover su elogio en historias y poemas, los cuales, como se sabe, van a dar hasta una comedia de Lope. Nadie discute el punto, pero resulta desconcertante ver cómo el canto XII pone por las nubes al padre de don García, don Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, tercer virrey del Perú. Podría pensarse que ese elogio del padre compensaría el regatearle méritos al hijo; también cabría hablar del alto espíritu con que Ercilla trata a don Andrés, separándolo de estas rencillas y actuando así con ejemplar nobleza. Podría ser, pero es un hecho el que tanto la pobre imagen de Valdivia como la apología del virrey servían largamente los intereses de don García, sobre todo cuando el tema del elogio constituía la defensa de un punto muy espinoso del virreinato paterno, o por decir mejor, uno de los conflictos más graves que en él ocurrieron.

Ercilla anduvo por Lima precisamente al acabar la rebelión de Francisco Hernández Girón. Los peruleros que sirvieron al rey en esa guerra pedían entonces justísima recompensa. No eran precisamente los conquistadores, ya enriquecidos y asegurados, pero sí gentes antiguas en la tierra, o soldados venidos de otras

conquistas indianas. Es de suponer que el interés de los chape-tones, empezando por los nuevos funcionarios, debió ser el de guardar tales mercedes para los suyos. Es claro también que la gran arma contra los peruleros era el tacharlos de infieles al rey, o al menos de sospechosos. Pero entre esos peruleros se contaban los hombres que habían encabezado el ejército real contra el tirano Girón, como el alférez general Lope de Zuazo, los capitanes Rodrigo Niño y Diego López de Zúñiga y soldados famosos como Villafuerte, Alonso Palomares y Gonzalo Silvestre, entre otros, quienes figuran señaladamente en las cartas de la Real Audiencia y del arzobispo Loayza.¹⁸ Niño, Villafuerte, Silvestre y Palomares eran viejos en la tierra. Llegado don Andrés Hurtado de Mendoza, desterró a esos meritísimos pretendientes, a quienes llamaban *guzmanes*.¹⁹ La política del virrey, según él mismo, era la de “desaguar la tierra”, para lo cual forzó ante el doctor Cuenca un proceso de abierta intención política, y sin muchas recomendaciones de imparcialidad.²⁰ Tal hecho se criticó con gran vehemencia, y promovió en España la querrela de los culpados, con

¹⁸ Cfr. E. Lisson, op. cit., II, p. 26 ss. Esto lo reconoce el propio Palentino, cuando, en el ejército real consigna al arzobispo, a “Pedro de Avendaño, Lope de Zuazo, Diego López de Zúñiga, Cristóbal de Peralta, don Luis de Toledo, Rodrigo Niño y Antonio Luján”. Los capitanes leales que estuvieron con Pablo Meneses “eran Antonio Luján, Diego López de Zúñiga, Juan Maldonado y el capitán Rodrigo Niño” (cfr. Diego Fernández, *Historia del Perú*, parte II, lib. II, cap. 39). Igualmente lo reconoce el marqués, en carta al rey de Lima, 3 de noviembre de 1566 (cfr. *Gobernantes del Perú*, ed. de R. Levillier, Lima, 1921, vol. I, p. 292 ss.).

¹⁹ Escribe el virrey: “Fue tan grande la alteración en los capitanes que pretenden repartimiento y en soldados que llaman *guzmanes*...” (loc. cit., p. 292). La palabra debió ser usual en el Perú o en Indias, pues la emplea Gutiérrez de Santa Clara (*Quinquenarios*, lib. I, caps. 21-22). Según J. Pérez de Tudela, quien cita el texto del virrey según otra edición, esos *guzmanes* eran “soldados con un ilimitado caudal de pretensiones” (prólogo a *Crónicas del Perú*, I, Madrid, 1963, p. LXXIV, *Bib. Aut. Esp.*, CLXIV). No cita a Corominas, ni éste los ejemplos americanos. Para Corominas, *guzmán*, sust., significa ‘cadete, noble que servía en el ejército o en la armada con plaza de soldado, pero con distinción’; se deriva del nombre de Guzmán el Bueno y da como 1ª doc. a Tirso; Pérez de Hita lo emplea como ‘valiente’; otros como “mero adjetivo” (cfr. *DCELC*, s. v.). Nadie recuerda la existencia en Córdoba de los caballos y caballeros *guzmanes*, cuya historia se lee en Luis Bañuelos de la Cerda, *Libro de la gineta y descendencia de los caballos Guzmanes que por otro nombre se llaman Valenzuelas*, Córdoba, 1605.

²⁰ Cfr. la propia carta del virrey, arriba citada; el proceso ante el doctor Cuenca existe en el *AGI*.

fallo favorable a ellos. Alguno hasta regresó, como López de Zúñiga, el cual llegó a corregidor del Cuzco en tiempos del presidente Castro; pero su vuelta no resultó ejemplar, ni limpia de ánimo rebelde. Faltaría saber hasta dónde la altanería del capitán se convirtió en ánimo revoltoso por culpa de la injusticia virreinal, o si se trataba de un rebelde contumaz, como parecería más fácil pensar. Cabría, pues, hablar de reincidencia, aun cuando no sepamos si ella maduró por la arbitrariedad virreinal, o si se alimentó en el fallo obtenido en la Península.²¹ Este caso, más el de algún compañero oscuro, no bastan para lavar el abuso del marqués, tan evidente que los quejosos ganaron en España. Un cronista como fray Reginaldo de Lizárraga, entusiasta panegirista de los dos virreyes Cañete, don Andrés y su hijo don García, solo en parte excusa el destierro, y llama a aquellos *guzmanes* "beneméritos" que "habían servido a Su Majestad gastando lo poco que tenían y lo de sus amigos"; fueron, añade, "bravos y famosos soldados".²² En efecto, el capitán Rodrigo Niño se distinguió en la guerra contra Gonzalo Pizarro (no lo confundamos con su homónimo el licenciado Rodrigo Niño); el soldado Alonso Palomares, viejo baquiano, alcanzó a Francisco Pizarro, según el Inca Garcilaso. Gonzalo Silvestre pasó a la Florida con Soto, y llegó al Perú cuando la rebelión pizarrista, en la cual peleó bajo el pendón real, con grave perjuicio de su peculio. El que un cañetista como Lizárraga no lo sea en este punto resulta por demás elocuente, y más si se recuerda que conoce y cita este pasaje de *La Araucana*. Es evidente, pues, en Lizárraga la resuelta intención de desmentir, delicada y moderadamente, esta inaceptable versión de los hechos a la chapetona.

Habrá que acudir a un cronista áulico, Diego Fernández llamado el *Palentino* —a quien por cierto Ercilla debió conocer en Lima—, para hallar no la justificación sino el elogio de tan abusiva medida. Pues bien: Ercilla va más allá del fraile cañetista Lizárraga y se coloca en la misma posición del autor cuya pluma había trabajado al amparo de don Andrés.²³ Y no cabe pensar

²¹ Cfr. la carta al Consejo de Indias del presidente García de Castro, Lima, 25 de junio de 1566, en *Gobernantes del Perú*, III, p. 182 ss.

²² Cfr. *Descripción breve de toda la tierra del Perú. Tucumán, Río de la Plata y Chile*, parte II, cap. 14 (y caps. 8 y 10); en el cap. 14, Lizárraga cita *La Araucana*.

²³ Según carta de Pedro Rodríguez de Portocarrero, Lima, 1557, hallada por Lohmann Villena, el Palentino escribía "las proezas que él [el marqués]

que Ercilla se basara exclusivamente en la *Historia* del Palentino, prohibida apenas impresa, pues tenemos la circunstancia de que el poeta estaba en Lima cuando el destierro, en 1556; él mismo lo subraya en el canto XII:

...que irá la historia más autorizada:
podré ya discurrir como testigo.

El testigo, influido verbalmente o no por el Palentino, escribe de algo que supo directamente:

Y algunos capitanes y soldados
que con lustre sirvieron en la guerra
y esperaban de ser gratificados
conforme a los humores de la tierra,
recelando tenerlos agraviados
del reino en son de presos los destierra,
remitiendo las pagas a la mano
del rey, tan poderoso y soberano.

Excusa que no concuerda con el epistolario del virrey, muy crudo en sus intenciones políticas y nada piadoso con los *guzmanes* a quienes así "desaguaba". Añade Ercilla:

después hizo el marqués repartimiento
entre los beneméritos de cuenta...;

pero en realidad premió a quien quiso, en perjuicio de estos baquianos, y ello merece el aplauso del poeta, adicto a la óptica chapetona. La misma que debió profesar cuando pedía recompensa en Lima, en 1559, y cuando la obtuvo un año después. Todo cuanto había de artero en el engañoso ardid con que el virrey apresó a los pretendientes, a Ercilla le parece habilidad digna del mayor elogio ("fue hecho tan sagaz, grande y osado..."). ¿Llegaría a oír que el capitán López de Zúñiga, en tiempos del presidente Castro, tuvo mala conducta? No lo sabemos y él nada insinúa al respecto. Aunque tuviera noticia de ello, ya en España, la opinión de Ercilla no parece depender de ese incidente. Tampoco de una posible simpatía por don Andrés, quien cuando

aquí hace, y su hijo en Chile, y tiene escrito mucho, lo cual va a consultar con el mismo virrey para ver si le contenta"; el cronista recibía estipendio especialmente creado (cfr. Pérez de Tudela, loc. cit.). Creemos hay aquí indicios de un posible contacto, directo o indirecto, entre el Palentino y Ercilla, cuando éste volvió a Lima. Para el mañoso relato del cronista áulico sobre la felonía de Cañete, cfr. parte II, lib. III, caps. 1-2.

Ercilla volvía de Chile en 1559, no lo favoreció en sus pretensiones. Por entonces los pretendientes pleiteaban en España, y el poeta debió saberlo en Lima; luego le tocó presenciar el fin del virreinato del marqués, y hasta alcanzó a su sucesor, el conde de Nieva. Este par de años en Lima debió influir en la redacción del pasaje. Inicialmente, pudo quizás existir algún deseo de congraciarse con los Hurtado de Mendoza, pero ya sabemos que el resto del poema no favorece mucho a la familia. Aun cuando retuviéramos esa conjetura, lo cierto es que el episodio cañetista subsistió cuando, años después, el autor corrigió muchos de aquellos versos, tocando el estilo pero nada importante en las ideas.²⁴ Tan arraigada postura se debe a la chapetonada del autor. La misma animadversión por los peruleros se descubre, a borbotones, en las primeras octavas del canto XII, o en la ligera afirmación, deslizada en el canto anterior, de que “dos virreyes”, víctimas de rebeldes, “habían sido a la muerte conducidos”. Hecho falso, pues si bien Núñez Vela acabó a manos gonzalistas, su sucesor don Antonio de Mendoza murió de enfermedad. Y si bien el sucesor de Cañete, el libertino conde de Nieva, fue asesinado misteriosamente, ello no ocurrió por obra de intereses políticos, sino por cuestión de ciertos galanteos nocturnos que atareaban al virrey.

Durante la época anterior a la ruptura con don García, es evidente que Ercilla debió admitir sin problemas las versiones de la corte virreinal, como cortesano que era. A su vuelta de Arauco, sin duda sus amigos limeños debieron ser personajes chapetones. Y cuando, al imprimir el poema, continuaba aceptando esa misma versión de los hechos, lo hacía por su mentalidad antibaquiánica. La misma que lo mueve a hablar de los peruleros calificándolos de “pérfidos traidores, / infieles, malvados” y otras muchas afrentas, sin reconocerles mérito alguno. Con estos enemigos españoles no existe ya aquella famosa imparcialidad con que elogia a sus enemigos araucanos.

²⁴ La ed. de J. Caillet-Bois recoge las variantes principales; también lo verificamos en la ed. de Medina. En ésta, dentro de las *Ilustraciones*, hallamos el soneto laudatorio que escribió para Ercilla don García, antes de conocer todo el poema y verse poco favorecido. El soneto muestra que en las relaciones entre ambos hubo oscilaciones, en las cuales pudo contar el elogio de don Andrés; aun así, las variantes prueban que, pese al distanciamiento definitivo con don García, el pasaje subsistió en las ediciones tardías sin corrección substancial en cuanto a lo histórico.

Frente a las vergonzosas huidas de españoles que aparecen en la primera parte del poema, vimos la muerte heroica de los indios vencidos, tema del canto XV (y aun habrá otros ejemplos más adelante). En la parte segunda los españoles reciben mejor trato: es que el poeta ha llegado a Indias y no habla ya de baquianos, sino de sus propios camaradas, o de quienes acabaron por serlo. La mudanza se advierte, por ejemplo, cuando en el canto XIX no nos topamos ya con fugitivos, sino con "nuestro español" Martín de Elvira, quien "con loable vergüenza, ardiendo en ira, / de recobrar su honor deliberado", combate con un indio y lo vence. Por toda explicación, baste recordar que ya se está en plena segunda parte. Y Martín de Elvira será todo un héroe: pierde la lanza en el combate, sale a pelear sin ella, temerario; la fortuna, es de rigor, socorre su osadía.

HONRA E INDIOS

El combate de Elvira tenía mucho de singular y, en otros pasajes, aparecen duelos o desafíos entre españoles e indios, como el que Lautaro propone en el canto XII; el tema no parece resultarle escabroso a Ercilla, pese al episodio del combate que sabemos tuvo con Juan de Pineda, durante un juego en el cual las cañas se volvieron lanzas. Ciertamente que por ello quizás el autor insiste en condenar los duelos. También habrá juegos así entre los araucanos, y los duelos tampoco faltarán. Claro está que todo español que mirase a los indios como seres humanos tendía a describirlos buscándoles semejanzas en usos y costumbres al mundo español. Lo curioso es que para Ercilla el resorte de la honra funciona en los indios con toda amplitud y en variados aspectos. El canto XXX empieza por unas seis o siete octavas en las que se discute sobre la licitud del duelo y sobre problemas casuísticos de desafíos, lo cual nos revela a un buen conocedor de aquellos tradistas italianos y españoles, hoy olvidados, que tan largo discurren la materia. Cuando al empezar el canto escribe Ercilla:

Cualquiera desafío es reprobado
por ley divina y natural derecho,
cuando no va el designio enderezado
al bien común y universal provecho...

alude claramente a la discusión jurídica y moral del asunto, en el cual tiene parecer tomado:

Digo que los combates, aunque usados,
 por corrupción del tiempo introducidos,
 son de todas las leyes condenados
 y en razón militar no permitidos,
 salvo en algunos casos reservados
 que serán a su tiempo referidos.

Cuando en el último canto reflexione sobre la guerra justa, no olvidará dentro del tema los casos de singular combate.²⁵ Se conoce la difusión que tuvieron en España libros como el *Duello* de Paris de Puteo; por otra parte, hubo obras españolas contra la plaga de los duelos, sin contar con reflexiones ocasionales en los moralistas.²⁶ Nada hay de extraño en que Ercilla demuestre

²⁵ Los autores renacentistas que estudian la materia suelen tratar el duelo junto con temas de honor. Las referencias al problema moral existen siempre, pero con desigual importancia y la condena solo se generaliza tardíamente. Tuvo gran fama Paris de Puteo, *Duello: libri de re, imperatorum, principum, signorum, gentilium, & de tutti armigeri*, Napoli, 1518; en 1536 se imprimía ya por quinta vez; hubo versión española. Corría mucho también Girolamo Muzio, *Il duello*, seguido de *Le riposte cavalleresche*, obra que tradujeron Alfonso de Ulloa y el impresor Giolito de Ferrari, Venezia, 1582. No olvidemos aquí a Giovan Battista Pigna, *Il Duello*, Venezia, 1554, con reimpresiones. Tiene especial importancia el libro de G. B. Possevino, *Dialogo dell'onore nel quale si tratta del duello*, Venezia, 1553. Por mucho que sea evidente la importancia de estas obras para el conocimiento de la época, no vemos se recuerden entre las fuentes del Siglo de Oro español. Extraña más todavía la incomprensión de autor tan distinguido como Eugenio Garin, quien al estudiar las grandes líneas del pensamiento italiano sólo tiene desdén para estas "fastidiosas" muestras menores, capitales en aquella sociedad. Garin sólo cita al respecto a Possevino y a Muzio (cfr. *L'umanesimo italiano*, Bari, 1958, p. 206 s.). Abundan los tratados del XVI sobre el tema, como los de Dario Attendola, Alexandro Peregrino, Andrea Alciato, Conrado Lancelotti y otros; condenan o tratan de evitar el duelo Fabio Albergati, Giovan Battista Susio y Antonio Massa.

²⁶ Cfr. Pedro de Tolosa, *Contra la pestilencia de los duelos*, Nápoles, s. a., y Jacobo Castillo. *Tractatus de duello. Remedio de desafios*. Turín, 1525. Benedetto Croce recuerda los excesos de los españoles en materia de pendenencias (cfr. *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, Buenos Aires, 1945, pp. 189 y 242). La difusión de los varios tratados sobre el tema puede verificarse cuando en 1548 hallamos "un Duello" en manos de Arias Montano (cfr. Antonio Rodríguez Moñino, *La biblioteca de Benito Arias Montano*, RCEF, II (1929), 579). Un Paris de Puteo aparece, aunque el editor no lo identifique, en la librería de Barahona de Soto, bajo el nº 161: "Otro duelo de las cosas del emperador" (cfr. F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, p. 503 s.). Garcilaso Inca tuvo dos volúmenes llamados ambos *El duelo* (cfr. *La biblioteca del Inca*, NRFH, II, 3 [1948], núms. 146 y 178); Garcilaso ridiculiza en sus obras varios desafios. Para situar

conocer materia entonces tan viva: lo sorprendente es que tan graves consideraciones sirviesen de comentario al duelo entre dos araucanos, Tucapel y Rengo. Ya en el canto XXIII, ante la cueva del hechicero Fitón, el viejo Guaticolo afirma:

...perdí con Ainavillo en desafío
la gloria en tantos años adquirida,
quitándome el honor y no la vida.

Se dirá que es un pasaje fabuloso, pero al verlo concordar con otros reales, se advertirá que Ercilla consideraba, simplemente, que el duelo existía entre los araucanos punto menos que como una institución. Pues los indios, para Ercilla, eran sujetos de honra.

Ciertos cronistas, como Oviedo o Gómara, ponen en duda la existencia de un sentimiento del honor entre los indios, y no solo en asuntos conyugales. Para Ercilla, de hecho, los araucanos son varones llenos de noble vergüenza y hambrientos de fama. Cuando el combate de Martín de Elvira se enfrentan la honra hispánica y la honra de los indios; o si se quiere, la honra hispánica extendida a los indios (aquí, como en el Covarrubias, *honor* y *honra* son sinónimos). Ercilla admite repetidas veces la nobleza de esos araucanos a quienes, al mismo tiempo, puede llamar "bárbaros", y aun mostrar sus crueldades. Esos nobles exóticos aparecen con sus jerarquías y ceremonial, como en aquel consejo del canto XXXIV, cuando se reúnen "caciques y nobles", y vienen todos "con sus insignias y aparejo / según su antigua preeminencia armados". Las mismas formalidades aparecen en el canto XXX entre "la nobleza y gente más preciada". Las virtudes, que hacen la nobleza, cuentan también en otras razas bajo nuevas constelaciones, y aun cuentan de manera ejemplar. Ercilla se conmueve ante ese inconmensurable amor propio, ante esa *vergüenza*, ese celo por la *opinión* o *fama*,²⁷ y reconoce en el

el interés de Ercilla por el tema, es importantísimo recordar el Ariosto, que por cierto editó el mismo Pigna (Ferrara, 1521), el cual fue además su biógrafo. En el *Orlando furioso* de Venezia, por Gio. Andrea Valvassori, llamado el *Guadagnino*, 1566, se incluyen unos *Pareri sopra il duello*. Hay pues un lado de ideas y de caballería, y otro de tradición épica inmediata.

²⁷ El uso de *opinión* 'fama', sin relación con la *limpieza*, es constante en el poema, para españoles y araucanos sin distinción. Así Colocolo: "¿Por qué cargos honrosos pretendemos/y en ser en opinión grande tenidos?" (canto II). Lautaro quiere "ganar opinión entre la gente" (III). También los españoles:

esfuerzo a aquella nobleza bárbara, tan frenéticamente volcada sobre la honra. Son dignos de renombre como nacie en la historia. Tras recordar en el canto III, a propósito de Tucapel, a Leonidas, a Publio Decio, a Cincinato y a muchos más, concluye: "Decidme: estos famosos ¿qué hicieron / que al hecho de este bárbaro igual fuese?" No solo merecen todo honor, sino que lo procuran tal como los españoles: "Rengo, por que su fama más se extienda", dice el canto X; y Tucapel, durante el duelo con Rengo en el canto XXIX, enfurece "más del honor que del dolor sentido". En los discursos de Colocolo, Lautaro y Caupolicán, y aun de Galvarino,²⁸ la invocación al honor es habitual. Así Lautaro en el canto XIII:

¿Quién el pueblo araucano ha restaurado
 en su *reputación* que se perdía,
 pues el soberbio cuello no domado
 ya doméstico al yugo sometía?
 Yo soy quien de los hombres le ha quitado
 el español dominio y tiranía;
mi nombre basta solo en esta tierra,
 sin levantar la espada, a hacer la guerra.
 ...En más peligros que éste me he metido
 y de ellos *con honor* siempre he salido.

Este honor araucano no se reduce a mera convención literaria, o a calco de las arengas clásicas épicas e históricas. Es algo que se trata verazmente y a cada paso. Baste recordar aquella escena del canto XV en que los araucanos prefieren morir antes que rendirse; o bien cuando en el canto XXVI los indios prefieren "rendir al hierro antes la vida / que al odioso español quedar rendida". Tantos merecimientos mueven al poeta a su tradicional ministerio de perpetuar las grandes hazañas, como lo anuncia en el canto II:

los de Valdivia "la opinión perdían/por aflojar el brazo de la espada" (VII); Arauco derrota al español y le "pone el honor en opiniones" (VIII); el plural "en opiniones" alude a 'dudas infamantes'; Millalauco les dice a los cristianos: "...la buena opinión y fama vuestra" (XVII); hay muchos ejemplos más. De otro lado, en el prólogo de la segunda parte, Ercilla se admira de que "ha más de treinta años que sustentan su opinión" los chilenos. Con este sentido, aunque quizás sin perder de vista el de 'fama', encontramos: "...Juan de Lamas y Reinoso/solo su parte y opinión mantiene" (III); hombres de Villagrán "sustentaban con más suerte/su parte y opinión hasta la muerte" (VI).

²⁸ Recuérdense, por ejemplo, el discurso de Lautaro en el canto XI, el de Galvarino en el XXVI y el de Caupolicán en el XXIX.

De algunos que en la junta se hallaron
es bien que haya memoria de sus nombres,
que, siendo incultos bárbaros, ganaron
con no poca razón claros renombres.

Lo más insólito, de todo, y quizás lo más cautivante entonces, por lo extraño, era que aquellos honrados indios, cuya nobleza aceptaba Ercilla, no tenían la raíz de sus virtudes en el misterioso poder de la sangre heredada, ese poder que universalmente se acepta, hasta por hombres de espíritu crítico, como Cervantes. Cierto que las armas ganan la honra, y que no hay nobleza sin virtud, pero el modo nobiliario de estos héroes inauditos debía maravillar al curioso lector. No por azar, Ercilla aclara el punto desde el canto primero:

Los cargos de la guerra y preeminencia
no son por flacos medios proveídos,
ni van por calidad, *ni por herencia,*
ni por hacienda, y ser mejor nacidos;
mas la virtud del brazo y la excelencia,
ésta hace a los hombres preferidos;
ésta ilustra, habilita, perficiona
y quilata el valor de la persona.

Por sorprendente que fuera, el razonamiento resultaba perfectamente aceptable, pues la nobleza nacida del propio esfuerzo no admitía dudas teóricas. Se trataba así de un caso que podría llamarse *prístino*, lleno de seducción para la época.

Al hallar tan arrojada, tan terca resistencia indígena, el español solo podía atribuirle, ya que no al favor divino, al mágico resorte de la honra. Quien quiera entender el porqué de la fortuna fulminante de *La Araucana*, quien quiera explicar el paso de sus temas al romancero,²⁹ deberá pensar no solo en las grandes hazañas narradas, o en la excelencia de los héroes, sino también en ese insólito introducir héroes exóticos dentro de una literatura de

²⁹ Cfr. Medina, op. cit., vol. V. El profesor Raimundo Lida me recuerda la posibilidad de que Ercilla, según Américo Castro, fuese cristiano nuevo. Creemos ello interesaría para esclarecer sus ideas sobre la honra en los indios, aunque no estamos muy ciertos de que las sospechas existentes sean cuestión muy probable. El propio Castro sólo apunta que "un abuelo de don Alonso de Ercilla, el doctor Alonso Martínez de Nájera, pertenecía, según algunos, al estado de los ciudadanos ruanos, que llaman conversos" (cfr. *La realidad histórica de España*, México, 1954, p. 540). Ello aparte, puede recordarse que algunos eclesiásticos de origen converso, con el jesuita Barzana a la cabeza, se distinguieron en su amor a los indios.

la honra. Y si aceptamos con Lope que "los casos de la honra son mejores porque mueven con fuerza a toda gente", habremos de ver cómo aquí la fórmula continuaba surtiendo efecto, aun cuando se tratara de una honra que nada tiene que ver ni con las venganzas conyugales, ni con el gran tema de la limpieza de sangre. El resorte de la honra, fundamental en la épica como género, toca las más diversas épocas y literaturas; *La Araucana* no contradice aquí las tradiciones usuales, antes las enriquece con singular efecto. Y aparecen así, en el corazón del poema, unos héroes que no son cristianos, ni nuevos ni viejos, sino bárbaros, pero capaces de hazañas que embebecieron al lector español y se cantaron en romances.

EL INDIO Y LA GUERRA JUSTA

La imagen del araucano: tema literario clave del poema. Sin duda, pues, Ercilla es el creador poético de los grandes héroes históricos Lautaro, Caupolicán o Colocolo, vivos hasta nuestro siglo en las plumas de Rubén o de Neruda. Esta imagen del indio se funda, a no dudarlo, en la realidad histórica de esos personajes, a la vez que en la sensibilidad con que el poeta los percibe humana y literariamente. Esa visión amplia y abierta de la lucha entre araucanos y españoles coincide con las ideas de Ercilla en torno a la guerra justa,³⁰ tema que se sostiene desde el canto primero ("en las lícitas guerras y batallas") y que se alimenta en agrios versos contra la codicia española y la explotación del indio. La preocupación llega hasta el último canto de la obra, el cual dedica muchas estrofas a tan delicado asunto. Bien sabemos que en asuntos paralelos, como el de las encomiendas, Ercilla tuvo autoridad bastante como para absolver consultas oficiales. El autor, pues, percibe el drama del indio americano, lo cual no le impide consignar graves culpas entre los araucanos (canibalismo y parricidio, en ciertos casos), pecados con implicación directa en la legitimidad de la conquista. También se hallan presentes, claro está, otros temas conexos, como el de la predicación, fin principal de la conquista. Dentro de una posición equilibrada, Ercilla insiste en las culpas españolas, y no solo en la codicia, sino en la crueldad: así en el canto XXVI:

³⁰ Cfr. Ciriaco Pérez Bustamante. "El lascasismo en *La Araucana*", *RFP*, XLIX (1952), 157 ss.

Como los nuestros, hasta allí cristianos,
 que los términos lícitos pasando,
 con crueles armas y actos inhumanos,
 iban la gran victoria deslustrando...
 ...Así el entendimiento y pluma mía,
 aunque usada al destrozo de la guerra,
 huye del grande estrago que este día
 hubo en los defensores de la tierra.

Culpa de "aquella gente desalmada". La misma repugnancia brota al concluir el canto XXXI:

No sé con qué palabras, con qué gusto
 este sangriento y crudo asalto cuente,
 y la lástima justa y odio justo...

Al empezar el canto siguiente, en las acostumbradas reflexiones iniciales, denuncia el acuchillar "a sangre fría" que "es venganza, crueldad y tiranía". Rechaza el que todo sea "justo y lícito al que vence". Todo parece condensarse en aquella octava, cargada de amargura:

La mucha sangre derramada ha sido
 (si mi juicio y parecer no yerra)
 la que de todo en todo ha destruido
 el esperado fruto desta tierra;
 pues con modo inhumano han excedido
 de las leyes y términos de guerra,
 haciendo en las entradas y conquistas
 crüeldades enormes nunca vistas.

Por mucho que los araucanos representen el "bando infiel" (canto XX), las censuras al bando cristiano son gravísimas. Así se llega a las octavas que inician el último canto impreso, donde se vuelve a los temas de la "justa guerra" y el "público derecho", los combates singulares y desafíos, la responsabilidad del príncipe cristiano y aun la del soldado:

Digo también que obligación no tiene
 de inquirir el soldado diligente
 si es lícita la guerra...

pues "solo al rey" corresponde "examinar la causa pública". Su terminología precisa se confirma cuando subraya: "la guerra es de derecho de las gentes". Al cabo, aunque se lave las manos en cuanto a su responsabilidad de soldado, Ercilla justifica el dominio español, tras muchos reparos y evidente escrúpulo. Aquellas

polémicas de Sepúlveda y Las Casas, aquellos pareceres de Vitoria o de Soto, pertenecían a la información de Ercilla, si bien parece difícil determinar con exactitud sus fuentes. Por todo ello resulta interesante ver qué razones se alegan en momentos de su mayor aceptación de la conquista, en el canto XVI:

Dándoles a entender que nuestro intento
y causa principal de la jornada
era la religión y *salvamento*
de la rebelde gente bautizada:
que, en desprecio del Santo Sacramento,
la recibida ley y fe jurada
hablan pérfidamente quebrantado
y las armas ilícitas tomado,
pero que si quisieran convertirse
a la cristiana ley *que antes tenían*
y a la *fe quebrantada* reducirse...

La rebelión de Caupolicán y Lautaro, pues, era guerra injusta por la *vuelta a la infidelidad*. Este asunto, tratado por los teólogos, Vitoria inclusive,³¹ puede emparentarse con las ideas del licenciado Falcón, en 1567, de que, pese a la injusta posesión, ella debía mantenerse en defensa de los nuevos bautizados. Recordemos también que para el *Anónimo de Yúcaj*, Vitoria esgrimó esta idea ante Carlos V, posibilidad que acoge Menéndez Pidal y de la cual duda seriamente Bataillon.³² No creemos que en el debate aporten luces definitivas las concordancias entre el anónimo, Falcón y Ercilla. Aun así, e parentesco merece recordarse y, si advertimos que Ercilla anduvo en Lima seis años antes del texto de Falcón, y diez antes del escrito anónimo, hasta cabría pensar que tales ideas del poeta pudieron quizá esbozarse durante su paso por Indias.

Esta visión de la guerra de Arauco, noble y equilibrada, estas preocupaciones por los fines y legitimidad de la conquista, coinciden con su situación personal, más de soldado que de colono,

³¹ *De Indis*, III, 18: se trata de un pasaje muy conocido.

³² Cfr. Marcel Bataillon, "Comentarios a un famoso parecer contra Las Casas", *Letras* (1953), 241 ss. (cfr. supra, nota 11). Ramón Menéndez Pidal, *El padre Las Casas. Su doble personalidad*, Madrid, 1963, p. 144 ss.

³³ La visión del tema se enriquece cuando hallamos en el jesuita criollo Alonso de Ovalle muchos de los pasajes de Ercilla aquí alegados, sobre indios y españoles (cfr. *Histórica relación del reyno de Chile*, Roma, 1646). Y el Garcilaso mestizo, por su parte, acoge la loa a indios, pero defiende a Valdivia y a los pretendientes (*Comentarios reales*, partes I y II).

aun cuando momentáneamente hubiese sido "poblador". Soldado chapetón que, a su llegada, se inclina hacia una idea adversa a los viejos conquistadores, fuesen peruleros desleales, fuesen los de Valdivia. Es posible así que, como factor coadyuvante, la condición chapetona favoreciese en Ercilla esa libertad de ideas, porque se hallaba poco atado a sus predecesores baquianos. Y al admirarse el autor ante el heroísmo de aquellos fabulosos bárbaros, pudo dar el paso decisivo de poetizar a unos araucanos que superaran en hechos de honra a los propios españoles.

JOSÉ DURAND

Faculté des Lettres de Toulouse

*EL PERRO DEL HORTELANO Y LA VISIÓN DE LOPE **

Para empezar, quiero insistir en el hecho de que todo lo que voy a decir es más bien provisorio. Mi propósito es buscar cierta relación entre algunos de los rasgos más comunes de las obras cómicas del teatro del siglo xvii (¡lástima que no haya una palabra adecuada para traducir la palabra "comedy"!), sin intentar formular una teoría general, cosa que no creo posible.

Un número muy elevado de las obras teatrales del siglo xvii son piezas cómicas, y de éstas, una gran proporción son obras del tipo más frívolo. A pesar de su abundancia e importancia histórica no se les ha dedicado ningún estudio general. Unas pocas han recibido mucha atención (algunas de Tirso y de Alarcón, por ejemplo) pero no ha habido un intento sistemático para dilucidar las características del género entero. Un estudio de conjunto tal como lo concibo trazaría el desarrollo del género, describiría sus temas característicos e intentaría dilucidar su base afectiva. ¿En qué consistía, por ejemplo, la gracia de estas obras para el público de entonces? ¿Cuáles eran los sentimientos a los que se dirigían? ¿Se consideraban como diversión pura, o como una mezcla de deleite y provecho? Naturalmente, la contestación a estas preguntas variaría de autor a autor y de obra a obra, pues (como digo) no creo posible formular una teoría general aplicable a todos los casos.

Quisiera aludir aquí a un aspecto ideológico de la literatura del siglo xvii. Según las ideas recibidas de la época, en la sociedad ideal existía una jerarquía armoniosa y estable que reflejaba la jerarquía mayor del universo, regido por Dios. La misma armonía regia los elementos del universo y a los hombres que constituían la sociedad humana. En ambos sistemas, el usurpar el lugar

* Comunicación leída en el II Congreso Internacional de Hispanistas de Nimega.

que correspondía a otro producía el desorden: he aquí uno de los grandes lugares comunes de la época.

El teatro cómico comparte este esquema ideológico con las obras más serias de la época. Esto no quiere decir que siempre apoye o exprese de manera explícita esas creencias. En ocasiones el dramaturgo violenta o subvierte deliberadamente las opiniones recibidas para conseguir un efecto cómico, pues tal subversión tendría el mismo efecto liberador que todo festival o espectáculo carnavalesco, de acuerdo con la frase que Eugenio Asensio ha aplicado al entremés: "vacaciones morales".¹ En general, en el teatro cómico, es evidente que el autor y su público aceptan la moral ortodoxa sin cuestionarla: si no fuera así, no haría efecto alguno el acto de subversión, y por tanto carecería de gracia. Las creencias fundamentales y las convenciones sociales no se ponen en tela de juicio. Se acepta y se respeta, por ejemplo, el código del honor y en general también la jerarquía social: lo cual equivale a decir que no estamos ante un arte revolucionario. Por eso mismo, el teatro cómico es un juego de situaciones, no de ideas, cuyos ingredientes básicos son la confusión y el malentendido.

Una característica que llama la atención en estas obras es el papel muy activo de la mujer. Desde luego, hay mujeres no menos activas en la tragedia y la tragicomedia: pongamos por ejemplo a Casandra de *El castigo sin venganza*. Pero son más numerosas en las piezas cómicas. Allí vemos a mujeres —y generalmente mujeres de la clase hidalga— portarse de manera extraordinariamente libre y atrevida, envolviendo a los pobres hombres en confusiones y preocupaciones. La importancia de la mujer en estas obras no es difícil de explicar. El ver tomar la iniciativa a la mujer era gracioso precisamente porque era irreal. En la vida diaria no era de esperar que la mujer tomara tales iniciativas. La libertad que demuestra el personaje femenino sobre la escena supone una subversión del mundo masculino, pero sigue siendo una subversión irreal porque no corresponde a la realidad diaria. No se nos exige que tomemos en serio el enredo que presenciamos: el mundo masculino y los valores masculinos quedan intactos, y al final de la obra se ve restablecida la normalidad. El efecto cómico radica en la violencia temporal que se le hace a esa normalidad cuando vemos cuánto trastorno puede causar al mundo del hom-

¹ E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, 1965, p. 35.

bre una joven astuta y voluntariosa. En tales obras el autor juega con posibilidades que parecen cómicas precisamente porque son poco probables. En el fondo, las normas del auditorio no se ven subvertidas sino fortalecidas.

Ya sabemos que en la teoría dramática del Siglo de Oro se atribuía al teatro cómico una finalidad moral: y se lo diferenciaba de la tragedia y de la tragicomedia solo en su enfoque. López Pinciano escribió:

Ansi como la tragedia con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacan entretenimiento y risa; y así ésta como aquella, llorando y riendo, enseña los hombres prudencia y valor, porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir, y la comedia con sus risas, prudencia para se gobernar el hombre en su familia.²

Añade en otro lugar:

comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa.³

Aunque no siempre corresponde la teoría a la práctica, hay que tomar en cuenta puntos de vista como éste. Si descontamos las obras satíricas, yo diría que casi nunca se ofrece en estas obras una moraleja definible: el efecto es más vago que una moraleja escueta, quizás más sutil, ciertamente más negativo.

En el teatro cómico, el atrevimiento de los personajes femeninos violentaba las normas o ideales sociales del auditorio pero en un contexto donde no se exigía el asentimiento del público, por lo cual el efecto resultaba gracioso. Se aumentaba este efecto por el hecho de que la mujer salía muchas veces disfrazada de hombre. Todo esto, en una sociedad masculina en la cual era artículo de fe que la mujer era un vaso frágil, y una ayuda para el hombre, resultaba absurdo: de allí las posibilidades cómicas del tema. En obra tras obra vemos el trastorno que puede causar en el mundo de los hombres la astucia de una muchacha. No creo que afecte mi análisis el que en la vida real hubiese mujeres activas y emprendedoras; de lo que se trata ahora es de una convención literaria que encarna un ideal: el de que en un mundo bien ordenado el hombre debe ser el más fuerte. Esto, después de todo, ha sido (y quizás es todavía) el ideal cristiano. ¿No dijo San Pablo:

² *Philosophia antiqua poética*, ed. A. Carballo Picazo, 1953, III, pp. 16-17.

³ *Op. cit.*, p. 17.

“Porque el varón no es de la mujer, sino la mujer del varón”? (I Corintios, 11). Gracián creía ver la inversión de este orden natural de las cosas en la España de su día y la lamentó:

—Aguardá, ¿mugeres? —dixo Andrenio—, ¿dónde están? ¿quáles son?, que yo no las distingo de los hombres. ¿Tú no me dixiste, ¡o Critilo!, que los hombres eran los fuertes y las mugeres las flacas, ellos hablaban recio y ellas delicado, ellos vestían calçón y capa, y ellas basquiñas? Yo hallo que todo es al contrario, porque o todos son ya mugeres, o los hombres son los flacos y afeminados; ellas, las poderosas. Ellos tragan saliva, sin osar hablar, y ellas hablan tan alto que aun los sordos las oyen; ellas mandan el mundo, y todos se les sugetan. Tú me has engañado.

—Tienes razón —aquí suspirando Critilo—, que ya los hombres son menos que mugeres. ⁴

Tenemos un buen ejemplo de este tipo de comedia en *Santiago el Verde* de Lope (1615). En esta obra la protagonista, Celia, se porta con falta casi total de escrúpulo. Le quita a su amiga Teodora el galán que ésta ama y rechaza al hombre escogido para ella por su hermano. Por su incesante mentir crea para sí y para D. García, el galán que la atrae, un mar de complicaciones en el que casi se ahogan ambos. Todo se resuelve felizmente al fin, sin embargo. La obra —una de las más deliciosas de Lope— demuestra muy bien las posibilidades cómicas del desorden creado por el carácter femenino tal como lo vemos representado en el teatro cómico del Siglo de Oro, según cuyas convenciones la mujer es mentirosa, egoísta, desconsiderada, mudable, liviana y traidora. Las virtudes del hombre —es decir, una preocupación seria y constante por la honra, la veracidad, la lealtad hacia el amigo— se ven amenazadas y subvertidas constantemente por las mujeres, pero precisamente son las mujeres las que siempre salen triunfantes: aquí no cabe hablar de justicia poética. Se podría decir que en el teatro cómico en general lo masculino significa el orden, lo femenino el desorden. Los hombres que causan el enredo en las comedias de Alarcón son hombres que tienen las faltas convencionales de la mujer: en *La verdad sospechosa* se trata de un mentiroso, en *Las paredes oyen* de un difamador. Lo mismo podríamos decir de *El lindo don Diego* de Moreto.

Tirso de Molina se interesó mucho por la comedia del desorden. Es lugar común muy repetido que Tirso tenía un don espe-

⁴ *El Criticón*, ed. crítica y comentada por M. Romera-Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938, t. I, p. 194.

cial para la creación de personajes femeninos: lo dudo, como dudo de su tan citada penetración de la psicología femenina. Lo que sí podemos decir es que Tirso demuestra gran interés en las situaciones cómicas en las que las mujeres hacen el papel principal. Un buen ejemplo lo tenemos en *Marta la piadosa*, en el que Marta consigue salirse con la suya fingiendo tener vocación de monja. Podemos simpatizar con la situación de Marta, condenada a casarse con un viejo. Es difícil decir lo mismo de la protagonista de *El amor médico*. Doña Jerónima, irritada por la indiferencia de D. Gaspar, huésped de su hermano en Sevilla, persigue al dicho D. Gaspar a Coimbra disfrazada de médico. (Advirtamos que la indiferencia de Gaspar se explica por el hecho de que nunca vio a Jerónima.) Disfrazada de médico y a veces de hermana del mismo médico, Jerónima crea toda una serie de complicaciones antes de conseguir sus fines. Trastorna el mundo masculino de una manera muy completa. Persiguiendo a Gaspar con la sola excusa de un súbito enamoramiento nacido de una mezcla de capricho y enojo, destruye toda posibilidad de que Gaspar se case con Estefanía, de la que se enamora en Coimbra. Además, como médico sale victoriosa contra todo competidor. Otro ejemplo de la misma situación se ve en *La huerta de Juan Fernández* (?1626). Doña Petronila llega a Madrid en busca de un tal D. Hernando Cortés de quien se había enamorado en cierta ocasión cuando le vio (pero sin que la viera D. Hernando) en casa de su madre. Petronila impide los amoríos de D. Hernando con otra mujer y por fin —inevitablemente— le caza para sí. El ejemplo mejor conocido de esta clase de obra es sin duda *Don Gil de las calzas verdes* (1615). Aquí, el pobre D. Martín queda cada vez más perplejo al encontrarse cada vez más perdido en el laberinto de confusiones que crea Doña Juana alrededor de él. Desde luego, el comportamiento de Juana está muy justificado: su fin es obligar a D. Martín a que cumpla su palabra de casarse con ella. Sin embargo, que una chica vestida de hombre enamore a otras dos jóvenes, que casi se vea implicada en un duelo, que robe la letra de cambio de Martín, etc., etc.: todo esto constituye una espectáculo poco menos que anárquico.

Estas obras son, en efecto, una forma de licencia anárquica. A acontecimientos que no son posibles ni deseables en la vida real se les permite una posibilidad temporal en la escena. Se les permite a las mujeres protestar contra las limitaciones sociales que se les imponen, se les permite vestirse de hombres y andar

por el mundo sin restricciones ni faldas, escoger y cazar a sus maridos, y —en resumidas cuentas— rechazar toda autoridad. La anarquía acaba al acabarse la obra, en dos sentidos: las mujeres revoltosas se someten de nuevo a la autoridad masculina mediante el matrimonio; y el auditorio vuelve a la normalidad cotidiana. Obras de esta índole, sin intenciones satíricas, me parecen tener el mismo objeto que el festival carnavalesco: robustecer el orden entre festival y festival. Pero no se crea que quiero hacer de ellas tratados morales. Su inspiración mana de fuentes más profundas que la moral, y la risa que provocan nace del espectáculo de la inversión de la normalidad, del viejo tópico de “el mundo al revés”.

El perro del hortelano cuadra perfectamente con lo dicho. Es una comedia que esconde complejidades bajo una aparente sencillez, y en la que Lope juega con sentimientos complejos y a veces contradictorios. Se trata de una obra en la que el amor vence las barreras sociales. Se ha mencionado en alguna ocasión que el desenlace podría considerarse una parodia de la *anagnórisis* convencional. Esto me parece bastante probable. En cambio me parece mucho más dudosa otra interpretación propuesta: que la obra celebra el triunfo del amor sobre las convenciones sociales.

Todos recordamos la trama. Diana, condesa de Belflor, se enamora de su secretario Teodoro pero, como se trata de un inferior, le es imposible casarse con él hasta que el lacayo Tristán encuentra la solución inventando la mentira de que Teodoro es hijo del conde Ludovico, robado de niño por corsarios turcos.

El conflicto entre el amor y el honor en Diana es doloroso, y aquí Lope maneja un problema auténtico. Pero su actitud no es nada clara. Por ejemplo, ¿cuál es la posición que quiere que adoptemos frente a los personajes principales? Diana es comprensible: se trata de un ejemplo más de la clase de protagonista que venimos estudiando, pues encarna la iniciativa irresponsable común a todas las mujeres del teatro cómico. El poco simpático Teodoro es un caso más difícil pues existe el peligro de adoptar un punto de vista demasiado moderno. Pero aún según las normas del siglo XVII Teodoro parecería escasamente digno de admiración al jugar con Marcela de manera tan poco caballeresca y comportarse en forma tan mudable como las mujeres. Él mismo lo dice:

Mas dexar a Marcela es caso injusto;
que las mugeres no es razón que esperen
de nuestra obligación tanto di-gusto.

Pero si ellas nos dexan quando quieren
por cualquiera interés ó nuevo gusto,
mueran también como los hombres mueren.

El lacayo Tristán repite la misma observación:

Una mudanzita:
que a las mugeres imita
Teodoro.⁵

Mientras Diana muestra la iniciativa de un hombre, Teodoro revela cierto carácter femenino. En esta inversión consiste parte del efecto cómico de la obra.

Yo no veo en la obra una protesta contra las estratificaciones sociales. Más bien, Lope juega con las posibilidades dramáticas creadas por esas estratificaciones, como hace Tirso en *El vergonzoso en palacio*, que tiene un tema análogo. Evidentemente el dilema era interesante para el público del siglo xvii.

Pero si el tema de *El perro del hortelano* no es la victoria del amor verdadero sobre las vanas convenciones sociales, ¿de qué trata entonces? De nada que se pueda reducir a una simple moraleja o aforismo. La gracia deriva de la violación de la normalidad cotidiana. Una condesa se enamora de su secretario; pero hasta su amor se niega a seguir el orden natural pues nace de los celos; Teodoro, el galán, se muestra tan mudable como cualquier mujer; Tristán resuelve una situación aparentemente insoluble mediante una mentira tan peligrosa como ingeniosa. Con cada situación, la trama se vuelve más fantástica. Y detrás de la fantasía se vislumbra como el fantasma de un tema muy conocido para cualquier estudioso de la literatura europea del siglo xvii. Considérese una vez más el desarrollo del tema: la condesa Diana se enamora de un hombre de baja estirpe (de una alusión de Teodoro se deduce que ni siquiera conocía a su propio padre) e impide que se case con Marcela, a quien tiene dada palabra de matrimonio. La voluntariosa Diana, furiosa por los amoríos perfectamente legítimos de Teodoro con Marcela, llega hasta darle un bofetón, tan fuerte que le saca sangre (más tarde le regalará como consuelo 2.000 escudos y le pedirá en cambio su pañuelo

⁵ Lope de Vega, *Comedia del Perro del Hortelano*, ed. E. Kohler, París, Les Belles Lettres, 1951, vv. 1181-1186 y 1489-1491.

ensangrentado). Entre tanto, los dos nobles pretendientes a la mano de Diana, el conde Federico y el marqués Ricardo, pagan a Tristán para que asesine a Teodoro. Tristán, en cambio, facilita una solución del problema inventando aquella mentira monstruosa. Todo esto solo puede verse como una erosión progresiva del orden, una erosión que tiene su origen en la voluntad caprichosa de Diana. Como una fuerza elemental, Diana lo trastorna todo, hasta la jerarquía social que era considerada entonces como la base del buen gobierno y del bienestar social. Daré una cita como muestra. Hablando del orden que guardan entre sí los elementos, escribió Juan de Pineda en su *Agricultura cristiana* (1589):

En esta plática física bien asienta la moralidad del reconocimiento que se deben unas personas a otras, y unos estados a otros; y no es razón que el labrador terrestre se iguale en aquel punto de nobleza con el hijodalgo, ni éste con el que merece nombre de caballero, que por ventura será cualquiera hijodalgo y mayorazgo; ni es razón que caballero llano se iguale con los señores de título en este pundonor de que hablamos, ni éstos son iguales con la preeminencia real; y juntamente digo que no les cumple hacer otra cosa, como con los elementos también se convence.⁶

La mejor expresión literaria que conozco del tema es el gran discurso en *Troilus and Cressida* de Shakespeare, en el que Ulises habla de los desastres producidos por la ruptura de la armónica jerarquía social.

Take but degree away, untune that string,
And hark, what discord follows. Each thing meets
In mere oppugnancy. The bounded waters
Should lift their bosoms higher than the shores
And make a sop of all this solid globe.
Strength should be lord to imbecility,
And the rude son should strike his father dead.
This chaos, when degree is suffocate,
Follows the choking.

Jugando airosamente con el mismo tema, Lope lo ha encarnado en una obra maestra del donaire.

ROY O. JONES

King's College.
University of London.

⁶ Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Diálogo V, xxii, *Bib. Aut. Esp.*, vol. 161, p. 339.

FUTURO DE LA DIALECTOLOGÍA HISPANOAMERICANA *

...el lenguaje de los americanos tiene su fisonomía propia, y lo que andamos buscando es en qué se basa históricamente tal propiedad.

AMADO ALONSO. *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos*, p. 61, nota.

Desde los orígenes de la colonización de América por los españoles empieza también el proceso de la diferenciación de la lengua de los colonos con respecto al español peninsular. El elemento diferenciador entonces más visible era el de los préstamos de las lenguas indígenas para nombrar las cosas e instituciones propias de la tierra. Así penetraron ya en la época de Colón voces como *canoa, cacique, areito, guanín, nuçay, hamaca, canibales, ages, nitayno, cazabe, caribe, axí, batata, bohío, copey, guazábara, guanávana, hobos, iguana, maíz, yuca, mamey, tabaco, manatí, naborías, arcabuco, conuco, batea, guaticios* y otras más. En la medida en que se descubren nuevas tierras y los españoles se ponen en contacto con nuevas naciones indígenas, aumenta en su lengua hablada y escrita el número de estas voces. En 1525 Gonzalo Fernández de Oviedo escribe en España el *Sumario de la natural historia de las Indias* para hacer conocer a su rey Carlos V la riqueza y el porvenir de las Indias. En esta obra aparecen unas setenta palabras americanas.

En 1535 el mismo Oviedo publica en España la primera parte de su *Historia general y natural de las Indias* en la que el número de voces americanas se multiplica considerablemente, y tanto que el autor en el prólogo tiene que aclarar que "si algunos vocablos extraños o bárbaros aquí se hallasen la causa es la novedad de que se trata . . . y no se pongan a cuenta de mi romance, que

* Esta Comunicación estaba destinada a ser leída en el II Congreso Internacional de Hispanistas de Nimega, al que el autor no pudo concurrir.

en Madrid nascí, y en la casa real me crié, y con gente noble he conversado, e algo he leído para que se sospeche que habré entendido mi lengua castellana, la cual de las vulgares se tiene por la mejor de todas; y lo que hubiere en este volumen que con ella no consueñe serán nombres o palabras por mi voluntad puestas, para dar a entender las cosas que por ellas quieren los indios significar. . . .”

Pero ya por entonces no era esta la única diferencia. Otras consisten en 1º) la invención desde dentro del español de modos de expresar la realidad americana; 2º) la acomodación del español a la nueva realidad aplicando voces españolas tradicionales para denominar objetos o instituciones recientemente conocidas, fuente de innumerables novedades semánticas; 3º) invención de metáforas para los mismos fines, incomprensibles o impensables para el español peninsular; 4º) empleo de voces técnicas de la marinería para designar objetos o acciones de la tierra, en desacuerdo con el uso tradicional; 5º) empleo y difusión de regionalismos españoles que en América entraron a formar parte de la lengua general.

De 1573 más o menos es la notable carta de Eugenio de Salazar, oidor de la Española primero y de la audiencia de México después, en la que en tono burlón y regocijado, pero asombrado al mismo tiempo, describe su propio aprendizaje de la lengua marinera ocurrido durante el largo viaje, que luego en tierra “ya no es en mi mano dejar de hablar. . . .”¹

Cuando hacia fines del siglo XVI se encuentra ya más o menos organizada la vida americana es imposible pensar que el sustrato indígena en todas sus formas no afectara el español de los criollos y mestizos. No tenemos desgraciadamente ningún documento que lo pruebe excepto el ejemplo paralelo de lo que hoy ocurre en las zonas bilingües o en las que el monolingüismo español es un hecho reciente, donde los elementos de sustrato son bien perceptibles. Quizá podría también aducirse como prueba el que en el teatro español aparecen personajes indios o criollos que son reconocidos como tales precisamente por la lengua, aunque el elemento esencial de reconocimiento en estos casos son las voces ajenas al habla peninsular que aparecen en boca de tales personajes.

Yo creo, en vista de esto, que no hay ningún riesgo en afirmar

¹ *Cartas de Eugenio de Salazar, Bibliof. Esp.*, I, 1866, pp. 35-57.

que al comienzo del siglo xvii la diferenciación lingüística de las distintas regiones era ya un hecho fácilmente perceptible. A lo largo de este mismo siglo xvii y del siguiente, en razón del aislamiento de las distintas zonas entre sí, el menor contacto con la metrópoli, el escaso número de inmigrantes y el afianzamiento de la vida regional basada en la economía local, la diferenciación lingüística entre las regiones se acusa más netamente así como la diferenciación con respecto a la metrópoli, sobre todo en la lengua hablada. El reconocimiento oficial de estos hechos se documenta en el gran diccionario llamado de autoridades, primer diccionario de la Academia española publicado entre 1726 y 1739, en que aparecen unas 150 palabras americanas de uso común recogidas de las páginas de los escritores e historiadores famosos que se ocuparon de materia americana.²

Por su parte Gregorio Mayans y Siscar en sus *Orígenes de la lengua española*, de 1737, señala (§ 108) las diferencias lingüísticas de América con respecto a España consistentes en la introducción de voces indígenas en el español americano, algunas de las cuales como *bejuco*, *curamaguei*, *guayacán*, *iguana*, *manatí*, *gumia*, *tabaco*, *vicuña*, *chocolate* y "otras muchísimas" han penetrado también en el habla peninsular, con las cuales "se puede formar un útil y curioso diccionario." La sugestión de Mayans encontró eco cincuenta años después en el Diccionario de Alcedo, publicado en 1789, que es el primer diccionario de americanismos.

Las diferencias del habla entre el español popular de algunas regiones americanas y el peninsular debieron de ser ya sorprendentes para la mayoría de los peninsulares que llegaron a América en los siglos xviii y xix, pero también debieron ser materia de preocupación de los hispanoamericanos cultos del tiempo, que educados en la tradición literaria española y en la veneración de sus obras maestras veían en esas diferencias una perversión y un bastardeamiento innoble y hasta un peligro que había que corregir o evitar. No es un hecho casual o inexplicable que la vene-

² Las "autoridades" sobre materia americana fueron el P. José de Acosta, Bernardo de Balbuena, Alonso de Ercilla, Fco. López de Gómara, Antonio de Herrera y Tordecillas, el Inca Garcilaso, Nicolás Monardes, Alonso de Ovalle, Peralta Barnuevo, *Recopilación de Leyes de Indias*, Antonio de Solís, Juan de Solórzano Pereira, *Vocabulario marítimo de Sevilla*, Juan Frayoso, Gonzalo Fernández de Oviedo, Juan de Castellanos, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Bernal Díaz del Castillo, Bernardo de Vargas Machuca, Fr. Jerónimo Román y Fr. Juan de Torquemada.

ración de la Academia y sus obras haya sido hasta principios de este siglo uno de los rasgos peculiares de la cultura literaria hispanoamericana, ni que la más autorizada gramática de la lengua castellana se deba a un criollo, a D. Andrés Bello, quien la escribió hace casi un siglo y medio, "destinada al uso de los americanos".³

Los hechos mencionados inducen a Bartolomé Esteban Pichardo, capitán de la marina española estacionado en La Habana, a publicar en 1836 su *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, extenso repertorio de voces y giros populares corrientes en la lengua familiar y vulgar de los cubanos. Desde nuestro punto de vista se trata de un excelente testimonio de la lengua vulgar cubana, que señala el hiato entre esta lengua y la escrita. En él se nos revela que en la lengua popular cubana seguían vigentes un considerable número de los más antiguos indigenismos regionales así como otros muchos procedentes de otras regiones americanas, pero también que el habla regional antillana había crecido con gran independencia de la peninsular, y que las lenguas de los forzados inmigrantes africanos habían labrado honda huella en el español de Cuba y aún seguían influyendo sobre ella. El Diccionario de Pichardo abrió el cauce para la compilación y publicación en toda América de muchas obras de la misma estirpe, útiles como documentos para la historia del español de América y sobre todo para el estudio de sus fuentes léxicas. La mayoría de las obras de esta clase, la de Pichardo incluso, se publicaron no para fomentar el uso de las voces o expresiones populares americanas sino para combatir las y reconducir el habla por el cauce de la "corrección" y de la "propiedad" de acuerdo con las normas establecidas por la Gramática y el Diccionario de la Academia Española.

Los que las escribieron no eran filólogos ni lingüistas. En su mayoría eran maestros de español interesados solo en la corrección gramatical, o literatos preocupados por cuestiones totalmente ajenas a la ciencia. Pero sus trabajos tienen en cambio el ya señalado interés léxico documental y un interés histórico puesto

³ "No tengo la pretensión —dice Bello en el prólogo de su *Gramática*— de escribir para los castellanos. Mis lecciones se dirigen a mis hermanos los habitantes de Hispano-América. Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación y vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español. . ."

que con ellos se inician los estudios dialectológicos hispanoamericanos, aunque con métodos caprichosos, carentes de criterios científicos.

Notable excepción son las *Apuntaciones críticas al lenguaje bogotano* de D. Rufino José Cuervo, obra de juventud del eminente filólogo colombiano, en la que, sin abandono de los criterios normativos, propios de la tradición americana, se explican y justifican histórica y lingüísticamente las discrepancias americanas —léxicas o de otra naturaleza— frente al español peninsular. Esta obra de excepcional cualidad científica para su tiempo y sin antecedentes en su medio hispánico, que señala simultáneamente la aparición de un extraordinario filólogo y el ingreso de la filología hispánica en el dominio de la ciencia lingüística, es también una de las primeras obras importantes en el desarrollo de la entonces insipiente lingüística romance. Su influencia sin embargo, como la de toda obra que se adelanta a su tiempo, no se hizo sentir de inmediato en los estudios dialectológicos hispanoamericanos, que siguieron por casi medio siglo en la huella tradicional de corregir “vicios” gramaticales y condenar “barbarismos” léxicos.

La ciencia lingüística y la filología romance entre tanto se desarrollaban con vigor en Europa y como consecuencia de este progreso se empieza a conceder importancia singular a los hechos dialectológicos y a las causas de la formación de los dialectos. Pero ocurre que los dialectos en Europa, por las causas históricas conocidas difieren de las correspondientes lenguas generales no tanto en el léxico cuanto especialmente en la fonética y fonología, en la morfología y sintaxis. Los dialectólogos europeos lógicamente desatienden las diferencias léxicas y establecen el principio de que el léxico por sí solo tiene para la dialectología muy escasa significación. Solamente la dialectología catalana se manifestaba en Europa como una excepción a la corriente general centrandose su atención en los estudios léxicos. El prestigio de la ciencia europea induce a los dialectólogos americanos científicamente más ambiciosos a aplicar en el estudio de las variedades americanas del español los principios y métodos europeos más en boga, y por lo tanto a prescindir de los estudios léxicos para aplicarse preferentemente a los de fonología, morfología y sintaxis. Rodolfo Lenz el primero, publica en 1891 sus *Estudios sobre el español de Chile* dentro de esta corriente. Marden publica en 1896 *The phonology of the Spanish dialect of Mexico City* y

Espinosa en 1909 sus *Estudios sobre el español de Nuevo México*. En lo que va de este siglo, y ya en este nuevo clima, la dialectología hispanoamericana ha producido un extenso número de trabajos valiosos sobre las hablas regionales; algunos de ellos se hallan reunidos en los siete densos volúmenes de la *Biblioteca de dialectología hispanoamericana* que se publicó en Buenos Aires desde 1930 a 1949, bajo la dirección y abundante colaboración del egregio Amado Alonso secundado por el sabio humanista Pedro Henríquez Ureña y otros destacados colaboradores, un monumento de sabiduría y rigor científico conocido y aprovechado por quienes se interesan en los estudios dialectales. Esta *biblioteca*, uno de los hitos de los estudios dialectales contemporáneos, estimuló y dio la pauta para excelentes estudios posteriores publicados en Chile, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, México y Estados Unidos por filólogos de rigurosa formación científica, y atrajo el interés hacia la dialectología hispanoamericana de reputados especialistas europeos como Américo Castro, Navarro Tomás, M. L. Wagner, Bertil Malmberg, Rafael Lapesa, Juan Corominas, Y. Malkiel, H. L. A. Van Wijk, A. Zamora Vicente y otros.

Gracias a esta ingente suma de esfuerzos podemos tener una idea de conjunto bastante clara de las zonas dialectales, de las peculiaridades de cada una de estas zonas y de la dirección de los rasgos diferenciales del español americano en relación con lo que consideramos español peninsular general. Algunos países y regiones han sido particularmente afortunados como Puerto Rico, Santo Domingo, México, El Salvador, Panamá, Colombia, Ecuador, Chile y Argentina; pero todavía faltan monografías sobre muchas regiones de nuestro vasto continente, como lo han reclamado Alatorre y Predmore en el *Symposium* organizado en 1956 por la Universidad de Texas.

Esta idea de conjunto que hoy tenemos sigue siendo la misma alcanzada en 1949 con la publicación del último volumen de la *Biblioteca*. Es decir que las publicaciones aparecidas desde entonces, entre las que se hallan los trabajos excelentes de Flórez, Toccano Mateus, Canfield, Matluck, Boyd-Bowman, Malmberg, Zamora Vicente, Robe, Kany, etc., si confirman lo ya conocido, es poco lo que añaden sobre ello. Estoy lejos de pensar que los trabajos de esta índole puedan considerarse superfluos; todo lo contrario, en cuanto van completando nuestros conocimientos cada vez más pormenorizados de las hablas regionales de nuestro con-

tinente su utilidad es innegable y deben proseguirse con vigor, aunque no sea más que para confirmar que los hechos conocidos se repiten en otras partes. ¿Es acaso superfluo saber que "las variantes fonéticas observadas en Bogotá no alteran allí el sistema fonético del español común"? Pero ocurre que estos trabajos, porque parecen añadir poco a lo sabido, han llevado a muchos a pensar que la dialectología hispanoamericana se encuentra en un callejón sin salida, y que los esfuerzos que no salgan de los carriles acostumbrados serán poco menos que estériles. Con este pensamiento coincide el hecho de que cada día parece ser menor el número de las investigaciones dialectológicas hispanoamericanas.

El profesor Bertil Malmberg, autorizado conocedor de estas cosas y él mismo animoso explorador de nuevos rumbos, comentando en *Studia Linguistica* (XV [1961], 96-97) la aparición del libro de Luis Flórez, *La pronunciación del español de Bogotá* (Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, VIII, Bogotá, 1951) dice con innegable pesimismo que "ni les analyses phonétiques, ni l'interprétation structurale n'ajouteraient probablement grand chose à ce que nous savons déjà, grâce aux nombreuses études faites par d'autres savants, sur les parlers hispano-américaines."

Del conjunto de los estudios dialectales hispanoamericanos parece quedar en claro que las desviaciones regionales con respecto al español peninsular son casi siempre del mismo género que las desviaciones que en la misma España se dan con respecto a lo que allí se tiene por español general. Es decir que apenas se puede hablar de ninguna peculiaridad del español americano que no exista también en España. Por ejemplo: en el campo fonético, para poner uno característico, se ha supuesto por mucho tiempo que la articulación asibilada de la *rr* era un hecho de sustrato, pero luego se ha descubierto que la *rr* asibilada existe también en España.

La única diferencia real es la de la aceptación social de tales desviaciones, que en América es más extensa y alcanza a las capas sociales más en evidencia, mientras que en España rara vez sale de la zona de lo vernacular.

Pero independientemente de la comprobación de que los hechos fonéticos, sintácticos y morfológicos hasta ahora estudiados en América, no constituyen sino en proporciones insignificantes peculiaridades americanas, todos, españoles y americanos, tenemos la vivencia de que entre el español americano, oral y escrito, y el

peninsular hay diferencias bien perceptibles. Por ejemplo, en la entonación que, bien que diferente en América según las regiones, nunca coincide con las entonaciones peninsulares. ¿Se trata realmente en cada región americana de un hecho de sustrato? A juzgar por las regiones hoy bilingües, esta parece ser la explicación lógica. Toscano Mateus sostiene que la entonación del español de la sierra ecuatoriana en boca de los indios y mestizos es la de la lengua quichua.⁴ Y en el español del Paraguay, país bilingüe, y en el de las zonas argentina y boliviana de influencia guaraní, se percibe claramente la influencia de hábitos articulatorios y de entonación de la lengua indígena. Pero en los sitios donde las lenguas indígenas desaparecieron hace mucho tiempo la comprobación es muy difícil. En el centro y noroeste de la Argentina, el sustrato más antiguo conocido parece ser el de la lengua de los diaguitas llamada cacana, desaparecida en el siglo XVIII. Pero desde mediados del siglo XVI se impuso a los diaguitas la lengua quichua, y el quichua se habló en esa zona hasta fines del siglo pasado. La singular entonación del español de la zona (la única lengua hablada actualmente), no es quichua. Yo he propuesto la explicación de que los diaguitas aprendieron el quichua pero con la entonación de su propia lengua vernácula, entonación que luego transmitieron al español y que hasta hoy perdura.⁵

Navarro Tomás, eminente fonetista que estudió la lengua de Puerto Rico sostiene la probabilidad de que la entonación portorriqueña actual se deba en parte a la de la lengua india de sustrato que desapareció en el siglo XVI.⁶ En suma quiero repetir con Alatorre que "todavía no se ha puesto en claro el papel exacto que desempeñan en las hablas hispanoamericanas los distintos sustratos indígenas".⁷ Y si la fonética no se agota en los estudios de la realización de los fonemas en sí, ¿por qué los dialectólogos no se han lanzado ya a beneficiar este campo, promisor de abundantes cosechas? El momento no puede ser más oportuno puesto que hoy disponemos de aparatos de grabación y de análisis de tanta perfección y seguridad para los investigadores dialectales, que parecen ideados por dialectólogos para sus propios fines.

Otro capítulo en que las diferencias entre el español americano

⁴ *El español en el Ecuador*, p. 42.

⁵ Véase mi *Programa de filología hispánica*, Buenos Aires, 1959, p. 71 ss.

⁶ *El acento castellano*, Madrid, 1935, pp. 43 a 46.

⁷ *Proceedings of the Symposium on the Languages and Literatures of Spanish America and Brazil, June 1956*, Austin, Texas, 1957.

y el peninsular son evidentes, sobre todo en la lengua familiar y en la de los niveles sociales menos escolarizados es el del léxico. No hay razón válida para desestimarlos. Los dialectólogos americanos no pueden cerrar los ojos a la realidad, ni tienen por qué encerrarse en un rígido concepto del dialecto que deja fuera de sus límites una parte substancial de esa realidad. El concepto de dialecto no es un concepto abstracto aplicable por igual a todas las situaciones, sino una noción que varía en cada caso según las circunstancias históricas en que se encuentra una lengua dada. Ciertamente que los criterios lingüístico y estructural son puntos de partida necesarios para clasificar un habla en dialecto, pero para hacer la clasificación se debe tener en cuenta además la forma y el sentido en que los factores extralingüísticos actúan de una manera concreta sobre el idioma en una época determinada. Porque son estos factores extralingüísticos los que en última instancia deciden en la clasificación.

Y si los estudios léxicos forman parte esencial de la dialectología catalana, o de la dialectología europea pre-románica ¿por qué los hemos de excluir de la hispanoamericana? En el campo léxico tiene ésta una rica mina que explotar. Primeramente en la contribución léxica de las lenguas americanas al español general, al español americano y a las hablas regionales. Este aspecto ha sido casi siempre descuidado por nuestros dialectólogos universitarios quizá por haber sido el que más atractivos ejerció sobre los francos tiradores de nuestra lexicografía. Pero en el notable *Diccionario de voces indígenas americanas del español de Chile* de Lenz, o en las *Voces tucumanas derivadas del quichua* de Lizondo Borda, tenemos buenas muestras de la importancia de este aspecto de nuestro léxico. Por otra parte, el hecho de que los trabajos de esta índole sean en su mayoría caprichosos, para usar un adjetivo suave, debiera servir de incentivo para rehacerlos con todo el rigor que la ciencia exige. En los estudios sobre *El lenguaje peruano* de Pedro M. Benvenuto Murrieta apenas se menciona la cuestión; y no se la menciona en absoluto en el *Cuestionario lingüístico hispanoamericano* de Navarro Tomás. Y es una lástima que Toscano Mateus se haya referido a ella solo marginalmente en su justamente apreciado libro *El español del Ecuador*. El léxico es lo que más evidentemente distingue al español de las Antillas del de México, al del Ecuador del de la Argentina, al de Chile del de Venezuela. Y no solamente el derivado de las lenguas indígenas sino también el léxico español.

El estudio de las fuentes de nuestro léxico español está aún por iniciarse. No tenemos sino estudios muy parciales sobre los marinerismos del habla americana, hecho sobre el cual como ya lo hemos mencionado, se ha llamado la atención desde el siglo xvi. Nos faltan estudios sobre los arcaísmos españoles vigentes en América; y sobre el uso de los sufijos, uno de los capítulos más ricos de las discrepancias con el español peninsular, hay apenas monografías completamente inadecuadas. Solo en el campo de los estudios semánticos tenemos una contribución importante en el libro de Kany, importante tanto por lo que da como por haber abierto un sendero por el que hay aun mucho que andar.

Y nos faltan vocabularios regionales de minería, de ganadería, de agricultura, de la industria azucarera, de la tejeduría, primeras actividades industriales de los españoles en tierras americanas, en las que tuvieron que inventar procedimientos y artefactos y con ellos el vocabulario técnico correspondiente. Y nos faltan compilaciones léxicas sobre las industrias y actividades de nuestro tiempo, como los deportes o la industria petrolera, automovilística o pesquera, etc., así como las de las artesanías populares o las de las cocinas regionales. El léxico del español de América y el habla española de América difieren del léxico y habla peninsulares como la vida americana condicionada por la naturaleza y la historia difiere de la vida española condicionada por la naturaleza e historia propias.

Y si hasta ahora los dialectólogos hispanoamericanos en sus esfuerzos por concretar el esquivo perfil de las peculiaridades del habla americana solo se encontraron con sombras, el trabajo no ha sido estéril sino todo lo contrario, puesto que cuanto mejor conozcamos las coincidencias con el español peninsular tanto más eficazmente discerniremos los métodos para identificar las diferencias.

Todavía es prematuro para hablar de frustraciones. La dialectología hispanoamericana tiene aún mucho camino por delante y su futuro guarda muchas satisfacciones para quienes se propongan estudiarla.

MARCOS A. MORÍNIGO

Universidad de Illinois-Urbana.

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES

I. JUAN DEL ENCINA Y LUCAS FERNÁNDEZ

La primera obra dramática en lengua vulgar que de España conservamos, el *Auto de los Reyes Magos* (s. XII) (o para algunos estudiosos *Misterio de los Reyes Magos*, o *Representación de los Reyes Magos* como prefiere Lázaro Carreter),¹ presenta acontecimientos relacionados con el nacimiento de Cristo. El fragmento de 147 versos se remonta en último término al Evangelio de San Mateo,² y presenta sucesivamente a los tres Reyes, cada uno de los cuales descubre la estrella, entiende su significado y decide ir a adorar al Niño. El teatro navideño, a partir del *Quem queritis in presepe*,³ se basa en el Evangelio de San Lucas, II, 7-20, y con el correr del tiempo incluye rasgos y escenas que la piedad popular necesitaba.⁴ Aparecen el asno y el buey, testigos del naci-

¹ Fernando Lázaro, *Teatro medieval*, Valencia, Castalia, 1958, p. 18, nota 11. El *Auto de los Reyes Magos*, según Lapesa, fue escrito por un poeta gascón nacido en Toledo (Rafael Lapesa: "Sobre el *Auto de los Reyes Magos*, sus rimas anómalas y el posible origen de su autor", en *Homenaje a Fritz Krüger*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1954, t. II, p. 599). Corominas, sin embargo, refuta esta tesis; según él el autor sería "un poeta del Alto Aragón o Navarra que mezclaba con su lengua materna la *koiné* catalano-occitana, lo cual explica a un tiempo las rimas catalano-gasconas señaladas por Lapesa ... y las aragonesas de que él no nos habla." Véase Joan Corominas, *Reseña a Tomás Navarro Tomás, Documentos lingüísticos del Alto Aragón...*, NRFH, XII (1958), 75.

² Mateo, II, 1-2.

³ Para las relaciones entre el *Quem queritis in presepe* del ciclo navideño y el *Quem queritis in sepulchro* del ciclo de Pascua, véase Richard B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958, pp. 14-15, 36 y 174.

⁴ Muchos de estos detalles aparecen en los *Evangelios apócrifos*, de enorme influencia en las distintas manifestaciones de la devoción cristiana y muy difundidos durante la Edad Media. Citamos por: *Los Evangelios apócrifos*, BAC, 1956. En el prólogo, nos dice su editor Aurelio de Santos Otero: "La *Legenda aurea* de Jacobo de Voragine (Varazze) y el *Speculum historiale* de

miento de Jesús;⁵ dos mujeres acuden en ayuda de María: Salomé y Zelomi;⁶ la gruta se halla milagrosamente iluminada;⁷ se prepara el baño para el recién nacido; se agregan detalles con respecto al anuncio de la llegada del Mesías que un ángel hace a los pastores y se añade la posterior adoración de éstos ante el pesebre.⁸ Entre los pastores los hay músicos que generalmente

Vicente de Beauvais, al transcribirlos casi íntegramente, suministraron abundante materia de inspiración para los decoradores de las viejas catedrales y para los pinceles de Fra Angelico o de Giotto." (pp. 10 y 11).

⁵ "Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron." (*Pseudo Mateo, XIV*). En la plástica, casi toda obra en que aparezca el tema de la Natividad incluye a los dos animales. Su actitud es pasiva, simplemente acompañan al Niño o bien integran el conjunto de adoradores del Señor.

⁶ La versión no es siempre la misma. En el *Protoevangelio de Santiago*, XIX y XX aparecen una mujer de la que no se da el nombre, y Salomé (quien duda de la virginidad de María, es castigada por ello y luego recibe el perdón divino). En el *Evangelio del Pseudo Mateo*, XIII, 3 y 4, son Zelomí y Salomé. El *Liber de Infantia Salvatoris*, 69, se refiere a una sola mujer: *Zaquel*. El *Evangelio árabe de la Infancia*, II, 2; III, 1 y 2, también encarna los dos personajes en uno: *la anciana de Jerusalén*. El *Evangelio armenio de la Infancia*, IX, 1, 2 y 3, introduce un cambio: *Eva* adora al Señor y refuta las dudas de *Salomé* que también aparece en esta versión.

⁷ Esa luz, según las distintas versiones, surge de María y/o del Niño. En el *Evangelio del Pseudo Mateo*, XIII, 2: "Mas, en el momento mismo en que entró María, el recinto se inundó de resplandores y quedó todo refulgente como si el sol estuviera allí dentro. Aquella luz divina dejó la cueva como si fuera el mediodía y, mientras estuvo allí María el resplandor no faltó ni de día ni de noche." *Liber de Infantia Salvatoris*, 65: "al entrar María, [la cueva] se vio inundada por la luz del sol y se iluminó como si fuera mediodía." Y más adelante, en 73: "El niño lanzaba de sí resplandores, lo mismo que el sol. ... y aquella luz se multiplicó y oscureció con su resplandor el fulgor del sol, mientras que esta cueva se vio inundada de una intensa claridad y de un aroma suavísimo. Esta luz nació de la misma manera que el rocío desciende del cielo a la tierra. Su aroma es más penetrante que el perfume de todos los ungüentos de la tierra."

⁸ La referencia a los pastores que hace San Lucas se enriquece en los *Apócrifos*. *Evangelio del Pseudo Mateo*, XIV, 6: "También unos pastores afirmaban haber visto al filo de la media noche algunos ángeles que cantaban himnos y bendecían con alabanzas al Dios del cielo. Estos anunciaban asimismo que había nacido el Salvador de todos, Cristo Señor, por quien habrá de venir la restauración de Israel." *Evangelio árabe de la Infancia*, iv, 1: "En aquel momento llegaron unos pastores, quienes encendieron fuego y se entregaron a regocijados transportes de alegría. Simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que alababan y glorificaban a Dios. Los pastores se pusieron a imitarlos. Y así, aquella cueva parecía el templo de un mundo sublime, ya

llevan una flauta, quizá como recuerdo de las pastorales antiguas; a veces quedan deslumbrados ante el o los ángeles que llegan a darles la buena nueva (la luz es tan enceguedora que muchas veces uno de los pastores debe resguardar sus ojos con la mano, como ejemplos plásticos lo atestiguan). Los pastores son casi siempre tres, a semejanza de los Reyes Magos,⁹ o eventualmente dos para corresponder a las parejas de María y José, del buey y el asno. Otro elemento surgido de la necesidad popular fueron los dones, pues se quiso que también los pastores ofrecieran al Niño sus regalos. Claro que éstos debían ser adecuados: corderos, cayados, caramillos, pues los rústicos no podían rivalizar en ricos presentes con los Magos.¹⁰ Así como el oro, el incienso y la mirra de los Reyes simbolizaban la realeza, la divinidad y la mortalidad de Jesús, también los teólogos interpretaron las ofrendas pas-

que lenguas del cielo y de la tierra glorificaban y ensalzaban a Dios por la natividad de Cristo, nuestro Señor."

⁹ El relato de la adoración de los Magos está ya en el *Evangelio de San Mateo*, II, 1-12 con el que coincide casi por completo el *Protoevangelio de Santiago*, XXI, 1-4. Hay que destacar que ninguno de los dos alude al número, al nombre ni a la condición real de los Magos. En general, los *Apócrifos* tampoco brindan esos datos. Solo el *Evangelio armenio de la Infancia*, V ss. nos habla de tres magos: Melkon, rey de los persas; Gaspar, de los indios; y Baltasar, de los árabes. La *Versión etiópica del Protoevangelio* da el mismo número, con nombres que se suponen etiopes: Tanisuram, Malik y Sisseba. Para la tradición oriental, los magos eran doce (aunque quince señalen los armenios); en Occidente, en cambio, después de la vacilación dos/tres/cuatro, se impuso el número de tres. En España, ya en el *Poema del Cid*, v. 337, se los llama Melchior, Caspar y Baltasar. Hartmann afirma que estos nombres se generalizan en la literatura después del hallazgo de los supuestos cuerpos de los Reyes Magos en la iglesia de San Eustorgo de Milán en 1158 y de su traslado a Colonia en 1164. Se creía que Eustorgo en el siglo IV los había recibido de un emperador de Constantinopla. Los nombres se divulgaron por medio de una interpolación hecha a la *Historia escolástica* de Pedro Comestor, c. 1178. En un manuscrito de fines del s. VII u VIII de una crónica llamada *Excerpta latina barbari*, los Reyes se llaman: Bithisarea, Melchior y Gathaspa. Y en un *Liber hymnorum*, manuscrito irlandés del siglo XI, Patifarsat, Molcho y Caspar. Así como la oración de doña Jimena incluía los nombres de los tres Reyes, en otras oraciones de la épica francesa también aparecen. Por ejemplo, en la de *Berte au grand pied* del siglo XIII son: Melchyon, Jaspas y Baltasar. (Véase Ramón Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, pp. 25 y 26.)

¹⁰ En el *Liber de Infantia Salvatoris*, 92, San José enterado de los tesoros que los Reyes ofrecen al Niño y a María, exclama: "Muy bien han hecho estos señores en no besar al niño de balde; lo contrario de aquellos nuestros pastores que vinieron aquí con las manos vacías."

toriles: el carnero con sus patas atadas representa el sacrificio de Cristo, el cayado muestra que sería pastor de almas y el caramillo indica que sus discípulos le seguirían como a un nuevo Orfeo.¹¹ Una innovación más, los pastores van acompañados de pastoras que también ofrecen sus rústicos presentes: huevos, aves y leche. Del siglo xv se conserva una *Nativité* francesa en que aparecen dos pastoras.¹² En la plástica, este nuevo enfoque se da especialmente en el siglo xvii —a partir de Rubens— y, como señala también Louis Réau, “el tema se convierte en una Adoración de pastores y pastoras”.

Hay que tener en cuenta, muy especialmente, la escena previa en que el Ángel anuncia a los pastores que ha nacido el Mesías: esto constituye, en verdad, el tema primitivo, pues la Adoración propiamente dicha aparece —en todas las artes en general— solo desde mediados o fines del siglo xv. En esa centuria, Gómez Manrique escribe la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor a instancia de doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos, hermana suya*, que constituye el más temprano ejemplo del *Officium Pastorum* en España. Después de las quejas de Josepe¹³ que duda de María:

¹¹ Véase L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, PUF, 1957, t. II, p. 234 ss.

¹² “...en la *Nativité* de la Colección de Chantilly (textos del siglo XV), se agregan dos pastoras con sus nombres, interpolación quizá debida a la relación de la obra con el monasterio de monjas de S. Michel en Huy, acerca de Lieja” (Grace Frank, *The Medieval French Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954, apud Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1963, p. 30, nota 10).

¹³ También en el *Auto de los Reyes Magos*, Baltasar y Melchior *dudan* y vacilan: “non pudet seer otra señal?” (v. 13), “por tres noches me lo veré/i mas de vero lo sabré./En todo, en todo es nacido?/ non se si algo e veido” (v. 27 ss.), “es? non es?... Veer lo e otra vegada,/si es verdad o si es nada.” (v. 44 ss.). También lo harán los pastores que en las obras de siglos siguientes se enteren de la buena nueva y acudan a adorar al Señor. Como apunta el profesor Wardropper (“The Dramatic Texture of the *Auto de los Reyes Magos*”, MLN, LXX [1955], 46-50), cada rey comienza desde una posición de inseguridad pero finalmente se persuade de la veracidad de lo observado. Los últimos versos de cada uno de los parlamentos afirman respectivamente su fe:

[CASPAR, *solo*.]

Ala ire o que fure, aoralo e,
por Dios de todos lo terne. (vv. 17-8)

dizen que de Espiritu Santo,
mas yo desto non se nada,¹⁴

y de la plegaria de ésta para que se reconozca su inocencia, el Ángel calma a José, y la Virgen adora a su Hijo con presagios del dolor futuro.¹⁵ A esto sigue el anuncio del Ángel:

Yo vos denunçio, pastores,
que en Bellen es oy naçido
el señor delos señores,
sin pecado conçevido;
e porque non lo dudedes,
yd al pesebre del buey,¹⁶
donde çierto fallaredes
al prometido en la ley

[BALTASAR, *solo*.]

ire, lo aorare,
i pregare i rogare. (vv. 31-2)

[MELCHIOR, *solo*]

bine lo [u]eo que es verdad,
ire ala, par caridad. (vv. 50-1)

(Citamos por *Auto de los Reyes Magos*, en *RABM*, IV (1900), pp. 46-50). Wardropper subraya el hecho de que Melchior se dirija al pesebre *por caridad*. Los conceptos de *verdad* y *caridad* se van entrelazando, pues, indisolublemente.

¹⁴ *La representación del nacimiento de Nuestro Señor en Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc, t. II, *NBAE*, 1915, p. 53 ss.

¹⁵ Advirtamos que el tema del placer convertido en dolor tiene su contrapartida en el de "los duelos tornados en gozos". Ya el juglar del *Poema de Mio Cid* lo desarrolla en distintas gradaciones. La más notoria es el gran duelo inicial del destierro del Cid contrapuesto al gran gozo final: la culminación de su honra al saberse amado de su rey, admirado por sus vasallos, con sus hijas ya reinas de Navarra y Aragón. Minaya Albar Fáñez exclama en los versos 381 y 382 del Cantar: "Aun todos estos duelos en gozo se tornarán;/Dios que nos dio las almas, consejo nos dará." Pedro Salinas dedicó hermosas páginas a este tema en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 32 ss. También Juan del Encina lo utiliza en su *Representación a la pasión y muerte de nuestro redentor*. Cuando el Ángel aparece para asegurar que Cristo ha resucitado, después de un largo monólogo afirma: "Los que estays desconsolados/consolad los desconsuelos/*que* vuestros llantos y duelos/en gozo serán tornados." (cvijv, 15-18).

¹⁶ "...al pesebre del buey" en lo que Gómez Manrique combina el relato de San Lucas y de los *Evangelios apócrifos*. Indudablemente, todos los aditamentos del *Protocvangelio de Santiago*, del *Evangelio del Pseudo Mateo*, del *Evangelio árabe de la Infancia*, etc. eran ya una tradición e inspiraban, con sus múltiples detalles, a los pintores y escritores de esos años: particularmente de los siglos XV y XVI.

lo que provoca los comentarios de tres pastores, que ya no son soliloquios como los de los Reyes Magos del *Auto* del siglo XII, sino un casi diálogo que revela el asombro y la admiración en que el Ángel y su mensaje los ha dejado:

EL UN PASTOR
Dime tu, hermano, di,
si oyste alguna cosa,
o si viste lo que vi.

EL SEGUNDO
Vna gran boz me semeja
de vn angel reluziente
que sono en mi oreja.

EL TERÇERO
Mis oydos han oydo
en Bellen ser esta noche
nuestro Salvador naçido;
por ende dexar de uemos
nuestros ganados e yr
por ver si lo fallaremos.

Sigue la decisión, aquí sin titubeos, de adorar al Salvador:

Este es el niño eçelente
que nos tiene de saluar;
ermanos, muy omilmente
le llegemos adorar,

a la que acompaña la salutación de cada pastor. Gómez Manrique se aparta rotundamente del Evangelio de San Lucas y se mantiene fiel a los *Apócrifos* (cfr. nota 8). Predomina una gran sobriedad en estos personajes rústicos, en sus reacciones y comentarios. Este *casi diálogo*, sugerido por los versos de *el un pastor*, a los que siguen los de los dos siguientes, hace suponer un juego escénico inmediato y vivo. Sin embargo, *el segundo* y *el tercero* responden cada uno a su modo, por lo que no existe verdadero diálogo y cada pastor adora individualmente a Jesús:

LA ADORACIÓN DEL
PRIMERO
Dios te salue, glorioso
ynfante santificado,
por redimir enbiado
este mundo trabajoso:
damos te grandes loores
por te querer demostrar
a nos, miseros pastores.

DEL SEGUNDO
Salue te Dios, niño santo,
enbiado por Dios padre,
conçebido por tu madre
con amor e con espanto:
alabamos tu grandeza
que en el pueblo de Israel
escogio nuestra sinpleza.¹⁷

¹⁷ Respetamos la puntuación señalada en la edición citada aunque quizá el sentido obligara a separar el tercer verso del cuarto y a unir, en cambio, este cuarto "con amor e con espanto" al siguiente: "alabamos tu grandeza".

DEL TERCERO

Dios te salue, saluador,
 onbre que ser Dios creemos;
 muchas graçias te fazemos
 porque quisiste, Señor,
 la nuestra carne vestir,
 en la qual muy cruda muerte
 as por nos de reçibir.

Los siete versos de cada personaje tienen, no obstante, una organización semejante: el saludo inicial, la referencia a la misión redentora de Cristo y la alabanza posterior o la gratitud ante la Encarnación.

Fray Iñigo de Mendoza en su obra narrativa, la *Vita Christi fecho en coplas*,¹⁸ dibuja ya con más precisión los rasgos que serán caracterizadores del personaje vagamente esbozado por Gómez Manrique. En el relato de la *ystoria de la natiujdad* incluye varios motivos de los *Evangelios apócrifos*: el asno y el buey, y la luz que emanaba del Niño (cfr. notas 6 y 8):

luego en su natiuidad
 quiso estar por humildad
 entre vn asno y vn buey

La tu alta señoría
 o muy grand Hijo de Dios
 en tanto resplandecia
 en el lugar do yazia
 con los anjmales dos
 que sy el sol se cotejara
 contigo, Sancto Luzero,
 tan disforme se fallara
 commo la hermosa cara
 en el espejo de azero. (avjr)

También pertenece a los *Apócrifos* su visión de San José como un anciano que sirve a María y al Niño:

aved compassyon del viejo
 que quebrantado moriendo
 anda el peccador barriendo
 aquel sancto portalejo. (avjr)

¹⁸ Fray Iñigo de Mendoza, *Vita Christi fecho en coplas*. La numeración siempre corresponde a la edición facsimile (Zamora, 1482), Madrid, Real Academia Española, 1953. La puntuación es nuestra.

En la ubicación temporal y geográfica, sigue en parte al Nuevo Testamento.¹⁹ También Gómez Manrique lo hizo, pero Fray Íñigo va más lejos y hace un juego de palabras contraponiendo con-

¹⁹ Aunque es un aspecto lateral de este trabajo, parece oportuno hacer referencia a la ubicación geográfica y temporal del nacimiento de Cristo. San Mateo dice exactamente: "Nacido Jesús en Belén de la Judea... Y convocados todos los jefes de los sacerdotes y los escribas del pueblo, se informó de ellos sobre dónde había de nacer el Mesías. Y ellos le dijeron: En Belén de Judea, pues así está escrito por el profeta: Y tú, Belén, tierra de Judá, de ningún modo eres la menor entre los príncipes de Judá; porque de ti saldrá un jefe, que pastoreará a mi pueblo Israel." (Mateo, II, 1-16) San Lucas también sitúa el Nacimiento en "la ciudad de David que se llama Belén" (Lucas, II, 4). Ésta es la versión que siguen Gómez Manrique y Fray Íñigo de Mendoza —se apoya en la profecía de Miqueas— y no los Evangelios de San Juan ni de San Marcos que ubican la venida de Jesús al mundo en Nazareth (Juan, I, 43-51; Marcos, I, 24). La profecía de Miqueas señalaba que el Mesías, descendiente del rey David, habría de nacer como éste en Belén. Ciertamente que aún se sigue discutiendo el significado exacto de la palabra *salir* en Miqueas, V, 2: "Mas tú, Belén Efratá, eres pequeña para figurar entre las regiones de Judá; de ti me saldrá quien ha de ser dominador en Israel", lo que no implica necesariamente que Jesús debiera nacer en Belén. Quizá esta duda haya favorecido que se aceptara la otra versión: Nazareth habría sido la cuna de Cristo. Pero tampoco hay datos exactos que la confirmen. Por ejemplo, el más conocido, la palabra *Nazareno*, que sirvió para cimentar distintas interpretaciones, habría sido un título y no necesariamente un gentilicio. Sea como fuere, los autores en cuestión están dentro de la primera tradición que hemos mencionado. Esta incertidumbre en cuanto al lugar se torna mayor en lo que se refiere a la ubicación en el tiempo: el problema es arduo y siguen acumulándose las hipótesis. Ninguno de los Evangelistas fijó la fecha de nacimiento del Mesías. Según Clemente de Alejandría, en Oriente algunos lo atribuían al 20 de abril o al 17 de noviembre y añade "que no se contentan con saber en qué año ha nacido el Señor, sino que con curiosidad demasiado atrevida van a buscar también el día". (Véase Mario Righetti, *Historia de la liturgia*, Madrid, BAC, 1955, t. I, p. 687 ss.). Es opinión general que esta falta en los Evangelios y las distintas versiones de los escritores más antiguos se explica porque para la liturgia cristiana tiene mayor importancia la fecha de la Resurrección, y toda la gloria giró alrededor del Domingo de Pascua. A tal punto que la Iglesia no celebró siempre la fiesta de la Navidad ni lo hizo el mismo día. En los primeros tiempos de la Cristiandad se recordaba en el de la Epifanía, uso que aún se conserva entre los armenios. Solo a mediados del siglo IV se fija la fecha que todavía rige. En un esbozo de calendario litúrgico, la *Depositio Martyrum*, c. 336, se lee: "VIII Kal. Ian. natus Christus in Bethleen Iudeae". Además, surge la preocupación por saber la causa de la determinación de la fecha: ¿porque es la del solsticio de invierno —día extraordinario— y el Mesías es comparado muchas veces con el sol (para San Cipriano "el verdadero sol", para San Ambrosio "el nuevo sol", etc.)?; ¿por influencia de otras religiones?: ¿coincidencia con el día de la fiesta de Mi-

ceptos: "frío" / "fuego de amor", juegos de oposiciones a los que, por otra parte, el autor de la *Vita Christi* es afecto.

O fijo de Dios eterno
 quien piensa tal desuario
 que seyendo njño tan tierno
 no estauas muerto de frio
 y en lo peor del jnuerno
 mas aquel fuego de amor
 en el portal de Bethleem
 te escalento Redemptor
 que despues quando mayor
 te mato en Iherusalem. (avjr)

Más tarde, el Ángel dirá a los pastores, al modo de la poesía de cancionero:

y vuestra muerte primera
 con su muerte sera muerta
 y luego que aqueste muera,
 sabe quel çielo os espera
 a todos a puerta abierta. (bvr)

Después de las razones de la virginidad de María, de las canciones de las distintas jerarquías angelicales, etc., comienza la escena de la Anunciación del Ángel a los pastores que constituye el núcleo primitivo del tema. Se nos presenta como un espectáculo al que el autor asiste y que nos invita a contemplar, pero no pasivamente sino participando en el fervor de los pastores y ángeles:

andemos, ayna, andemos,
 con congoxoso deseo,
 porque a tal hora lleguemos
 que todos juntos cantemos
Gloria in exçelsis Deo. (biiijr)

La obra es así, de pronto, vivaz y colorida: con breve pincelada caracterizadora, muy exacta, hace surgir a los pastores que pri-

tra?, ¿con el de las Saturnales romanas, en cuyo reemplazo surgiría una fiesta cristiana? Hay otra hipótesis muy difundida: es la que hace derivar la fecha del nacimiento de Cristo de aquella presunta de su muerte. Durante un tiempo se creyó que ésta había ocurrido el 25 de marzo. Puesto que Cristo debía vivir un número exacto de años, la Encarnación tenía que haber sido también un 25 de marzo y el Nacimiento, pues, el 25 de diciembre. Pero esto es, históricamente, inostenible "porque ningún viernes 25 de marzo cae, entre los años que pueden tomarse en discusión, en el plenilunio o en el día siguiente a la Pascua judía" (cfr. Mario Righetti, op. cit., p. 690, nota 84).

mero discuten “con su rudez jnnoçente”; el ángel llega “relumbrando”, y luego del anuncio quedan “medio muertos espantados”. El mismo Fray Íñigo nos insta a presenciar lo que ocurre en escena y va entrelazando hábilmente el relato de una acción que parece desenvolverse ante nuestros ojos con el parlamento de cada personaje. Pasa de este modo con inteligente trabazón del estilo indirecto al directo, y otra vez da un nuevo salto y continúa narrando desde su lugar de autor/espectador. Sus personajes actúan, dialogan y comentan, pero no quedan solos y a intervalos se hace oír la voz del relator. Esto sucede a lo largo de poco más de veinte estrofas. En algún momento, el tema mismo —anuncio del Ángel— queda relegado, tantas son las digresiones y comentarios de los pastores (las mismas digresiones y comentarios en que se entretendrán los rústicos de Juan del Encina y de Lucas Fernández), hasta el punto que, antes de comenzar una estrofa, se dice: “Torna a la ystoria y pone / la Reuelaçion del angel”. Finalmente, y en forma concisa, una nueva indicación —por las que Fray Íñigo sigue la costumbre de los poemas narrativos— explica: “Habla el Auctor” y allí se incluye la identificación de los pastores, de los tres humildes, con los predicadores de la Nueva Ley, recuerdo sin duda de las palabras del Evangelio:

y llegados al lugar
con deseoso talante
merescieron de hallar,
de mirar y de adorar
nuestro diuinal infante.
Tornados ya de groseros
de conosçer tan sabido,
quieren ser los primeros
christianos y pregoneros
del grand misterio escondido;
todos tres en continente
despues del niño adorado,
comiençan publicamente
a descubrir a la gente
el secreto reuelado. (bvjr)

Et uenerunt festinantes: et in-
uenerunt Mariam et Ioseph,
et infantem positum in prae-
sepio. Uidentes autem cogno-
uerunt de uerbo, quod dic-
tum erat illis de puero hoc. Et
omnes qui audierunt mirati
sunt, et de his quae dicta erant
a pastoribus ad ipsos. Maria
autem conseruabat omnia uer-
ba haec, conferens in corde suo.
Et reuersi sunt pastores, glo-
rificantes et laudantes Deum
in omnibus quae audierant et
uiderant, sicut dictum est ad
illos.

(Lucas, II, 16-20)

Del mismo modo, Fray Íñigo al referirse poco antes a los ángeles cantores, glosa los versículos 13 y 14 del capítulo II del evangelista:

El angel questo dezia
 angelical muchedumbre
 se llego a su conpañia,
 que cantauan a porfia
 con çelestial dulçedumbre
 las eternas marauillas
 de la bondad soberana,
 el reparo de sus syllas,
 el lauar de las manzillas
 de toda la carne humana.

Y despues que asy cantaron
 muy grand gloria al Dios eterno
 y la paz nos predicaron,
 subieron por do baxaron
 al su reyngo sempiterno; (biiijr)

Et subito facta est cum angelo
 multitudo militiae caelestis lau-
 dantium Deum, et dicentium:
 Gloria in altissimis Deo, et in
 terra pax in hominibus bonae
 voluntatis. Et factum est, ut
 discesserunt ab eis angeli in
 caelum . . . 20

Los personajes de Fray Íñigo de Mendoza presentan ciertas características que se encuentran más tarde en los de Juan del Encina y Lucas Fernández, pero también se eslabonan en una línea tradicional distinta de aquella en la que se insertan las *Coplas de Mingo Revulgo*, obra en la cual el pastor “bajo el aparente rusticismo pastoril —aquí lo pastoril es un disfraz y el sayagués es un medio— es un cortesano que hace uso de un simbolismo con el que había familiarizado ampliamente a sus auditorios la predicación religiosa, aplicándolo a Cristo mismo y a sus sacerdotes.”²¹

Ya hemos visto que en la *Vita Christi* aflora un género teatral en estado latente, el cual en forma rudimentaria se da en la *Representación del Nasçimiento* de Gómez Manrique. Señalemos algunas de las características que ofrecen los rústicos de Fray Íñigo y que conservarán los personajes del teatro posterior. En primer lugar, los nombres. Son los propios de los simples que se mantienen a lo largo de los siglos xv, xvi y xvii con su valor tipificador. Todavía Rojas Zorrilla, hacia 1646, llama Bras a su criado, quien, curiosamente, explica a Don Mendo: “. . . Decís verdad, / que só antiguo, aunque no rico, / pues vengo de un villancico / del día de Navidad.”²² Los de la *Vita Christi* se llaman: Juan Pastor, Mingo —también con su diminutivo Minguillo— (ya en el *Libro de Buen Amor*, copla 1004, aparece el típico nombre de serrana:

²⁰ *Nouum Testamentum Latine*, Londres, Oxford University Press, 1955, p. 136 s.

²¹ Frida Weber de Kurlat, op. cit., p. 33.

²² Francisco de Rojas Zorrilla, *Del Rey abajo ninguno*, jornada II, v. 125-128, Zaragoza, Ebro, 1954, p. 62.

Menga Lorente) y Pascual, también con la forma tantas veces usada por Encina y Fernández: Pascualejo.

En Fray Íñigo se documenta otro rasgo que ha de darse repetidamente: la genealogía del rústico. *Vita Christi*: "Tu eras hi de Pascual, el del huerte coraçon" (biiij^v); "Llamemos a Pascualejo, / el hi de Juan de tras calle" (bv^v); "O, si vyeras, hi de Mingo / nieto de Pascual el viejo" (bvjr); genealogía que aún no tiene el matiz burlesco que le darán los autores posteriores hasta que alcanza su apogeo en la novela picaresca.

Hay un esbozo de psicología de los personajes, vago dibujo en el que se advierte la ingenua simplicidad de cada pastor,²³ y que será heredado por muchos de los rústicos de obras siguientes, algunos de los cuales son parientes directos de estos pastorcitos de Fray Íñigo, mientras otros se apartan de esa línea algo burda y complican sus razonamientos con preocupaciones metafísicas. Adelantemos que este cartabón del pastor ingenuo y simple se conserva en manifestaciones pictóricas muy posteriores.²⁴ El autor resalta el temor y el asombro de los pastores ante el espectáculo inusitado de un ángel,²⁵ las exclamaciones con que tratan de darse ánimo,²⁶ y cómo su simplicidad no les permite creer en lo que están viendo, pues la idea del milagro no se les ocurre:

que no puedo ymaginar
hablando Mingo de veras
que ombre sepa bolar
sy no es Juan escolar
que sabe dencantaderas (bviiij^v)

²³ El pastor se manifiesta en forma por demás simple y a veces une a la inocencia de su sentimiento y a la manera ingenua en que lo expresa, la duda para aceptar lo que no entiende: "Minguillo daca leuanta/no me muestres mas empacho/que segund este nos canta/alguna cosa muy sancta/deue ser este mochacho/y veremos a Maria/que jura hago a mi vida/ahun quiçal preguntaria/en que manera podia/estar virgen y parida." (bvr).

²⁴ La segunda parte de este trabajo está destinada al estudio del tema en las artes plásticas del tiempo de Juan del Encina y Lucas Fernández.

²⁵ "Corramos por ver syquiera/aquella gente aldeana/como se turba y altera/en ver de nueua manera/en el ayre forma humana/diziendo con gran temor/el vno al otro temblando/cata cata Juan Pastor/y juro a mi peccador/vn ombre viene bolando" (biiij^r); "mas estoy tan pauorido/que mudar no me podria/segund es la medrosya/que en el cuerpo me ha metido" (biiij^r); "Mas juro a mi peccador/que me tiene aquellotrado/que ni se sy es encantador/o sy ombre malhechor/que todo esto espantado" (biiij^v).

²⁶ "Tú eres hi de Pascual/el del huerte coraçon/torna torna en ti zagal/se que no nos hara mal/tan adonado garçon/ponme aqui a la pareja/y venga lo que viniere" (biiij^v).

El ángel disipa sus dudas: "No cureys de titubar" (bv^r) (Et dixit illis angelus: Nolite timere, Lucas, II, 10) y les da la señal de que habla el Evangelio: encontrarán al Niño envuelto en pañales en un pesebre. Fray Íñigo amplifica las pocas palabras de San Lucas, dedicándoles los diez versos de su estrofa.²⁷ Para contribuir a desvanecer los temores y de algún modo para fingir indiferencia, los pastores comienzan a bailar. He aquí otro rasgo común a muchas farsas y comedias: el baile, la música, el juego, la chanza, intervienen siempre en el quehacer de los pastores.

mas ponte la tu çamarra,
la que tienes de holgar,
y tiempla bien tu guitarra,
y yo con una piçarra
començemos a baylar
y saquemos el cucharal
y tambien mi caramillo. (biiiiv)

Y más tarde dice Mingo, deseoso de festejar el acontecimiento:

Llama, llama a Turibiello,
tañera su caramiello
y tu la tu cherunbuela.
Yo tañere mi arrabe ²⁸
que tengo en la mj hatera. (bvjr)

Los pastores, enterados del nacimiento de Jesús ofrecen lo mejor de sí: improvisarán un concierto, bailarán y llevarán sus rústicos regalos. Como ya hemos dicho, éstos no figuran en el relato evangélico, pero eran un elemento pintoresco que gustaba al público y es así como en todo episodio de pastores que tienen conocimiento de la buena nueva se incluye el tema de los dones con los que se honra al Salvador,²⁹ como en la *Vita Christi*, a la Virgen:

²⁷ "No cureys de titubar/yo os dare çierta señal/yda do suelen atar/los que vienen a comprar/sus bestias en el portal/do syn mas pontifical/o varones syn engaños/vereys en carne mortal/la persona diuinal/enpañada en pobres paños" (bv^v).

²⁸ En el *Coloquio de los perros*, cuando Berganza menciona a los pastores que ha conocido dice: "porque si los mios pastores cantauan, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino vn "Cata el lobo do va, Iuanica", y otras cosas semejantes, y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaytas, sino al que hazia al dar vn cayado con otro, o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos". (Véase, Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, t. III, ed. Schevill y Bonilla, Madrid, Gráficas Reunidas, 1925, p. 165 s.).

²⁹ La literatura francesa lo registra: hacia 1452, en el *Misterio de la Pasión* de Arnoul Greban, cuando los pastores se disponen a adorar al Niño, le

mas lleua tu el caramiello
 los alboques y el rabe
 con que hagas al chequiello
 vn huerte son agudiello
 que quiza yo baylare.

.....
 y lleua tu en la çestilla
 puesta alguna mantequilla
 para la madre del Niño (bv^v)

En realidad, la *Vita Christi* muestra el núcleo primero del tema: el anuncio del ángel. En cambio, de la adoración en sí solo nos “habla del auctor” y muy brevemente.

[los pastoriles varones]
 y llegados al lugar
 con deseoso talante
 merescieron de hallar,
 de mirar y de adorar,
 a nuestro dibinal jnfante (bvj^r)

para continuar en seguida con la prédica de los pastores. La llegada del ángel y el coro celestial, por el contrario, constituyen el verdadero centro de interés, a tal punto que un pastor en bvj^v repite y amplifica los versos de bv^r. Lo hace procurando contar a su compañero todo lo que ha visto y que lo ha dejado estupefacto. Y para dar mayor realismo a su relato, repite —a su manera— los latines de los ángeles:

Avn tengo en la mi memoria
 sus cantos asmo que creo
 vno: gritauan vitoria;
 los otros cantauan goria;
 otros, indaçielçis deo;
 otros, Dios es pietatis;
 otros, et in terra paz
 homanibus varitatis;
 otros, buena voluntatis;
 otros, abondo que más. (bvj^v)

llevan un flautín, una suerte de sonajero, una campanilla, etc. También, en Inglaterra, dos escenas de pastores: la *Prima Pastorum* y la *Secunda Pastorum*, muestran el mismo elemento. En Italia, en que el germen dramático no está en la liturgia sino en los *laudi*, cantados y luego representados, no se forman ciclos y no aparecen los acontecimientos de Navidad ni los de Pascua. Solo en la *Rappresentazione della Natività di Cristo* (c. 1466) hay una escena inicial en que intervienen pastores, pero el tema de los dones no existe y además tiene —como detalle característico— la falta de piedad. (Véase Mia Gerhardt, *La pastorale*, Assen, Van Gorcum's Litteraire Bibliotheek, 1950, p. 50 ss.).

Al estudiar el teatro de Encina y Fernández, observaremos que también se pone en boca de los pastores palabras latinas deformadas. Y es así como el personaje esbozado por Gómez Manrique adquiere vida propia en la obra de Fray Íñigo de Mendoza, con rasgos que reaparecen en los rústicos de piezas posteriores. Tal lo mostrará el siguiente análisis de las obras en torno al mismo tema de Juan del Encina y Lucas Fernández:

- 1) la *Égloga*, de Juan del Encina representada en la noche de Navidad de 1492, para el estudio de la cual hay que tener en cuenta también una especie de diálogo introductorio a la verdadera égloga y que se dio esa misma noche ante los Duques de Alba;
- 2) la llamada *Égloga de las grandes lluvias*, también de Juan del Encina;³⁰
- 3) la *Égloga o farsa del nacimiento de nuestro redemptor Jesucristo*, de Lucas Fernández;
- 4) el *Auto o farsa del nacimiento de nuestro señor Jesucristo*, del mismo autor.

Encina es autor en que lo nuevo, su creación individual, se superpone a "la tradición recibida de la que su obra es remate o profunda modificación: así ocurre en sus primeras obras teatrales con los pastores de Belén".³¹ En la "*Égloga* representada en la misma noche de Navidad, adonde se intro/duzen los mismos dos pastores de arriba llamados Juan y Mateo. / Y estando éstos en la sala adonde los maytines se dezían, entraron otros / dos pastores que Lucas y Marco se llamavan y todos cuatro en nombre / de los cuatro Evangelistas de la Natividad de Cristo se començaron a razonar", los personajes son, como se advierte, cuatro

³⁰ Ediciones de su *Cancionero* (Juan del Encina vive desde 1468 hasta 1529): la primera edición es de 1496, en Salamanca; la segunda, de 1501, en Sevilla; la tercera, de 1505 en Burgos; la cuarta, de 1507 en Salamanca; la quinta, de 1509 en Salamanca; la sexta, de 1512 en Zaragoza; y la séptima, de 1516 en Zaragoza. Gallardo es el primero que se refiere a la edición de 1507 y el que sospecha que la edición de 1512 no existió, opinión que también tiene Manuel Cañete ("Proemio". En Juan del Encina, *Teatro completo*, Real Academia Española. Madrid, 1893). De la primera edición, de 1496, apareció en 1928 el facsímil publicado por la Real Academia Española. Allí encontramos la primera de las obras que nos interesan para nuestro estudio: se representó en 1492, por lo que corresponde al periodo salmantino. La *Égloga de las grandes lluvias*, de seis años después, pertenece a la época de Alba de Tormes y aparece por primera vez en la edición de 1507.

³¹ Frida Weber de Kurlat, op. cit., p. 31, nota 12.

pastores que tienen los nombres de los evangelistas.³² Dos de ellos ya habían aparecido en esa especie de *introito* que es la llamada *Primera égloga*: allí eran Mateo y Juan, y como este último coincide con su nombre, el poeta puede hablar más o menos disimuladamente de sí. Justamente ese doble aspecto de pastor-autor y la presentación de su obra son los únicos elementos que justifican el mencionado *introito*. Juan tiene conciencia de su valer³³ y así lo expresa:

tenme por de los mejores
cata que estás engañado,
que si quieres de pastores
o si de trobas mayores
de todo sé, Dios loado.
Y no dudo aver errada
en algún mi viejo escrito
que quando era zagalito
no sabía quasi nada,
mas agora va labrada
tan por arte mi lavor
que aunque sea remirada
no avrá cosa mal trobada
si no miente el escritor. (ciii^v)

Algo más, sin embargo, debemos señalar en esta primera representación de Encina: el saludo con que se presenta Juan: “¡Dios salve acá, buena gentel!” que encontraremos, bajo formas muy parecidas, en otros pastores; la rápida alusión a la genealogía del rústico —ya encontrada en la *Vita Christi*—: “¡Oh Juan, Juan, hi de Pascualal!”, que en otras obras se amplifica largamente (cfr. *Comedia* hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pasto-

³² Para el profesor Wardropper, representan la iglesia misma que recibirá la buena nueva del Nacimiento por los escritos de los Evangelistas y en Juan se unen los rasgos del Evangelista y del Bautista. Véase Bruce Wardropper, *Introducción al teatro religioso del siglo de oro. (La evolución del auto sacramental: 1500-1648)*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, p. 157.

³³ A propósito de esta valoración del mismo escritor, recordemos que Andrews señala que a través del *Cancionero* corre una suerte de ascético *mea culpa* pero que, en realidad, detrás del propio abatimiento existe la convicción de una gran habilidad. Habría entonces en este escritor junto a momentos en que manifiesta sus méritos otros en que revela su imperfección poética. Pero no nos llamemos a engaño, la humildad de Encina es simplemente un recurso retórico (Véase J. Richard Andrews, *Juan del Encina. Prometheus in Search of Prestige*, UCPMP, 53, Berkeley and Los Angeles, 1959, p. vii.)

ril);³⁴ y también ya en esta primera obra teatral de Encina, abundante uso del sayagués.

Al igual que la anterior, la *Segunda égloga* representada en la noche de Navidad de 1492 comienza con el saludo de Lucas y Marco, esta vez, "¡Dios mantengal ¡Dios mantengal!" (cfr. el primer verso de la *Farsa theologal* de Diego Sánchez de Badajoz: "¡Gente honrrada, Dios mantengal!").³⁵ Casi inmediatamente, Mateo pregunta: "¿Y qué nuevas hay allá?" con lo que da pie al tema de la *Égloga*: el nacimiento de Jesús, el júbilo que causa y la decisión de los pastores-evangelistas de acudir a Belén a adorarle. Lucas es el encargado de dar el anuncio:

Hay una nueva muy luenga:
¡Menester es gran arenga!³⁶
¡Que Dios es nacido ya!

y a continuación hace todo el relato. Sitúa la acción en Belén, menciona al Ángel portador de la noticia y también a los ángeles cantores de que habla el Evangelio:

Que a los ángeles oimos
la grolla del *celis Deo*

(cfr. supra, p. 166). Como los pastores son, en realidad, los evangelistas, pueden saber lo que por su condición de rústicos debieran ignorar:

LUCAS. — Y tú, Juan del buen aseo,
¿Qué dices, que estás callando?
JUAN. — Mía fe, digo que lo creo;
que ya estaba yo en oteo
de luengo tiempo esperando.

³⁴ Dice Bras Gil: "Nieto só yo de Pascual,/y aun hijo de Gil Gilete,/so-brino de Juan Jarrete,/el que vive en Berrocal./Papiharto y el Zancudo/son mis primos caronales,/y Juan de los Bodonales,/y Antón Prabos Bollarudo./Brasco-Moro y el Papudo/también son de mi terruño;/y el crego de Vico-Nuño,/que es un hombre bien sesudo,/Antón Sánchez Rabilero./Juan Jabato el Sabidor,/Asienso, y Mingo el pastor,/Llázar-Allonso el gaitero./Juan Cuajar el viñadero./Espulgazorras, Lloreinte,/Prabos-Pascual, y Vicente,/ y otros que contar no quiero." En Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid, Imprenta Nacional, 1867, p. 27 s.

³⁵ Acerca del sentido de este saludo, véase Américo Castro, "Perspectiva de la novela picaresca" en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957, p. 99 ss.

³⁶ Aunque cito por la edición de la Real Academia Española de 1893 cambio los signos de interrogación que allí lleva este verso. Creo que se trata, evidentemente, de una exclamativa.

MATEO. — ¿Qué esperabas? Di, zagal,
por tu salud, habra, habra.

JUAN. — Que Dios, que era la palabra,
decendiese a ser carnal,

La psicología de estos personajes es poco más o menos la de los pastores que hemos estudiado, sin complicaciones. Mateo es el más simple, Lucas el más informado, Marco habla poco y Juan es el de reflexión más honda:

Digo, digo que Él es vid,
Vida, verdad y camino,
Todos, todos le servid;
Todos conmigo decid
Qu'Él es el Verbo divino.

Poco después, y a modo de predicción, recuerda el milagro de la multiplicación de los panes.³⁷ Luego, deciden ir a Belén. Es Lucas quien los incita:

A Belén vamos, zagales,
Que allí dicen que ha nacido...

Menciona a los animales y hace resaltar el rigor del clima:

Entre brutos animales
quiso venir a nacer
en tan crudos temporales.

Encina pensaría en el mes de diciembre salmantino y no en el de aquella tierra donde los pastores podían velar "al raso" como dice el Evangelio. Lucas termina invitándolos a festejar el acontecimiento:

Vamos a tomar barveza
y a gasajar con su madre

y el villancico final resume el milagro de la Encarnación. La égloga es sencilla y los pastores, rudos aunque no torpes. "Para ellos, lo más significativo de este Nacimiento divino es que representa la culminación de una larga serie de profecías. Sitúan el acontecimiento dentro de la tradición histórica del Viejo Testamento."³⁸ En realidad, no deciden ir a *adorar* al Niño sino que

³⁷ "Hartar, hartar ya, gañanes,/qu'es venido pan del cielo,/¡Pan de vida y de consuelo!/no comais somas de canes,/ni andeis hechos albardanes/ comiendo vianda vil;/que aqueste con cinco panes/hartará más rabadanes/que otro con cinco mil."

³⁸ Bruce Wardropper, op. cit., p. 157.

sienten, sobre todo, alegría por la llegada de Aquél a quien irán a contemplar, y curiosidad por verlo.

La segunda de las obras mencionadas, la llamada *Égloga de las grandes lluvias*, es algo más compleja. Sus personajes son también cuatro³⁹ pero con distintos nombres; significativamente, solo el de Juan se conserva. Los otros son, una vez más, los típicos nombres pastoriles: Miguellejo, Rodrigacho y Antón. Dialogan, y la llegada del Ángel con su anuncio interrumpe los comentarios. Entonces preparan los regalos para llevar al Niño. La trama, tan simple, presenta sin embargo, ciertos elementos que muestran la mayor elaboración de esta *Égloga* representada en 1498. Miguellejo da el primer indicio de la situación en el tiempo: "para en tales temporales", a lo que sigue la amplificación del tema de la tormenta y concisamente, otro dato que nos permite fechar la obra: "Año de noventa e ocho / e entrar en noventa e nueve" dice Juan. Rodrigacho añade: "E ha dos meses ha que llueve". Hay otro dato circunstancial: Juan manifiesta haber ido a la villa "por lo del pan" y prosigue, "acuntió que en aquel día / era muerto un sacristán". Agrega detalles: "era un huerte canticador", "el de la greja mayor". Aquí se insinúa un acontecimiento de la vida del mismo poeta. Dice Antón: "hágante cantor a ti" y luego Rodrigacho, "el diablo te lo dará, / que buenos años te tienes" pero no sucedió así y el puesto de cantor de la catedral de Salamanca fue otorgado a Lucas Fernández, lo que provocó la irritada partida de Encina hacia Roma. La alusión termina cuando Rodrigacho propone: "si trajiste alguna fruta, / danos della, jugaremos". Encina sigue ahora la tradición:⁴⁰ el motivo del juego, de la chanza y del baile, siempre presentes entre los pastores, con lo cual se produce un cambio en la acción. Juan reparte "una gran sarta de higos / é tres blancas de castañas". Juegan "pares e nones", pelean. En el momento en que termina el juego, también concluye la pelea y se preguntan: "¿a qué podemos jugar?". Cuando Miguellejo ha insinuado "jugar al trentín" aparece el Ángel con su revelación. Sigue detalladamente el relato de San Lucas:

³⁹ Wardropper afirma que son más vulgares que los pastores-evangelistas y que su única preocupación es el problema de vivir: se están secularizando. Véase op. cit., p. 159.

⁴⁰ Véase la *Égloga* que comienza: "¡Ha Mingo! ¿Quedaste atrás?", la *Representación del Amor*, y el *Auto del repelón*.

Pastores, no hayais temor,
 que os anuncio gran placer.
 Sabed que quiso nacer
 esta noche el Salvador
 Redemptor
 en la cibdad de David.
 Todos, todos le servid,
 qu'es Cristo nuestro Señor.
 E os doy esta señal
 en que le conocereis:
 Un Niño envuelto hallareis

Nolite timere: ecce enim euan-
 gelizo uobis gaudium magnum,
 quod erit omni populo: quia
 natus est uobis hodie Saluator,
 qui est Christus Dominus, in
 civitate Daud. Et hoc uobis
 signum: Inuenietis infantem
 pannis inuolutum, et positum
 in praesepio.

(Lucas, II, 10-13)

Rodrigacho insta a ir a Belén: “porque persepamos bien / quién es éste que hoy nació”. Y aquí el autor introduce un recurso frecuente en las escenas de pastores: la confusión de vocablos con propósito cómico.

RODRIGACHÓ. — ¿Quién dijo que era nacido?

JUAN. — Cuido qu'el saludador.

MIGUELLEJO. — Que no, sino el Salvador.

¿No lo tienes entendido?

Y luego se detienen como los rústicos de la *Vita Christi* en los regalos que han de llevarle. Los pastorcitos de Encina no recuerdan a la Virgen y sus humildes dones son, todos, para el Niño; es lo mejor que tienen: leche, un cabrito, un quesito, “natas e mantequillas”, miel, morcillas, un “xerguerito”; hueyos, cucharas (hechas estas, sin duda, por ellos mismos, como hasta hoy es costumbre). Juan agrega: “Yo le daré mill cantares / con la churumbella nuevos”.

Así pues, casi todos los elementos que componen la fisonomía y el quehacer de los pastores de Encina estaban ya dados por Fray Íñigo. Claro es que tanto en Juan del Encina como en Lucas Fernández los versos tienen mayor calidad artística y se agiliza la acción, aunque las obras que por su tema nos interesan no son los ejemplos sobresalientes de su producción. En efecto, los pastores de estas dos *Églogas* de Encina aún conservan cierta simplicidad que los acerca más a sus compañeros de la *Vita Christi* que a los rústicos de otras obras del mismo Encina. Es curioso que la *Égloga de las grandes lluvias*, en desacuerdo con toda la tradición del teatro primitivo, no termine con el villancico de alabanza a Cristo, ese breve trozo poético y musical que, al decir de Wardropper, “armoniza perfectamente con el origen litúrgico de las obras de Encina por ser un pequeño himno de devoción sin

quitar a la pieza su sabor popular".⁴¹ En esta obra, pues, no se incluye; y ya que de su final hablamos, señalemos que Avalor Arce, al referirse a las corrientes que confluyen en Encina —tradición virgiliana, *officium pastorum* de raigambre litúrgica, pastorela medieval— hace notar que "el *Quem queritis* con que se inicia el *officium* aparece en forma de alusión y de elusión en algunas de sus obras. Por ejemplo, la *Égloga de las grandes lluvias* debería desembocar forzosamente en el *Quem queritis*, pero el autor termina la acción justo en el momento antes de entrar de lleno en la materia tradicional, ya que la égloga acaba donde comienza el *officium*." ⁴²

Una vez más hemos comprobado que la Adoración de los pastores no es el centro de interés en las obras dramáticas españolas de Navidad. Lo central de ellas es el episodio anterior: la llegada del ángel, su anuncio y los preparativos de los pastores para acudir a Belén. Estas escenas son, en realidad, profanas, y la inclusión de juegos, regalos pastoriles, juramentos, peleas, etc. contribuye a acentuar ese carácter, aproximándolas al público, cuya devoción encontraría un complemento en la plástica. Allí sí, se detuvieron los artistas con deleite y con asiduidad en el momento exacto de la adoración ante el Niño.

Dos *Farsas* dedicó Lucas Fernández al tema del Nacimiento. La primera, escrita en coplas de pie quebrado de diez versos, deriva de las *Églogas* de Juan del Encina, con una novedad: un pastor tiene a su cargo el *Introito*. (Esto será constante luego en Diego Sánchez, en cuyas farsas encontramos siempre un pastor a cargo de la introducción, aunque se presente como otro personaje "disfrazado de colmenero", "...de pescador", etc.). Los rústicos de Fernández llevan típicos nombres: Bonifacio, Gil y Marcelo. Bonifacio hace alarde de sus habilidades, de sus ropas y después de un largo y jactancioso monólogo, termina diciendo: "¡So gran pastor de ganado!". Hay reminiscencias clásicas y bíblicas⁴³ y

⁴¹ Bruce Wardropper, op. cit., p. 158. A propósito de este villancico, apunta Valbuena que aunque falta en la obra probablemente se cantaría. (Véase Ángel Valbuena, *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1950, p. 27).

⁴² Juan Bautista Avalor Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 45.

⁴³ Gil. "El que Anteo destripó/asmo yo que hú mayor." Bonifacio. "¿No te niembras de Sansón/y de Esaú, que perdió/por dormir lanza y barril?/Y aún Judic descabezó/a Olofernes, y libró su pueblo de mano vil./Isboset descabezado/dizcas hú/por dormir muy sosegado."

referencias a su genealogía,⁴⁴ rasgo pastoril característico, y mientras discurre con un ermitaño acerca de la Encarnación⁴⁵ aparece el tercer pastor Marcelo con grandes exclamaciones:

¡Buenas nuevas! ¡Nuevas buenas!

 ... ¡De gozo llenas!
 Descrucemos ya de penas,
 Qu'es Cristo nascido ya.

La primera reacción de los pastores es dudar, lo que nos recuerda la incredulidad de los Reyes Magos.⁴⁶ "No es posibre", dice Bonifacio; "dilo bien", añade Gil. Luego, comienzan a admitir el hecho y a entusiasmarse. En realidad, la Encarnación es el tema predominante. Se introduce un canto de órgano⁴⁷ "Et homo factus est, et homo factus est, et homo factus est" y las preguntas al ermitaño Macario y sus aclaraciones se suceden.

BONIFACIO. — ¿Qué aprovecha encarnación?
 Decí, decí la verdad.

MACARIO. — Salvación y redepción.⁴⁸

Como es frecuente en el teatro de Encina y en el resto de la producción de Fernández, digresiones y pequeñas reyertas de los pastores interrumpen la conversación. Macario es el encargado de la alabanza de la Virgen en versos que se alzan de la línea, por lo general mediocre, de toda la obra.⁴⁹

⁴⁴ "Yo soy hijo del herrero/de Rubiales,/y nieto del Meseguero;/Prabos-Pascual y el Gaitero/son mis deudos caronales."

⁴⁵ Los pastores de Diego Sánchez de Badajoz también se inquietan y piden explicaciones acerca de este milagro.

⁴⁶ Véase nota 13.

⁴⁷ Esa frase "cantar en canto de órgano" fue durante mucho tiempo mal interpretada. Se la consideraba como prueba de que la obra fue representada en la Iglesia. Hoy sabemos que se refiere simplemente al canto polifónico.

⁴⁸ Para Wardropper, el papel de Macario que explica la Encarnación y la Redención a unos pastores corresponde al de los ángeles en las églogas de Encina. "A partir de esta composición el carácter del drama litúrgico para Navidad está indeleblemente modificado: la tarea de instruir a los pastores no corresponde a un ángel, sino a un ermitaño, a un romero, a un monje, a cualquier personaje culto... El papel del expositor siempre se diferencia del de los pastores por el lenguaje: va envuelto en un lenguaje culto que contrasta eficazmente con el sayagués de los demás personajes." (Véase B. Wardropper, op. cit., p. 161).

⁴⁹ "Sobre todas la más bella,/del mar lucero y estrella/que a los navegantes guía./Del sol está cobijada,/y su corona/de doce estrellas bordada;/en la luna está sentada./de los cielos es matrona,/esta es la muy poderosa/qu'el

Los elementos descriptivos están a cargo de Marcelo: el pesebre de Belén, la temperatura invernal, el abrigo de "una burra y un buey". Finalmente, también ellos deciden acudir sin demora a "ver tan sancto nascimiento" y comentan los dones que ofrecerán al Niño: Bonifacio, su gabán; Gil, su fedegosa, y Marcelo, un chivato. Todos, por último, cantan un villancico. Aquel esquema, por demás simple, se mantiene, y tampoco se muestra la escena de la Adoración propiamente dicha, sino los preparativos para acudir ante el recién nacido. Hay sí, con respecto a Encina, mayor insistencia en el tema de la Encarnación, que los pastores no comprenden y de la que piden explicaciones.

El *Auto o farsa del nascimiento de nuestro señor Jesucristo* escrito en coplas octosilábicas de nueve versos, comienza también por el introito, que dice un pastor llamado Pascual; los otros personajes son Lloreinte, Juan, Pedro Picado, Mingo Pascual y la obra tiene marcada semejanza con la *Égloga de las grandes lluvias* de Encina.

El diálogo previo al conocimiento de la buena nueva es simple: los pastores hablan de sus problemas e intereses. A las preguntas de Lloreinte "¿cómo húa a la sementera?", "¿qué tal está allá el ganado?", Pascual responde anunciando lo extraordinario del día, con palabras que recuerdan a los *Apócrifos*:⁵⁰

poder tiene en su mano;/esta es la perla preciosa,/generosa y más graciosa/
que fue en el género humano./Este es el cofre cerrado/del tesoro;/es relicario
sagrado;/es santuario ensalzado;/es espejo donde adoro."

⁵⁰ *Protoevangelio de Santiago*, XVIII, 2 "Y yo, José, me eché a andar, pero no podía avanzar; y al elevar mis ojos al espacio, me pareció ver como si el aire estuviera estremecido de asombro; y cuando fijé mi vista en el firmamento, lo encontré estático y los pájaros del cielo inmóviles; y al dirigir mi mirada hacia la tierra, vi un recipiente en el suelo y unos trabajadores echados en actitud de comer, con sus manos en la vasija. Pero los que simulaban masticar, en realidad no masticaban; y los que parecían estar en actitud de tomar la comida, tampoco la sacaban del plato; y finalmente, los que parecían introducir los manjares en la boca, no lo hacían sino que todos tenían sus rostros mirando hacia arriba. También había unas ovejas que iban siendo arreadas, pero no daban un paso, y el pastor levantó su diestra para bastonearlas, pero quedó su mano tendida en el aire. Y, al dirigir mi vista hacia la corriente del río, vi cómo unos cabritillos ponían en ella sus hocicos, pero no bebían. En una palabra, todas las cosas eran en un momento apartadas de su curso normal." *Liber de Infantia Salvatoris*, 72: "En aquel momento se pararon todas las cosas, silenciosas y atemorizadas: los vientos dejaron de soplar; no se movió hoja alguna de los árboles, ni se oyó el ruido de las aguas; los ríos quedaron inmóviles y el mar sin oleaje; callaron los manantiales de las aguas y cesó el eco de voces humanas. Reinaba por doquier un gran si-

Mis cabras y mis cabritos
Asmo que tienen espíritos,
Según que anda hoy alterado.

y luego dirá Lloreinte:

¡Juro a Diez! Yo también siento
esta noche turbación.

El cielo se muestra extraño, las estrellas, particularmente bellas.
Hay algo inusitado en la naturaleza:

PASCUAL. — Es cosa para espantar
De aquesto: ¿que querrá ser?
Las aves muestran pracer
con su muy dulce cantar.

Bruscamente, deciden jugar “al estornija y al palo”, “al saltabuitre”, “al tejo”, “a correr, saltar, luchar”... y mientras lo hacen, llega Juan del Collado que quiere contarles qué ha visto: “es cosa de grande espanto”, “¡juro a Sant Juncto Santo!”. Es una escena ágil, eminentemente descriptiva. Primero, Lloreinte y Pascual se burlan de las palabras de Juan: “¡Cuán alegre estoy, cuánto, / desqu’oí aquel dulce canto” y le responden que habrá oído grillos o gallos. Es decir que, en un primer momento, la reacción de los pastores es idéntica a la que señalamos desde la aparición del tema: incredulidad, burlas, vacilación, hasta que Juan los convence y Pascual y Lloreinte cuentan cómo también ellos advertían algo insólito pero ignoraban la causa. Y entonces, comienza su alegría:

PASCUAL. — Por eso nosotros vimos
denantes muy gran llucencia.

JUAN. — Todo el mundo lo sintió.
La tierra, los elementos,
Los cielos y movimientos,
cada cual placer mostró.

PASCUAL. — Yo también. ¡Huy ha, huy ho!

LLOREINTE. — Yo también.

Rezan, glorifican a Dios. La acción es rápida. Pedro Picado describe a los ángeles cantores que ha visto “haciendo mil gargalismos”. Se hace el elogio de la Virgen. Proponen los regalos que

lencio. Hasta el mismo polo abandonó desde aquel momento su vertiginoso curso. Las medidas de las horas habían ya casi pasado. Todas las cosas se habían abismado en el silencio, atemorizadas y estupefactas.”

ofrecerán al Niño: Pedro, “un pato muy singular”; Lloreinte, “un muy gordo cabrito”; Pascual,⁵¹ “un cordero y un chorlito”; y Juan, “leche y natas y un cuchar”. Deciden cantar, y en la letra de ese villancico está vivo el deseo de acudir ante el Niño:

.....
Alegres, regocijados,
Vamos todos esto a ver
A Bethlen, sin detener.

Llegados al fin del análisis de la última obra de las indicadas advertimos que concluye con un “Villancico para se salir cantando y bailando” que sintetiza la actitud ingenua y feliz, simple, del pastor de Lucas Fernández que no se plantea problemas intrincados como otros personajes rústicos de la misma época —pensamos, sobre todo, en los de Diego Sánchez de Badajoz— sino que, con sencillez, cree y adora. En realidad, este Villancico es la descripción concisa de cualquiera de las muchas Natividades que la historia de las artes plásticas conserva.⁵² Los pintores de la época tienen una visión de esta escena similar a la de Lucas Fernández. También para ellos la Virgen “es la más linda y bella / que fue ni ha de ser” y sus pastores se acercan al Niño con verdadero afecto y quieren verlo desde muy cerca, y también en sus obras acompañan al recién nacido el asno y el buey, inmóviles en su mansedumbre de siglos.

⁵¹ No puede ser Pedro por segunda vez, como indican el facsímil y la edición de la Real Academia Española de 1867, p. 210.

⁵² (*Villancico para se salir cantando y bailando*).

“Decid, los pastores,
¿Qué venís de ver
Con tanto placer?
Vimos a María,
Muy noble Doncella,
Que así relucía
Como clara estrella,
La más linda y bella
Que fue ni ha de ser,
Ni se spera ver.
So un portalejo
La vimos estar,
Y un honrado viejo
También, sin dudar;
Y oimos cantar,
Y oimos tañer,
Y entramos a ver.

.....
En un pesebrito
Hallamos un niño
Atan gracioso,
Que hobimos cariño;
Posimos aliño
De más cerca ser,
Por mejor lo ver.
Cab'Él allí estaban
Un asna y un buey:
Ambos le adoraban
Al muy Santo Rey.
El dador de ley
Sentimos Él ser
En su parescer.

Desde que el tema de la Adoración de los pastores aparece en el teatro español adopta ciertas características, ya apuntadas en las obras de Gómez Manrique y de Fray Íñigo de Mendoza, que se mantienen y enriquecen en Juan del Encina y Lucas Fernández. Y aquel personaje de rápida y vaga aparición, apenas nombrado como "el vn pastor" en la *Representación del Nacimiento*, llega a ser en Lucas Fernández, el rústico de personalidad definida. Sin embargo, aun en este último ejemplo en que por primera vez llegan los pastores ante el Niño, tampoco se describe el momento exacto de su adoración sino que se presenta como algo ocurrido, que los personajes cuentan: "decid, los pastores, / ¿qué venís de ver / con tanto placer?". Es decir que el núcleo del motivo nunca se representa, se lo alude como un hecho anterior o se hacen referencias —semejantes en todas las obras— a los momentos previos: en la literatura dramática española del período que nos ocupa, la "Adoración de los pastores" siempre queda soslayada.⁵³

LILIA FERRARIO DE ORDUNA

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso"

⁵³ En la segunda parte de este trabajo, al analizar el tratamiento del mismo tema en la plástica de los siglos XV y XVI, intentaremos una posible explicación del hecho curioso de que, mientras perdura el mundo medieval, los pastores nunca irrumpen en el primer plano de la Adoración.

LA ÓPTICA DEL NOVELISTA EN *LA INCÓGNITA* Y *REALIDAD* *

El signo de perspectivismo cervantino, cada vez más visible en la obra galdosiana a partir de *La desheredada*, parece tomar en estas dos novelas un cariz francamente metódico, demostrativo, como si nos quisiera Galdós dar lección de arte de novelar. La separación de procedimientos, epistolar el uno, dialogado el otro; el fuerte contraste de los títulos, *La incógnita* y *Realidad*; la rigurosa distinción de enfoque, nos dan la idea de que Galdós va utilizando los dos relatos para decirnos entre otras cosas que las novelas epistolares son imprecisas y vagas y las dialogadas exactas y visibles.

Plantea Galdós un problema de visibilidad. Los dos enfoques —epistolar y dialogado— son dos perspectivas que, al parecer, dejan ver (o no dejan ver) la misma realidad. La cuestión parece reducirse al grado de conocimiento proporcionado por uno y otro procedimiento. El adulterio de Augusta Cisneros y la muerte de Federico Viera son hechos concretos, objetivos, definitivos, en las dos novelas. En la primera parece que observamos los hechos sólo mediante la visión parcial e hipotética de Manolo Infante, quien compone las cartas de que consiste la novela. Es una visión insegura, subjetiva, y sobre todo incompleta. No sabemos el cómo ni el porqué de la muerte de Federico ni del adulterio de Augusta. En la segunda novela, en cambio, todo parece claro, preciso, inequívoco, por el mero hecho de tener constantemente delante de nosotros a los personajes, hablando, pensando, soñando. No pueden existir equívocos, no pueden continuar las dudas, cuando tenemos siempre delante a los protagonistas del drama.

Y no es sólo esta identidad de materia y divergencia de enfoque, lo que nos obliga a contrastar *La incógnita* con *Realidad*. Hay

* Comunicación leída en el IIº Congreso Internacional de Hispanistas de Nimega.

un puente de unión por el que tenemos forzosamente que pasar, precisamente porque lo ha construido el mismo Galdós, con palabras ineludibles. Las palabras son de don Equis X., corresponsal orbajosense de Manolo Infante. Vienen al fin de *La incógnita*, en la única carta de Equis que nos es permitido leer. Desorientado Manolo Infante al recibir de su amigo un paquete que contiene el manuscrito de *Realidad*, pide explicaciones a Equis, quien le responde así:

Verás cómo te tranquilizarás al saber de qué modo natural y sencillo se produjo esa REALIDAD que tanto te pasma, saliendo de tu letra sin que tú pusieras en ella la mano. Pues verás, hijo mío, qué fenómeno tan fácilmente comprensible para un sabio perspicuo, como lo eres tú... Atiende bien. Guardaba yo tu correspondencia, perfectamente liada con balduque, en un arca donde suelo meter, para que no me los roben estos pillos, los ajos de la última cosecha... Ya ves que tus cartas estaban en buena compañía. Yo les había puesto un rotulito que decía: *La incógnita*. Pues anteayer... abro mi arca y... ¡puf! Sin juramento me puedes creer que salía de allí un olor de mil demonios. Echo mano al paquete, y me lo encuentro transformado en el drama o novela dialogada, *de tu puño y letra*, que recibiste por el buen Tafetán... Pero qué, ¿no crees en la metamorfosis? ... no me causa sorpresa alguna. Sí, chico, no te quemes las cejas averiguando quién ha compuesto eso. La realidad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola. (787) ¹

A la vez que nos impone la obligación de buscar la relación entre las dos novelas, el pasaje citado nos complica enormemente la tarea. Vemos ahora que las dos perspectivas no son netamente separables, sino que el procedimiento epistolar, *La incógnita* de Manolo Infante, se ha convertido milagrosamente en la novela *Realidad*, existente sólo de puño y letra del mismo Manolo Infante. No se trata, pues, de hacer un contraste puramente formal y mecánico de las dos obras. Hay que buscar los íntimos lazos de unión, hay que solucionar el problema de las perspectivas con algo más unitivo que una simple declaración de la preferencia de Galdós, que indudablemente se inclinaba por el procedimiento dialogado.

Volvamos sobre el problema de la visibilidad de los personajes y de los hechos. La perspectiva epistolar de Manolo Infante es evidentemente defectuosa porque él no lo ve todo, porque su memoria no es a veces un exacto registro de lo que ha presenciado, y

¹ Las páginas citadas son las de la edición Aguilar de las *Obras completas*, Madrid, 1950, t. v.

finalmente porque tiene que juzgar de la exactitud de cosas que le dicen personas que median entre él y los hechos que estudia y trata de descifrar. Son éstas las desventajas de cualquier historiador, y lo que trata de ensamblar Manolo Infante es seguramente historia. Pero la perspectiva del cándido Manolo se complica mucho más: en primer lugar su corresponsal Equis conoce a algunos de los personajes mejor que el mismo Manolo, y a otros no los conoce para nada. Es decir que Manolo piensa constantemente en un lector específico, lector que ha vivido en el mundo de los personajes, lector que puede prescindir de ciertas perspectivas y que necesita otras. Al mismo tiempo Manolo enjuicia las observaciones anteriores de Equis (quien antes de comenzar a cartearse con él ya tiene una idea de cómo es Orozco, el marido de Augusta) y las que se supone que recibe luego, en sucesivas cartas de su amigo. No las leemos, pero Manolo ajusta constantemente su perspectiva, con arreglo a ciertas cosas que parece haberle contado en ellas el ex-madrileño Equis. Así es que Manolo Infante no tiene solamente cortedad de visión, falta de perspectiva; tiene además una serie de perspectivas que cambian a lo largo de sus epístolas, ya acercándole, ya alejándole de la codiciada incógnita.

Todo esto se comprende y se incluye dentro del marco epistolar. Por complicadas que sean las facetas y las líneas visuales del problema, siempre existe la unidad del procedimiento, la constancia de la actitud respecto del mundo exterior. Pero el procedimiento y la perspectiva pierden su unidad y su constancia en una serie de hechos vitales que no nacen del mundo exterior: nacen de la tensión entre Manolo y ese mundo. Manolo no es espectador, no es historiador solamente. Todo el empeño del furioso corresponsal parece ser el aclarar los hechos, el poder presentar a Equis una visión clara y completa de lo que pasa a su alrededor. Pero no es así. Manolo Infante se enamora de Augusta Cisneros; le declara su amor, es rechazado terminantemente por la dama, y todo el resto de su percepción de Augusta opera bajo la perspectiva de este amor desdeñado. Manolo Infante es agonista. De igual forma, pero menos intensamente, se compromete Manolo con otros personajes, con otras situaciones hasta desvirtuar por completo su postura de narrador objetivo. Además Manolo incluye en su narración conclusiones que no tienen base alguna en la realidad, es decir, en lo que él ha podido observar. Son conclusiones importantísimas: que Augusta tiene amante, que el amante es Federico.

Son conclusiones acertadas también, pero no responden a ninguna lógica de la novela escrita en primera persona. Son conclusiones gratuitas que no tienen base en el método empleado en la novela. La visión de Manolo ha ido más allá de los recursos legítimos del procedimiento narrativo. Es ya una visión que no responde de sus métodos de corroboración, pero sí responde de la exactitud de los hechos. Es una visión que lleva a una mejor comprensión del misterio del milagroso manuscrito de *Realidad*. A pesar de los pesares, a pesar de su método, Manolo ha ido ahondando en la realidad.

No pretendo que estas salidas de tono, o mejor dicho rupturas de perspectiva, sean fallas de construcción. Si bien son difíciles de comprender dentro del marco de *La incógnita*, se pueden considerar como ingredientes de una interpretación totalizadora de *La incógnita* y *Realidad*. Nos dicen que una perspectiva sencilla y fría, por muchos vericuetos que tenga, no es la que nos lleva a la realidad de los hechos. El procedimiento epistolar es pobre, ya lo sabe Galdós; el diálogo ofrece mayores posibilidades de aproximación a la realidad. Pero lo que tenemos en *La incógnita* y *Realidad* no son dos ejemplares tan netamente separables, ni el sentido artístico de las dos novelas puede constatararse por un contraste absoluto. La trascendencia de método que en *La incógnita* observamos tiene su correspondiente trascendencia en *Realidad*, y vemos una vez más que las dos obras existen en función complementaria.

En una observación hecha en *Realidad*, dice Augusta Cisneros de su amigo Manolo Infante (quien, dicho sea de paso, también aparece y habla en la segunda novela): "Este Manolo. . . no quiere ver más que la corteza oficial o pública de las cosas. Es la mejor manera de acertar una vez y engañarse noventa y nueve." (799). Consciente de que Manolo fisgonea en todo lo suyo, Augusta pronuncia un juicio que se podría interpretar de dos maneras; primero, que con todo el método del mundo no llegará Manolo a comprender los hechos que le rodean, o segundo, que Augusta no valora debidamente el poder de la penetración que posee Manolo. Optamos por la segunda interpretación, porque la evidencia que ya tenemos en *La incógnita* hace inaceptable la primera. Además, *Realidad* fue escrita por Manolo Infante, si bien no lo sabía él. La observación de Augusta puede servir de clave a uno de los defectos de perspectiva de *Realidad*. Aun conce-

diendo su completa objetividad (cosa que a la larga no concedemos en absoluto), sufre *Realidad* de la misma falta de perspectiva que tenía *La incógnita*; sólo que aquí son los actores del drama y no el historiador los que no tienen suficiente visión para comprender la realidad en que viven. Manolo Infante, en las torturadas horas en que escribía la historia, buscaba siempre una realidad que suponía descifrable, objetivamente comprobable, si hubiera tenido él suficientes datos. La realidad que buscaba se presenta en la segunda novela, pero aquí la cortedad de visión no se da entre narrador y materia, sino dentro de la materia misma. Muy pocos de los personajes se conocen verdaderamente entre sí. Augusta tiene una idea muy convencional de cómo es su marido Orozco y desconoce casi por completo a su amante Federico; éste, a su vez, descubre muy tarde los verdaderos móviles que animan a Orozco. Y así sucesivamente. Si en *La incógnita* hemos presenciado una progresiva y difícil aproximación a la realidad, en la segunda novela aprendemos que esa realidad no se puede registrar con sencillez aunque se agreguen más datos: es infinitamente más compleja y más difícil de abarcar de lo que nos imaginábamos.

Los personajes no se conocen unos a otros; tampoco se conocen a sí mismos. Quieren, sí, alcanzar este conocimiento; quieren, como Manolo Infante, llegar a la verdad de las cosas. Pero el mero hecho de estar ante nosotros, pensando, soñando, hablando, no asegura que la realidad sea más clara.

El procedimiento dialogal, preferido por Galdós en esta época (recordemos que hay largos pasajes de puro diálogo en *La incógnita*), no era manejado por él con completa maestría. Pero no es ésta cuestión de técnica: tampoco lo era la trascendencia de la epístola en *La incógnita*. En la novela *Realidad* el diálogo puro no habría dado una visión completa, no habría redondeado a los complicados e inseguros personajes. La perspectiva del diálogo suele ser constante y unitaria, pero la perspectiva de *Realidad* cambia constantemente aún más que la de *La incógnita*. Si sólo se tratara de algún aparte o algún soliloquio (y los hay en abundancia), no nos preocuparía mayormente, ni tendríamos por qué decir que había salido Galdós del convencionalismo de la forma dialogada. Pero en esta novela hay una gran cantidad de monólogo interior que corre paralelo al diálogo exterior. ¡Cuántas veces dice algo Augusta para sí misma en el mismo momento en que

le dirige la palabra su marido a su amante! ¡Cuántas veces avanza el drama con lo que dicen *dentro de sí* dos o tres personajes que superficialmente sostienen un diálogo externo! Tal procedimiento llega al extremo observable en la última escena entre Orozco y Augusta, en la que casi todo el texto está compuesto de *para sí*. La realidad es más grande que una carta; también es más grande que una conversación.

La perspectiva del autor, asumida por Manolo Infante —narrador fingido— en *La incógnita*, no suele existir en la novela de puro diálogo. Pero una vez más nos engaña Galdós en su *Realidad*. Superficialmente, una novela en diálogo contiene abundantes indicaciones que no son meras observaciones de gestos o de actitudes. El autor que puede sostener dos diálogos, el exterior y el interior, al mismo tiempo, está en su perfecto derecho al notar entre paréntesis que un personaje es “rebelde a la lógica” o que “reconcentra sus ideas”. Como el diálogo interior, estas anotaciones no tienen eficacia objetiva alguna. Forman parte de la complicadísima telaraña de perspectivas que constituye la realidad.

Si como se ha dicho anteriormente, estas dos novelas existen en función complementaria, habríamos de suponer que no solamente en la gama de perspectivas sino en la materia también habrían de complementarse. Si materia y forma no se pueden separar de un modo definitivo, entonces la materia de *Realidad* no será exactamente la misma de *La incógnita*. Y así es. La perspectiva de la una expone realidades que no existen en la otra. Y si *Realidad*, siendo el segundo elemento, viene a completar y concretar ciertos hechos tan sólo vislumbrados en *La incógnita*, también es verdad que ésta, con su óptica distinta, nos presenta datos ausentes de aquélla. La segunda novela nos ofrece una Augusta más compleja y menos noble que la que veía el enamorado Manolo Infante. La Augusta de *Realidad* sufre más y es menos simpática que la de *La incógnita*. El Federico de *Realidad*, en cambio, es mucho más noble que el calavera que ve Manolo Infante con sus ojos celosos. Su conflicto es una verdadera encrucijada moral, y no un sórdido callejón sin salida. La caridad sin límites del Orozco de *La incógnita* aparece en *Realidad* como un principio ineficaz que le derrota al fin. *La incógnita*, en cambio, por las múltiples relaciones sociales de Manolo Infante y su sensibilidad para las opiniones de los demás, ofrece un campo de visión mucho más amplio: así recrea el gran ámbito burgués en que viven Au-

gusta, Federico y Orozco. Sin la visión de este frívolo mundo madrileño, quizá no llegásemos a comprender los hechos concretos que figuran en *Realidad*, cuyo ámbito es mucho más restringido. Ninguna de las veinte mil versiones de la muerte de Federico Viera que corren por Madrid es la exacta, pero en su multiplicidad forman parte de una realidad que no vemos en la novela que lleva tal título.

¿Cuál es, pues, la realidad? Cada una y todas. La cuidadosa observación se queda corta, igual que la artificiosa objetividad. La milagrosa plasmación del texto de *Realidad*, de puño y letra de Manolo Infante, no ocurre dentro de la nada. Ocurre como resultado, como complemento de un proceso de observación y de cordial compromiso. Escribe Manolo en una de sus cartas: "Échate a componer caracteres y acontecimientos, y verás cómo te quedas corto, muy corto. ¡Trabajo inútil y necio, cuando la realidad te los da siempre vivos y verdaderos, y siempre nuevecitos! La invención realmente práctica consiste en abrir mucho los ojos y en acostumbrarse a ver bien lo que entre nosotros anda." (766) Estas palabras del cándido Infante se pueden interpretar como una trillada defensa del realismo literario; pero mejor es pensarlas como lema de las dos obras: son una invitación a *ver bien*, a *abrir mucho los ojos*. Son una declaración de perspectivismo. La óptica del novelista tiene que ser en primer lugar y siempre una concesión de vida, de realidad, al mundo de la novela. Lo que aprendió el amigo Manso escribiendo su novela, lo ha aprendido también Manolo Infante: el mundo novelesco viene a reclamar sus fueros de mito, sus derechos de ficción, si no se los concedemos. La concesión se hace adoptando una serie de perspectivas que moldean en la novela su realidad de cuerpo entero, su libertad aparente, su autonomía artística. Lo que demuestra esta pareja de novelas también lo demuestra *Nazarín*, con su parte histórica y su parte novelesca, más verdadera ésta última, según Galdós. Y en *Misericordia* la novela se ocupa de sus propios destinos, después de agotarse el autor. En *La incógnita* y *Realidad* Galdós nos da esta lección de arte de novelar: observar la vida es tan inseguro y accidentado como vivirla, pero la novela tiene que crear la ilusión de estarla viviendo.

ROBERT H. RUSSELL.

Dartmouth College, Hanover (Estados Unidos).

N O T A S

NOTAS AL TEXTO DEL *QUIJOTE* *

CONTENIÉNDOSE-NO CONTENIÉNDOSE

... he determinado de sacar a luz al *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia... para que a su sombra... ose parecer seguramente en el juicio de algunos que, continiéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos. (I, Dedicatoria al Duque de Béjar)

En ediciones posteriores a la primera de Juan de la Cuesta, aparece el adverbio *no* antepuesto al gerundio *continiéndose*; así en la segunda de Cuesta (1605), la de Bruselas (1607) y la tercera de Cuesta (1608). Sin embargo, algunos editores modernos, como Fitzmaurice Kelly, respetaron la edición príncipe.

Hartzenbusch fue el primero en señalar las coincidencias expresivas de esta Dedicatoria con la que Fernando de Herrera dirigió al Marqués de Ayamonte al brindarle su edición anotada de Garcilaso (1580). Clemente Cortejón, en su edición del *Quijote* (1905-1913), tomando en consideración la expresión de Herrera: "no conteniéndome en los límites de mi ignorancia", y suponiendo que Cervantes no pudo apartarse de ella, vuelve a anteponer el *no*, arguyendo, además, que la forma afirmativa no hace sentido. El criterio de Cortejón ha sido seguido en general por los

* Estas notas fueron leídas en la IV Asamblea General de Filología y Literaturas Hispánicas, Córdoba, agosto de 1965. Son la ampliación y fundamentación de algunas de las muchas que aparecerán en la edición del *Quijote* que EUDEBA publicará en 1966. Hemos elegido estas doce teniendo en cuenta la diversidad de su intención y para ejemplificar algunos aspectos que nos preocuparon al preparar la mencionada edición: 1) problemas textuales (notas 1, 2, 3); gramaticales (4, 5); léxicos (6, 7, 8); históricos (9, 10, 11, 12).

editores posteriores, entre ellos Rodríguez Marín en todas sus ediciones (incluida la póstuma de 1947), Rufo Mendizábal y Martín de Riquer, experimentado anotador de la obra, que ni aun en su excelente edición de 1962 considera necesario consignar en nota el agregado. Schévell y Bonilla, en su edición crítica, agregan el *no* entre corchetes, pero en la nota correspondiente no toman partido en el asunto.

Las razones argüidas por Cortejón y aceptadas con aplauso por Rodríguez Marín, otras veces tan intemperante con los criterios del benemérito cervantista, nos parecen sin fundamento: 1) porque Cervantes no copia al pie de la letra la dedicatoria de Herrera; 2) porque la expresión *contenerse en los límites de* y su forma negativa pertenecen tanto a la lengua de Herrera como a la de Cervantes, quien las usa con frecuencia. Veamos tres ejemplos del *Quijote*:

Del segundo linaje, que tuvo principio en grandeza y la conserva sin aumentarla, serán ejemplo muchos príncipes, que por herencia lo son, y se conservan en ella, sin aumentarla ni disminuirla, conteniéndose en los límites de sus estados pacíficamente. (II, 6)

Los hidalgos dicen que no conteniéndose vuesa merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a caballero, con cuatro cepas y dos yugadas de tierra, y con un trapo atrás y otro adelante. (II, 2)

Yo, pues, agradecido a la merced que aquí se me ha hecho, no pudiendo corresponder a la misma medida, conteniéndome en los estrechos límites de mi poderío, ofrezco lo que puedo, y lo que tengo de mi cosecha... (II, 58)

El que "conteniéndose en los límites de su ignorancia" ofrece, como en el último ejemplo citado, lo que tiene de su cosecha, es, sin lugar a dudas, el necio que, como tal, condena "con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos". Y como ni la rigidez mental ni la injusticia son atributos de la sabiduría sino de la ignorancia, el agregado del *no* casi unánimemente aceptado parece innecesario.

SOLA Y SEÑORA

Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. (I, 11)

Durante los siglos xvii y xviii se imprimió siempre la expresión *sola y señora*, tal como aparece en la edición príncipe. Pellicer, al editar la obra en 1797, enmienda el texto por *solas y señeras*, haciéndolo concordar en número con *doncellas*. A partir de esta fecha todos los editores admiten la corrección, y algunos modifican *le menoscabasen* en *les menoscabasen*, prolongando hasta aquí la concordancia con el sujeto *doncellas*. Rodríguez Marín va aún más lejos sustituyendo *le* por *las*, basándose tal vez en la versión *la menoscabasen* de la tercera edición de Cuesta (1608). Se aduce para justificar las enmiendas: 1) que *sola y señora* es expresión usual en Cervantes y en la época; 2) que la pluralización se explica por la necesidad de concordancia numérica con *doncellas*. Schevill y Bonilla siguen también la versión enmendada, pero rechazan la pluralización de *le*.

Como *señero* significa, desde el Cid, 'solo, solitario' (del bajo latín *singularius*),¹ estaríamos ante una pareja de sinónimos, no creada por Cervantes, pues se da ya en el *Poema de Fernán González*,² pero grata a su estilo, y de la que se han señalado ejemplos también en *La Gitanilla* y el *Persiles*.³ Gonzalo Correas registra la expresión *solo y señero*, explicándola así: "Declara mucho la soledad de uno, y una cosa en campo raso",⁴ subrayando con el adverbio *mucho* el carácter intensificativo de la expresión.

Pese a todas las razones aducidas por los editores, sorprende que para dar sentido al texto haya que enmendar tantos probables errores (unos de carácter sintáctico y otro léxico) en sólo dos líneas.

Martín de Riquer, mucho más respetuoso de la lección original que sus predecesores, mantiene *sola y señora*, aduciendo en nota que se refiere a *las doncellas* y a *la honestidad* consideradas como un todo abstracto, concordante con *le menoscabasen*. ¿Por qué no admitir que estamos ante una oración con un sujeto compuesto por dos núcleos, al segundo de los cuales (*la honestidad*, personificada en este caso) corresponden los atributos *sola y señora* y el *le* subsiguiente, mientras que al primero (*las doncellas*)

¹ Cfr. J. Coñominas, *DCELC*, s. v. *sencillo*, donde se cita una abundante documentación.

² Ver nota pertinente de Rodríguez Marín en su última edición (1947).

³ Cfr. Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, Real Academia Española, 1957, s. v. *señero*.

⁴ *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Citamos por la 2ª ed., Madrid, 1924, p. 465a.

se refiere el *su perdición*, sujeto de la oración última? Esto en cuanto al problema sintáctico.

En cuanto al léxico, era interesante y necesario encontrar la expresión *sola y señora* en algún texto de la época, ya que de *sola y señora* abundan los ejemplos. En *Las fortunas de Diana*, la primera de las cuatro *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega, leemos:

...no estimara sus desdichas ni pensara que lo eran, aunque fueran mayores, si era posible que lo fuesen para una mujer *sola y señora* que caminaba tanta tierra por la aspereza de los montes ...⁵

MACHUELO

Pon, ¡oh miserable y endurecido animal! pon, digo, esos tus ojos de machuelo espantadizo en las niñas destes míos, comparados a rutilantes estrellas ... (II, 35)

Así, *machuelo*, en la edición príncipe y en las subsiguientes. Los editores modernos, sin excepción y sin justificarlo en nota, corrigen *mochuelo*: así Clemencín, Cortejón, Rodríguez Marín, Schevill y Bonilla, Martín de Riquer. Sólo Schevill y Bonilla, en brevísima nota, aclaran: "En el texto, *machuelo*", laconismo que indica, simplemente, una gruesa errata.

Sorprende y desconcierta esta unanimidad en corrección totalmente injustificada. *Machuelo* y *muleto* eran diminutivos de *macho* y *mulo* y, además, sinónimos. Estaban en uso en tiempos de Cervantes. Corominas⁶ documenta la forma *machuelo* por primera vez en Góngora, en 1605; alude, sin duda, al verso "el machuelo de un doctor", del romance que comienza "Cuando la rosada Aurora". En realidad, la fecha 1605 para este romance ha sido fijada por Foulché-Delbosc, enmendando la de 1603 del Ms. Chacón. Sin embargo podemos documentarla años antes, en la Primera parte, Lib. I, cap. 6 del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, publicada en 1599, pero terminada en 1597, pues la *Aprobación* es del 16 de febrero de 1598. Allí, Guzmán ha descubierto que el ventero de Cantillana le ha servido muleto en lugar

⁵ Publicada en "*La Filomena*" con otras diversas rimas, prosas y versos (1621). Citamos por la ed. de Antonio de Sancha, *Obras sueltas*, vol. 8, Madrid, 1777, p. 27.

⁶ *DCELC*, s. v. *macho*, III.

de ternera, y lo denuncia a los alcaldes. Se lee: "Pero porque podían oirme algunos que estaban cerca, me aparté con los alcaldes y en secreto les dije lo del *machuelo*." ⁷ Y poco más adelante: "Mas como viesse que poco a poco salían a plaza los pedazos de adobo, pellejo y zarandajas del *machuelo*..." ⁸

Es evidente que nada impide restaurar la versión original.

INFINITIVO YUSIVO

...siendo forzoso que pregunten muchos —¿Quién son estas señoras deste coche? Y un criado mío responder: —La mujer y la hija de Sancho Panza, gobernador de la insula Barataria. (II, 52)

En la mayoría de las ediciones, *responder* fue reemplazado por *responderá*. Así, Clemencín, Rodríguez Marín (aun en la edición del Patronato) y Rufo Mendizábal. Sin embargo, J. Cejador ya lo había considerado un caso de infinitivo histórico.⁹ Así también lo explican Schevill y Bonilla (IV, nota p. 173, l. 16) con remisión a la nota correspondiente a infinitivo histórico que trae R. J. Cuervo en la *Gramática* de A. Bello. Últimamente, Martín de Riquer (ed. Juventud y ed. Planeta) lo considera también un infinitivo histórico. Sin embargo, no es ésta la explicación adecuada para nuestro texto. El *infinitivo histórico* equivale a un imperfecto de indicativo o a un presente histórico; en este caso el infinitivo significaba 'respondía' o 'responde', que expresan la acción que dura en el pasado o que estaba a punto de realizarse o cumplirse. Por el contrario, el texto de Cervantes alude a una hipotética situación futura y debe entenderse como un caso de *infinitivo yusivo o de orden*; en nuestro texto significa, pues, 'ha de responder' o 'responderá'. En castellano, la lengua oral apela constantemente a este recurso y en el siglo XVI es de uso frecuente en prosa.¹⁰ La construcción ya aparece en latín y, aunque es poco frecuente en textos literarios, debió ser de amplio uso en la lengua coloquial y técnica.¹¹

⁷ Ed. *Clás. Cas.*, I, p. 155, l. 13.

⁸ Id., I, p. 155, l. 24.

⁹ Cfr. *La lengua de Cervantes*, Madrid, I, pp. 403-404.

¹⁰ Cfr. H. Keniston, *The Syntax...* § 37.852. Para usos y ejemplificación modernos, véase W. Beinhäuser, *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1963.

¹¹ A. Ernout y F. Thomas, *Syntaxe latine*, 2^a ed., París 1953, § 284.

En la edición de Planeta, Martín de Riquer relaciona este texto con uno de II, 50:

digo que mi señora la duquesa es tan llana y tan humilde que no —decía él— enviar a pedir bellotas a una labradora, pero que le acontecía enviar a pedir . . .

Riquer considera el primer *enviar* también como infinitivo histórico. Se trata, en verdad, de un simple infinitivo completivo anticipado, dependiente de *acontecía* y no puede relacionarse con I, 35: “y por fin y remate de todo, romperse mis cueros y derramarse mi vino” que ya había señalado Cejador, loc. cit., ni con el texto de esta nota.

ACUSATIVO GRIEGO

Ella [la Dueña Dolorida], puesta las rodillas en el suelo . . . (II, 8)

Así en la edición príncipe. Muchos editores modernos corrigen *puestas*, Clemencín y Cortejón entre ellos. Schevill y Bonilla aceptan la *s* poniéndola entre corchetes. Rodríguez Marín, que vuelve a la lección original, cree que estamos ante un caso de silepsis, semejante, dice, al “Desnuda el pecho anda ella”, del *Romance de Angélica y Medoro* de Góngora. Rufo Mendizábal, más avezado en cuestiones de índole gramatical, señala en nota que “*rodillas* es un complemento de limitación del participio *puesta*”, aun cuando en el texto, quizá por errata, aparezca el participio femenino en plural. Riquer, que respeta el original, no cree necesaria ninguna aclaración, y no incluye nota para esta construcción tan peculiar.

Creemos que si bien Mendizábal ha estado cerca de determinar la índole de esta construcción gramatical, no ha llegado a calificarla de manera exacta. Estamos ante un acusativo griego de relación o de parte. Ya en latín era una construcción culta, en la que el acusativo de relación se refería a raza, linaje o partes del cuerpo. Frecuente en verso (Lucrecio, Catulo, Virgilio, Ovidio), no fue, sin embargo, extraño a la prosa, pese a su artificiosidad. Ernout y Thomas¹² señalan en los *Anales* de Tácito un ejemplo: *clari genus* (VI, 9).

En las literaturas italiana y española fue cultivado por los poetas cultos y raramente por los prosistas. Góngora intensificó el

¹² Op. cit., p. 29, § 38.

uso de este hipercultismo sintáctico especialmente en las *Soledades*, pero se da ya en Garcilaso, Fray Luis de León y Herrera.

Hayward Keniston¹³ señala con cierta timidez un acusativo griego en la segunda carta de relación de Hernán Cortés al Emperador; allí se lee: "La mitad de cada una de estas casas era cubierta el soterrado de losas". En el texto del *Quijote* a que aludimos, el acusativo griego de parte es indudable; por cierto que se trata de un caso muy sencillo, pues en Góngora, por ejemplo, la relación entre el participio o adjetivo y el subsiguiente acusativo es mucho más refinada y sorprendente. Compárese el texto cervantino: "puesta las rodillas en el suelo", con alguno de los casos que ofrecen las *Soledades*, por ejemplo: "la primavera / calzada abriles y vestida mayos" (*Soledad* I, vv. 576-77), y se advertirá que en Góngora los enlaces conceptuales entre participio y acusativo están sacudidos por una imaginación ilógica que reviste la forma de intraducible aliento poético.

En 1615, gracias especialmente a Góngora, los oídos y la mente están habituados a este cultismo de concordancia en apariencia incongruente, y a Cervantes, quizá sin pensarlo, se le ha deslizado en la prosa de su máxima novela.

SARRA

...quizá, y aun sin quizá, no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis más años que la sarna. —Decid Sarra— replicó don Quijote, no pudiendo sufrir el trocar de los vocablos del cabrero. (I, 12)

Todos los comentaristas señalan que *Sarra* es forma antigua por *Sara*, la mujer de Abraham el patriarca. *Sara* y *Sarra* alternaron desde los primeros documentos en que aparece en castellano. Así, *Sarra* se encuentra en la *General Estoria* de Alfonso el Sabio, como nombre de la mujer de Abraham, pero se recuerda en el libro IV, capítulo 17, que su antiguo nombre era *Saray* hasta que Dios lo cambió.¹⁴ En la *Biblia medieval romanceada juicio-cristiana*¹⁵ que se halla en el manuscrito escurialense Ij4 del siglo xiv, aparece *Sarra* a partir de Génesis xvii. Lo mismo se lee en la *Biblia de Alba*, del siglo xv, y en las glosas de su traductor, rabí Mosé Arragel. En cambio, en el manuscrito escurialense Ij3 tam-

¹³ Op. cit., § 335.

¹⁴ Vol. 1, p. 98b, ed. A. G. Solalinde.

¹⁵ Ed. P. J. Llamas, O.S.A., Madrid, CSIC, 1952.

bién del siglo XIV¹⁶ aparece la forma *Çara* (Génesis, XVII y en adelante). La forma con la consonante vibrante múltiple parece responder a la tradición de los textos griegos de la Biblia, la versión de los Setenta inclusive, que traen la forma *Sarra* Σάρρα a partir de Génesis XVII, cuando Jahvé anuncia a Abraham el cambio de nombre de su mujer, sin cambio aparente de significado.¹⁷

La dificultad que presenta esta transcripción griega está en que la vibrante en hebreo, como las guturales, no admitía refuerzo articulatorio aunque permitía el alargamiento compensatorio de la vocal precedente. Hay, sin embargo, excepciones entre las que debe contarse *Sarra*, a pesar de que no aparece en textos hebreos con el signo diacrítico correspondiente a reduplicación o alargamiento: *Dageš forte*.¹⁸ Para testimonios de una doble pronunciación bastante extendida de las guturales y la vibrante como resultado de influencia babilónica, véase Paul E. Kahle, *The Cairo Geniza*, London, 1947, pp. 106-109.

Sarra sería, pues, forma muy antigua, lo que explica su aparición en traducciones judías españolas de la Biblia y su perduración en el habla popular; así, en D. Sánchez de Badajoz, *Farsa de Abraham*¹⁹ y como nombre propio de persona, en el testamento de Garcilaso, fo. 15v: "el alcayde que era de los Arcos u Sarra su mujer".²⁰

Sarra aparece también en *La Galatea*²¹ y en Covarrubias, s. v. *sarraceno*, con expresión similar a la del texto del *Quijote*: "ser más vieja que Sarra". Como sinónimo proverbial de vejez, también en C. Suárez de Figueroa, *El pasajero*: "No consideraban esto mis buenas Sarras, sino echaban al aire todo el frontispicio".²²

FLORESTA

...vuestra merced se embosque en alguna floresta cercana... y a dos millas del lugar hallaron una floresta o bosque donde don Quijote se emboscó. (II, 9)

¹⁶ *Biblia medieval romanceada*, I, Pentateuco, Buenos Aires, 1927.

¹⁷ Cfr. John Skinner, *A critical and exegetical commentary on Genesis*, 2ª ed., Edimburgh, 1930, p. 295.

¹⁸ Cfr. Gesenius, *Hebrew Grammar*, Oxford, 1910, § 22q.

¹⁹ *Recopilación en metro*, fo. 123.

²⁰ Cfr. Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1964, p. 212, l. 307.

²¹ Ed. J. B. Avallé-Arce, *Clás. Cas.*, 154, p. 238, l. 4.

²² Aviso 5, p. 171, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1913.

Los dos textos usan la palabra *floresta* en el sentido, hoy desaparecido de 'bosque grande y espeso, selva áspera' con el que ya aparece en las primeras documentaciones.²³ Sin entrar en los problemas etimológicos de esta palabra tomada del francés *forêt*, cabe señalar el proceso de cambio semántico hasta el siglo xvii y resaltar el uso artístico del vocablo en Cervantes.

En el *Quijote* aparece *floresta*, usada no sólo en el sentido primitivo sino también en el actual de 'lugar deleitoso de abundantes flores y sombreado por árboles'. Así, por ejemplo, en II, 50:

se halla entre unos floridos campos... ofrécese a los ojos una apacible *floresta* de tan verdes y frondosos árboles compuesta.

También en *El licenciado Vidriera*:

Y con todo eso son necesarios en la República, como lo son las florestas, las alamedas y las vistas de recreación.²⁴

Cuando Cervantes usa la palabra en la acepción, para entonces puramente literaria, de las novelas de caballerías, cree necesaria una explicación, como en nuestro texto o en II, 10:

así como don Quijote se emboscó en la floresta, encinar o selva junto al gran Toboso...

Naturalmente, la explicación desaparece cuando hay patente y burlona imitación del estilo caballeresco, como en I, 8:

Toda aquella noche no durmió don Quijote pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras.

Esta especialización semántica ya venía cumpliéndose desde tiempo atrás. *Floresta* aparece en su acepción moderna en el *Cancionero de Baena*:

Andarey syrviendo aquesta
Rrosa de gentyll floresta...

A. Alvarez de Villasandino, *Cantiga e loores de doña Juana de Sossa*, nº 17.

También aparece con su acepción primitiva, en el mismo autor:

Por una floresta estraña
Yendo triste muy pensoso.

²³ J. Ruiz, *Libro de buen amor*, 1289c.

²⁴ *Novelas ejemplares*, ed. Schevill y Bonilla, vol. II, nota 101, l. 21.

Oy un gryto pavoroso
 Bos aguda con grant saña:
 "Montaña,...

Ibid. nº 40

Por una floresta escura
 Muy açerca de una presa,...

Ibid. nº 41

En muy esquivas montañas
 Aprés de una alta floresta,...

Ibid. nº 42

pero este significado debió caer pronto en desuso para mantenerse como extranjerismo literario sólo en las novelas de caballerías. Así, en un interesante pasaje de *El baladro del sabio Merlin*:

e sabed que *floresta* decían por una gran tierra espesa de árboles sin fruto de comer y por la tierra adonde no ha monte, llamo yo en mi lenguaje *floresta*, como el francés.²⁵

En otras novelas del género, la palabra ya se usa sin comentario alguno, como en el *Amadís*, I, cap. VIII: "...y miró en vna spessura de la floresta..."²⁶

En el *Tristán* aparece el derivado *florestero* 'guardabosque' en el cap. xcvi y en los siguientes.

Sin embargo, ya hacia fines del siglo XVI, cuando Mateo Alemán usa la palabra en el *Guzmán de Alfarache*, es para parodiar y referirse al estilo de las novelas de caballerías y su nefasta influencia:

Otras muy curiosas... que leyeron en don Belianís, en Amadís, o en Esplandián, si no lo sacó acaso del Caballero del Febo, los peligros y malandanzas en que aquellos desafortunados caballeros andaban por la infanta Magalona que debía ser alguna dama bien dispuesta, les parece que ya ellas tienen a la puerta el palafrén, el enano y la dueña, con el señor Agrajes que les diga el camino de aquellas espesas florestas y selvas...²⁷

En conclusión, más que evolución semántica que se inicia en Nebrija y en el *Quijote* como quiere Corominas en su *DCELC*, encontramos en la obra de Cervantes el final del proceso, pues el significado actual, ya fijado en el siglo XVII, aparece desde el siglo XV en el *Cancionero de Baena*; mientras que el significado

²⁵ Ed. *NBAE*, vol. 6, cap. 308, p. 126a.

²⁶ Ed. E. B. Place, Madrid CSIC, 1959, vol. I, p. 68a., l. 125.

²⁷ Parte II, Lib. 3, cap. 3.

primitivo sólo evocaba un género literario. Su aparición en el *Quijote* debe interpretarse como otro caso de uso paródico del estilo arcaico de la novela de caballerías.

ENCONARSE

¿Quién pudiera imaginar que don Fernando, caballero ilustre, discreto, obligado de mis servicios, poderoso para alcanzar lo que el deseo amoroso le pidiese dondequiera que le ocupase, se había de enconar, como suele decirse, en tomarme a mí una sola oveja que aún no poseía? (I, 27)

Los comentaristas del *Quijote*, en general, no han creído necesario poner nota al verbo *enconarse*. La acepción 'manchar, contaminar', frecuente en toda la edad media según Corominas, parece ser la más cercana a la intención del texto; sin embargo, el agregado *como suele decirse* subraya un matiz peculiar de significación que el verbo adquiere en este caso. Aquí se agrega la idea de hurto, presente en la alusión posterior al robo de Betsabé por David, según la parábola bíblica de Natán. Se trata de la materialización de un hecho de carácter ético, fenómeno frecuente en el campo semántico.

Ni el *Tesoro* de Covarrubias, ni los repertorios anteriores (Nebrija, 1492; Casas, 1570; Percivale, 1599), ni tampoco *Autoridades* registran el matiz que venimos señalando, tal vez por tratarse de un vulgarismo. Sólo lo hemos encontrado en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas, donde explicando la expresión *enconarse en poco* expresa: "Dícese por encargarse la conciencia tomando algo ajeno", y lo ejemplifica con la expresión: "No me quiero enconar en tan poco".

Sin embargo, la acepción ha permanecido viva en las hablas regionales de España y América. Así, aparece en el sur de España como 'interesarse, sisar, pringarse'²⁸ y pasó a América, donde se conserva vigente en México y Cuba con la misma acepción.²⁹

En conclusión, *enconarse* significa en el texto presente 'mancharse, ensuciarse robando algo de poco valor', lo cual no implica una subvaloración de Luscinda, sino una consideración respetuosa a la categoría social de don Fernando por parte del medroso e indeciso Cardenio.

²⁸ Cfr. A. Alcalá Venceslada, *Vocabulario andaluz*, Madrid, 1951.

²⁹ F. J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, México, 1959: "Úsale nuestro vulgo por 'sisar y robar cantidades pequeñas'".

EL MORO RICOTE Y EL CONDE DE SALAZAR

Uno de los pasajes más complicados en el *Quijote* desde el punto de vista de la intención y la recta comprensión de lo que Cervantes quiere decir, es el de la alabanza del moro Ricote a don Bernardino de Velasco, conde de Salazar, en II, 65; mucho se ha escrito a propósito de las ideas de Cervantes sobre la expulsión de los moriscos, pero sigue pareciéndonos lo más autorizado el cap. vi, "Las ideas religiosas" de *El pensamiento de Cervantes* de don Américo Castro. Sin entrar a polemizar sobre materia tan debatida (que permite suscribir juicios un tanto ligeros como los del muy erudito y versado don Julio Caro y Baroja en *Los moriscos del reino de Granada*), creemos conveniente aportar algún dato de interés que contribuya a aclarar el sentido del pasaje. Clemencín había calificado el texto como "harto impropio en boca de uno de los moriscos expulsados por su [la del conde] diligencia". Más que impropia, creemos que la alusión debió sentirse claramente intencionada y francamente irónica por las resonancias muy cercanas de los nombres Ricote y Salazar, asociados tristemente por entonces.

En efecto, en 1609, don Bernardino de Velasco queda encargado de dar cumplimiento a la orden de expulsión de los moriscos de las dos Castillas, La Mancha y Extremadura. Como en Andalucía, se les permitió emigrar pero no llevar joyas o dinero. lo que explica el tesoro de Ricote mencionado en II, 54 y II, 63. Sin embargo, dadas las dificultades para el cumplimiento de la orden de 1609, los que no habían emigrado fueron condenados a galeras y el mismo conde de Salazar llevó a cabo la faena. En 1614, decretada la expulsión en Murcia, don Bernardino de Velasco pone especial denuedo y crueldad en el cumplimiento de la orden en el valle de Ricote, precisamente. La mención de estos dos nombres juntos, a dos años de un hecho que tuvo entonces gran repercusión, tenía un valor más claro del que hoy podemos atribuirle, a menos que se tenga en cuenta la actividad del conde de Salazar en el sur de la península.³⁰

Por otra parte, el nombre *Ricote* para moriscos tiene especial significado dada la abundante población mora en la zona, pero

³⁰ Cfr. abundantes datos sobre el Conde de Salazar y su desempeño en Murcia en H. C. Lea, *A history of the Inquisition in Spain*, New York, 1907, vol. 3, p. 399 y ss.; también *AC*, V (1955-56), pp. 249-255.

es curioso que sea ésta la única vez que así se llama a un morisco en las obras de Cervantes y que de los numerosos moriscos que aparecen en la obra de Lope, ninguno lleve este nombre.³¹ No se trata, pues, de un nombre convencional en la literatura, sino de una mención realista; no una declaración general a propósito de la expulsión sino una alusión a hechos de dramática contemporaneidad que da un matiz sospechoso muy cervantino a la extraña alabanza.

LOS NUEVE DE LA FAMA

Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama.
(I, 5)

¿Quiénes son *los nueve de la Fama*? En general, los anotadores y editores se han limitado a enumerarlos: tres paganos (Héctor, Alejandro y Julio César); tres judíos (David, Josué y Judas Macabeo) y tres cristianos (el rey Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon).

Ya Clemencín señaló la *Crónica llamada el triumpho de los nueve más preciados varones de la Fama*, traducción del francés de Antonio Rodríguez Portugal, publicada en Lisboa en 1530, como posible fuente de la mención de don Quijote. Los datos los tomó Clemencín, probablemente, de Leandro Fernández de Moratín quien menciona la *Crónica*... en el *Discurso Histórico* que inicia su *Orígenes del teatro español*.³² En ellos se basaron los comentarios posteriores. Agregamos algunos datos más a lo ya citado.

La *Crónica*... a la que se refiere Clemencín es la tercera edición de la obra, publicada en Alcalá de Henares, en 1585. El título de la primera edición lo transcribe Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova*, t. 3, y es levemente distinto: *Chronica llamada el triunfo de los nueve preciados de la fama en la qual se contienen las vidas de cada uno, y los excelentes hechos de armas y grandes proezas que cada uno hizo en su vida, con la vida del muy famoso cavallero Beltran de Guesclin, condestable que fue en Francia y duque de Molina*, nuevamente trasladada de

³¹ Cfr. S. G. Morley y R. W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Berkeley, University of California Press, 1961.

³² Paris, Garnier, p. 45.

lenguaje francés en nuestro vulgar castellano por el honorable varón Antonio Rodríguez Portugal, principal rey de armas del rey nuestro señor. Imprimido en la ciudad de Lixbona por Germán Gallarde a costa de Luys Rodríguez, librero del rey. Acabóse a XXVI de junio del año de salvación de 1530.

La segunda edición es de Valencia, por Juan Navarro, el 15 de julio de 1532. La vida de Bertran du Guesclin de la primera edición, fue suprimida en las reimpresiones hechas en España y así aparece en 1585 la que mencionan Moratín y Clemencín, confundiendo editor y año de aparición: *Crónica llamada el Triunpho de los nueve más preciados varones de la Fama. En la qual se contienen las grandes proezas y hazañas por ellos hechas. Lo qual es un dechado de cavallería*. Traduzida en nuestro vulgar castellano por Antonio Rodríguez Portugal. Corregida y enmendada con mucha diligencia en esta última impresión. Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica. A costa de Diego Méndez, 1585.

Es probable que Cervantes haya conocido esta obra. Sobre todo si se tiene en cuenta que la edición de 1585 fue corregida por el maestro de nuestro autor, Juan Pérez de Hoyos;³³ sin embargo no es necesario suponerlo, pues los nueve de la Fama eran figuras popularizadas y convertidas en lugar común de la literatura y las artes decorativas ya en el siglo xiv. En efecto, hacia 1312-14, Jacques de Longuyon los nombra por primera vez juntos en su obra *Les voeux du paon*, especie de episodio caballeresco y galante, acoplado al abundante ciclo de Alejandro.³⁴ Este poema de unos ocho mil versos fue traducido al castellano según cita del Marqués de Santillana en su *Prohemio e Carta* al Condestable don Pedro de Portugal: "Entre nosotros usóse primeramente el metro en assaz formas: assý como el *Libro de Alixandre*, *Los votos del pavón*, y aun el libro del Archipreste de Hita". No se ha hallado sin embargo esta versión castellana que menciona el Marqués.³⁵

De cualquier modo, los personajes de Jacques de Longuyon adquirieron vida literaria propia y en 1487 aparece una obra

³³ Cfr. Clemencín en la nota correspondiente y Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 2ª ed., 1948.

³⁴ Cfr. P. Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris, P. U. F., 1954, p. 543.

³⁵ Cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, CSIC, 1944, vol. 1, p. 144.

dedicada íntegramente a relatar las hazañas de estos héroes, tomados como prototipo de conquistadores. Se trata de *Le triumphe des neuf preux*. En el colofón se lee: "Cy fine le livre intitule le triumphe des neuf preux, ouquel sont contenus tous les fais et proesses quilz ont acheuez durant leurs vies, avec lystoire de Bertran de Guesclín. Et a este imprime en la ville dAbbeuille par Pierre Gerard et finy le penultieme iour de may lan 1487".³⁶ Esta es la obra que traduce Rodríguez Portugal medio siglo más tarde y que posteriormente arreglará el maestro de Cervantes. Los héroes inspiraron, además, numerosas obras de arte; así, hacia 1336, se hizo en Arras una representación pública o desfile con las nueve figuras famosas; hacia 1387 aparecen esculpidos en el frente del castillo de Concy; decoraciones, frescos, piezas de orfebrería, vitrales y manuscritos aparecen en Francia y Alemania. Muchos nobles poseyeron ricas tapicerías con los personajes, y las más famosas, pertenecientes al duque de Berry, se conservan en el Metropolitan Art Museum de Nueva York.³⁷ Como era de esperarse, se crearon, además del décimo héroe Bertran du Guesclín, las correspondientes figuras femeninas. Del héroe agregado Sancho Panza parodia en el cap. 60 de la Segunda parte la famosa frase: "Ni quito rey ni pongo rey, pero ayudo a mi señor"; pero el tema estaba agotado: la plástica los había olvidado y sobrevivían los héroes en el gusto literario sólo a través de la novela de caballerías, lo que explica las tres ediciones de *El triunfo* . . . Veinte años después de la última, apenas ilustran los cómicos desvaríos de don Quijote o las fórmulas de Sancho. No fue mejor la suerte de las nueve heroínas: hacia mediados del siglo XVII, son el pretexto de chistosas ironías de Jacinto Polo de Medina quien las recuerda en su *Silva a una dueña muy golosa*:

Eres protogolosa
 más que Tulio en retórica famosa
 que el vulgo a voces te publica y llama
 golosa de las nueve de la Fama.³⁸

³⁶ Cfr. J. G. T. Graesse, *Trésor de livres rares et précieux*.

³⁷ Cfr. J. J. Rorimer y M. B. Freeman, *The nine heroes tapestries at The Cloisters*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1960.

³⁸ *Obras en prosa y verso de Salvador Jacinto Polo de Medina*, Madrid, 1726. p. 115.

ESTRADO

Camila le respondió que mejor reposaría en el estrado que en la silla y así le rogó se entrase a dormir en él. (I, 33)

En el pasaje transcrito, *estrado* significa no sólo 'tarima alfombrada donde, sentadas sobre cojines, las damas recibían las visitas' sino también 'la sala misma donde estaba la tarima'. De muy lejano origen, el estrado se utilizó como tarima para ubicar con privilegio a los personajes importantes. Sin embargo, en España es donde el estrado tiene un uso especial y se transforma, además, en signo de condición social de la dama. Esta señal de privilegio adquiere particular relieve durante el reinado de los Austria, cuando se impone la expresión *ser dama de coche y estrado*, para designar a la dama de alta posición social. Percivale anota en 1599 que:

This manner of *estrado* almost every gentelman's wife in Spain hath, and useth without sitting on a stoole.³⁹

Por influjo de la casa de Borbón cayó el estrado en desuso y terminó por desaparecer del mobiliario elegante y fue reemplazado por los sillones de sala. Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde*, de 1659, deja un estupendo cuadro de costumbres en el capítulo dedicado al estrado. A principios del siglo XVIII ya no se encuentra en pinturas y, naturalmente, no aparece en ninguna obra de Goya. Por todo esto, tiene interés señalar la persistencia de su uso en América, donde sobrevivió hasta bien entrado el siglo XIX, según se deduce del precioso testimonio de Sarmiento en *Recuerdos de provincia*. En el capítulo "El hogar paterno" escribe Sarmiento:

Las murallas de la común habitación fueron aseadas y blanqueadas de nuevo, cosa a que no había razón de oponer resistencia alguna. Entróles la manía de destruir la tarima que ocupaba todo el costado de la sala, con su chuse y sus cojines, diván como he dicho antes, que nos ha venido de los árabes, lugar privilegiado en que sólo era permitido sentarse a las mujeres y en cuyo espacioso ámbito, reclinadas sobre almohadones (palabra árabe), trababan visitas y dueños de casa, aquella bulliciosa charla que hacía de ellas un almáximo parlante. ¿Por qué se ha consentido en dejar desaparecer el estrado, aquella poética costumbre oriental, tan có-

³⁹ *A dictionary in Spanish and English*, 1599, apud S. Gili y Gaya, *Tesoro lexicográfico*, Madrid, 1947.

moda en la manera de sentarse, tan adecuada para la holganza femenil, por sustituirle las sillas en que una a una y en hileras, como soldados en formación pasa el ojo revista en nuestras salas modernas?

Sin embargo, el estrado no ha desaparecido del todo; la palabra se halla en el léxico del mobiliario rural argentino. Así, la profesora Alicia Malanca de Rodríguez Rojas nos advierte que en la serranía cordobesa, en el valle de Punilla, llámase estrado a una tarima de material ubicada contra la pared del rancho donde se reciben las visitas.

En cuanto al origen árabe del estrado, que sugiere románticamente Sarmiento, no es fácil demostrarlo, tratándose de un objeto tan antiguo. Pero la especialización de su uso en España es altamente significativa, sobre todo si se tiene en cuenta que la costumbre de sentarse en rueda sobre cojines es típicamente árabe y así recibían las damas musulmanas a sus visitas durante la edad media.⁴⁰ Escenas que ilustran este hecho abundan en las miniaturas de muchos manuscritos. Una miniatura que ilustra la *Historia de Bayad y Riyad* muestra a Bayad que canta en un jardín acompañándose con un instrumento musical característico, el *oud*. Ante él, la amada, rodeada de jóvenes amigas sentadas en un estrado alfombrado y sobre cojines, escucha emocionada el canto de Bayad.⁴¹

REALES SAHUMADOS

...que yo juro por todas las órdenes que de caballerías hay en el mundo, de pagaros como tengo dicho, un real sobre otro, y aun sahumados. (I, 4)

¿Qué sentido tiene aquí el adjetivo *sahumados*? Covarrubias, en su *Tesoro* (s. v. *sahumerio*) dice: "Volver una cosa a su dueño sahumada es volverla más bien tratada que él la dio". Y *Autoridades*: "Adjetivo que se aplica a cualquier cosa accidental que mejora a otra, y la hace más estimable. Tómase por alusión a la ropa", e ilustra esta acepción con este mismo fragmento del *Quijote* y otro del *Guzmán de Alfarache*: "Teníamos marchantes

⁴⁰ Cfr. Aly Mazahéry, *La vie quotidienne des musulmans au moyen âge*. Paris. Hachette, 1951 y A. Castro, *La realidad histórica de España*, edición renovada. Porrúa, México, 1962, p. 232 que cita el texto de Sarmiento ya señalado.

⁴¹ *La peinture arabe*, ed. Skira, 1962, p. 129.

para cada cosa, que nos ponían la moneda sahumada". El Diccionario de la Real Academia Española hasta su última edición dice (s. v. *sahumado*, 2ª acep.), modificando levemente a *Autoridades*: "Adjetivo figurado. Dicese de cualquier cosa que siendo buena en sí, resulta más estimable por la adición de otra que la mejora" y repite los dos ejemplos de *Autoridades*, sin corregir la errata deslizada en éste con respecto a la cita del *Guzmán* (pues pertenece a la Primera parte, Lib. 3, cap. 3 y no cap. 5), y sin completarla, pues está mutilada. Sobre esto volveremos luego.

Es evidente que estos tres repertorios dan a *sahumado* un valor figurado que no dudamos que, además del real, tuviese. Por esto es explicable que Riquer, en su edición de 1955 anote: "Literalmente perfumados, o sea con gusto y buena voluntad"; y en la de 1962, ya más terminante: "Mejorados (literalmente perfumados)". Rodríguez Marín, siguiendo a Clemencín, anota en todas sus ediciones: "Sahumados quiere decir perfumados, en demostración de buena voluntad". Y don Samuel Gili y Gaya, anotador del *Guzmán de Alfarache* en la edición de *Clás. Cas.* dice a pie de página: "Sahumada no significa "mejorada", sino "fumigada, purificada", como hoy diríamos "monda y lironda" (II, p. 200). Quedaría por preguntar a Gili y Gaya qué entiende él por "monda monda y lironda".

De ninguno de los vocabularios consultados ni de las explicaciones de los anotadores se desprende claramente el sentido del adjetivo *sahumados* en el caso preciso que señalamos. ¿Quiere decir "dados de buen grado", "aumentados", "mondos y lirondos"? Pues bien, perfumar la moneda, como cualquier otro objeto, era costumbre de la época. Burckhardt, en *La cultura del Renacimiento en Italia* se refiere a esta práctica y asegura que aún se conservan en los museos objetos del Renacimiento que no han perdido su aroma. Y transcribe en nota unas palabras de Pietro Aretino agradeciendo a Cosimo I una remesa de oro perfumado: "Quei cento scudi nuovi e profumati che l'altro di mi mandaste a donare. . ." ⁴²

La cita completa del *Guzmán* que se da mutilada tanto en *Autoridades* como en *Academia* es la siguiente: "Teníamos merchantes para cada cosa, que nos ponían la moneda sobre tabla, sahumada y lavada con agua de ángeles". Y el *agua de ángeles*

⁴² Citamos por la ed. esp., trad. de Ramón de la Serna y Espina, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 288.

era, según Covarrubias (s. v. *agua*) "de estremado olor, distilada de muchas flores diferentes y drogas aromáticas".

A la luz de estos datos cobra sentido total el adjetivo en el fragmento aludido al principio. Juan Haldudo ofrece devolver a Andrés un real sobre otro, y hasta perfumados, hecho real que subrayaba, seguramente, una actitud de buena voluntad y cortesía, pero que se manifestaba primordialmente en el plano material.

CELINA S. DE CORTAZAR - ISAÍAS LERNER

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso"

UN PROBLEMA BIBLIOGRÁFICO EN QUEVEDO: LA PRIMERA EDICIÓN DE *LA CUNA Y LA SEPULTURA*

Los modernos estudios literarios, interesados sobremanera por las riquezas de estilo y de pensamiento en la obra de Quevedo, han impulsado a los investigadores hacia las tareas, ineludiblemente previas, de fijación de los textos. Así, en los últimos años, se multiplican los trabajos —muchos aún inéditos o en prensa— bibliográficos y de crítica textual,¹ puesto que tan nutrida producción había tenido, desde los primeros momentos, una suerte editorial nada feliz.

¹ Últimamente han aparecido algunas ediciones críticas: Quevedo, *Lágrimas de Hieremías Castellanas*, edición, prólogo y notas de Edward M. Wilson y José Manuel Bleuca, Madrid, CSIC, 1953; *Las Zahurdas de Plutón*, édition critique et synoptique de Amedée Mas, Poitiers, 1955; James O. Crosby, *The Text Tradition of the Memorial "Catolica, Sacra, Real Magestad"*, University of Kansas Press, 1958; Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, edición crítica y estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, 1965. Por otra parte, Eugenio Asensio publica cinco entremeses inéditos de don Francisco, en su obra *Itinerario del entremés*, Madrid, 1965, que originariamente había sido planeada como una introducción a los entremeses hallados por él en la Biblioteca Provincial de Évora. José Manuel Bleuca, quien trabaja desde hace años en la edición crítica de la poesía de Quevedo, publicó un volumen que, entre tanto no aparezca su monumental edición, nos ofrece textos seguros: Fr. de Quevedo, *Obras Completas, I Poesía original*, Barcelona, 1963. En estos días va a salir de las prensas de Castalia la edición crítica de la *Política de Dios*, hecha por el profesor Crosby; para fines de este año, de las mismas prensas, el primer volumen de la edición crítica de la *Poesía*, preparada por Bleuca. También está en prensa nuestra edición crítica de *La cuna y la sepultura*.

De entre los estudios bibliográficos más recientes, algunos, como el trabajo de don Antonio Rodríguez Moñino, "Los Manuscritos del Buscón de Quevedo", *NRFH*, VII (1957), 657-672, han servido de base a posteriores ediciones, en este caso la del profesor Lázaro. El profesor Crosby, que prepara la Bibliografía completa de Quevedo, ha publicado algunos artículos y el libro *The sources of the Text of Quevedo's "Política de Dios"*, Nueva York, 1959.

Según se desprende de los estudios bibliográficos, Quevedo no habría autorizado la impresión de ninguna de sus obras mayores antes del verano-otoño de 1626, momento en el que, como señala James O. Crosby, "Quevedo repudiated the early version of the *Política*, rewhote the entire text, and published an authorized edition in Madrid".²

Si bien ya se habían impreso algunas de sus obras jocosas, poemas en florilegios y el *Epítome de la vida de F. Tomás de Villanueva* (Madrid, 1620), la edición que abrió una precipitada carrera de las prensas, en todos los reinos de España, por la publicación de la obra de don Francisco, fue la de la *Política de Dios, Gobierno de Christo, Tyranía de Satanás*, hecha en Zaragoza por Pedro Vergés, en 1626 y "a costa" de Roberto Duport, con Licencia fechada el 23 de febrero de aquel año.³ Inmediatamente aparecen impresiones del *Buscón*, de los *Sueños*, del *Memorial por el patronato de Santiago* y de otras obras más. Así las cosas, el mismo Quevedo se habría visto precisado a reclamar de la Inquisición la inclusión de todas las obras que circulaban atribuidas a él, "hasta tanto las publique reconocidas como suyas", en el *Index expurgatorio* de 1632.⁴

Como es natural, esas reimpressiones *autorizadas*, que empezaron a aparecer a partir de 1631, habían sido retocadas. Infatigable artífice de su estilo, Quevedo reajustó mucho, añadió a veces y podó otras, tanto en los aspectos lingüístico-literarios, cuanto en lo que toca a la evolución que —en un lapso no menor de veinte años— había sufrido su pensamiento.⁵

El mismo Vergés había publicado en 1630 una edición de la *Doctrina moral*,⁶ breve manual estoico-cristiano que en 1612 Quevedo había dedicado a don Tomás Tamayo de Vargas y que desde entonces circulaba manuscrito. Este tratado, ajustado en algunos

² J. O. Crosby, *The Sources of the Text...*, p. 42.

³ Cfr. Crosby, op. cit., pp. 98-100.

⁴ *Novus Index*, 1632, p. 399a.

⁵ Sobre algunas de las correcciones estilísticas de la obra poética trabajan los profesores Crosby y Bleuca. En nuestra mencionada edición de *La cuna* también se ha podido observar esta labor de Quevedo al confrontarse los textos del "arquetipo" de la *Doctrina moral* y el texto impreso en 1634.

⁶ Cfr. Manuel Giménez Catalán, *Ensayo de una tipografía zaragozana*, Zaragoza, 1927, n.º 302: "*Doctrina moral del conocimiento propio, y del desengaño de las cosas ajenas*, Autor don Francisco de Quevedo...". Ese mismo año se imprimió la obra en Barcelona, por Liberós.

puntos,⁷ con una segunda parte añadida y con el título de *La cuna y la sepultura, para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, fue entregado a las prensas madrileñas por el autor, ya a punto de partir hacia Aragón⁸ y en trance de casamiento, en la primavera de 1633: la dedicatoria a Fray Cristóbal de Torres⁹ estaba fechada en Madrid a 20 de mayo de ese año.

La suerte bibliográfica de esta obra no ha sido, hasta ahora, muy clara. Nicolás Antonio dice de ella "Matriti atque Hispalis, 1634 in 16".¹⁰ Con sola esta noticia, hasta el presente se venía considerando como *príncipe* la edición impresa en Madrid por María de Quiñones. Así figura en los catálogos bibliográficos más difundidos de las obras impresas de Quevedo.¹¹ En favor de este criterio estaría el hecho de que uno de los personajes de la comedia de Jáuregui, *El retraído* —sátira mordaz de *La cuna*—, llamado María de Quiñones, dice: "Yo soy la impresora, mi nombre puse en la primera hoja y certifico que me entregó su merced, escrito así, el original de su letra..."¹² Nada sorprendería el que hubiese sido ésta la impresora autorizada, puesto que las traducciones del *Rómulo* (1636) y del *Epicteto y Phocílides* (1635) fueron hechas por ella, a costa de Pedro Coello.¹³

⁷ Los ajustes conceptuales de *La cuna*, con respecto al "arquetipo" de la *Doctrina moral*, si bien son escasos, tienen gran interés. El profesor Arnold Roth ha usado las conclusiones de nuestra edición para su tesis *Quevedo und Seneca*, Köln, 1965.

⁸ "Don Francisco de Quevedo Villegas, cauallero de la Orden de Santiago, digo: que auiendo de hazer ausencia desta Corte por el mes de mayo deste presente año 1633, dexé en poder de Pelegro Solimán...", alega nuestro autor en el Pleito que llevó contra este último y que se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (Consejos, legajo 38029, nº 33). Más adelante, un criado de Quevedo testifica: "que por el mes de março pasado deste presente año, estando el dicho don Francisco de Quevedo Villegas, amo deste testigo, de partida para Medinacelli...". Astrana Marín ha transcritto este documento, con los defectos que solía, en el t. II de las *Obras completas* de Quevedo, como Apéndice VIII.

⁹ Eminente dominico que poco tiempo más tarde pasaba a América como Arzobispo de Santa Fe de Bogotá, en donde propulsó la cultura al fundar el Colegio del Rosario. Cfr. Guillermo Hernández de Alba, *Crónica del muy ilustre Colegio Real Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, Bogotá, 1938.

¹⁰ *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Ibarra, 1783, I, p. 462.

¹¹ Cfr. Catálogos de Fernández Guerra, de Astrana Marín, de Palau, etc.

¹² *El retraído. Comedia famosa de don Claudio*, Barcelona, S. Cormellas, 1635, f. 5°.

¹³ Aureliano Fernández Guerra, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, *Bibl. Aut. Esp.* t. XXIII, pp. xcvi y xcvi.

Fernández Guerra, en su Catálogo de las obras impresas de Quevedo,¹⁴ se limita a transcribir la nota de Nicolás Antonio y agrega: "Existe en el Museo Británico un ejemplar de la impresión de Sevilla", pero tanto por las fuentes de que se sirvió para el texto de dicha obra, como por la ausencia en él de la *Dedicatoria*, que sólo se halla en las impresiones de 1634, bien se ve que no llegó a manejarlas entonces.

Menéndez y Pelayo, en el primer tomo de la edición de las obras de don Francisco en la Colección de Bibliófilos Andaluces, describe ya la impresión madrileña, de la que existe un ejemplar en su Biblioteca de Santander, y comenta: "Edición original. Principios 12 fojas con la portada, texto 127, desde sign. A hasta la Q. En 16º."¹⁵ Para don Marcelino era esa sin duda la primera edición, mientras que la sevillana aparecía como derivada de ella. Tampoco él parece haber manejado ejemplar de ésta, pues se limita a repetir la nota de Fernández Guerra. Sin embargo, en la *Tipografía Hispalense*¹⁶ publicada tres años antes, se la describía y se mencionaba que existía un ejemplar en la Biblioteca Nacional.¹⁷ En aquel momento ya se había logrado, por lo tanto, identificar un ejemplar de la impresión madrileña de María de Quiñones, el de la Biblioteca de don Marcelino (en la Biblioteca Nacional de Madrid [cfr. nota 15] queda otro sin individualizar oficialmente) y se conocía la existencia de dos de la hispalense.¹⁸

Ese mismo año de 1897 aparece en Lisboa, en el catálogo de una biblioteca que se ofrece en pública subasta, un ejemplar de *La cuna* que pertenece a otra edición madrileña de 1634. Lleva el nº 1386 y dice: "La Cuna y la Sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas. Madrid, Imprenta del Reyno, 1634. In 16º, de XVI, 118FF. E. perg. Com pretrato do auctor e anterosto grav."¹⁹ Este ejemplar es el que, después de pa-

¹⁴ Cfr. op. cit., p. xcvi.

¹⁵ De esta impresión hay otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (U/9105), que figura en los ficheros como "sin lugar ni año".

¹⁶ Francisco Escudero Peroso, *Tipografía Hispalense*, Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la Imprenta hasta fines del siglo XVIII. Madrid, Rivadeneyra, 1894, p. 407b.

¹⁷ Signatura R/7218.

¹⁸ De la edición sevillana hay además un tercer ejemplar en la Biblioteca Real de Copenhague.

¹⁹ Luiz Trindade, *Catálogo de livraria do fallecido distinto bibliographo e bibliophilo José Maria Nepomuceno...* Lisboa, 1897, p. 193. Don Eugenio

sar por la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros²⁰ se encuentra en la Hispanic Society.²¹

Sin descripción bibliográfica alguna, sólo con referencia a la imprenta y al editor, Astrana Marín incluye en su catálogo esta edición como "segunda".²² Inmediatamente recoge las noticias bibliográficas que una circunstancia fortuita había puesto en sus manos. De entre las "Cuarenta y tres cartas autógrafas e inéditas de Quevedo" que incluye como *Adición final* al t. II de las *Obras* de Quevedo, la que está fechada el 12 de febrero de 1635, dice así: "quarta impresión hazen en Madrid de la Cuna y la sepultura sin la de Seuilla i otra de Lisboa i otra de Ruan en Flandes".²³ De aquí se desprendería que en el año de 1634 se tiraron tres ediciones de dicho libro en Madrid. De las mencionadas de Lisboa y Ruan, no hemos podido obtener noticia alguna.

En 1936, al ponerse a la venta la biblioteca de Foulché-Delbosc, aparece en el catálogo un ejemplar que no es de Quiñones: "Quevedo (Francisco de), *La Cuna y la Sepultura*... Madrid, Imprenta del Reyno, 1634 pet. in 16, vel. anc. Édition originale, rare, de Madrid (les éditions de Madrid et de Seville parurent en même temps). Frontispice et portrait gravés. Pet. déch. au titre, fente à 1 f., leg. mouill. Reliure en mauvais état."²⁴ Esta nota introduce una confusión, pues si en verdad la edición es rara²⁵

Asensio me da la noticia de que este ejemplar fue comprado por el Marqués de Jerez de los Caballeros (en dos escudos).

²⁰ *Catálogo de la Biblioteca del Excmo. Sr. D. Manuel Pérez de Guzmán y Borja*..., Sevilla, 1898.

²¹ Clara Louisa Penney, *List of Books Printed 1601-1700, in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, 1958, p. 503.

²² Luis Astrana Marín, *Obras de Quevedo*, Verso, Madrid, 1932, p. 1382a.

²³ Estas cartas fueron transcritas, con variantes, por Astrana en el tomo de Verso mencionado y en la edición del *Epistolario*, Madrid, 1946. De ambas versiones, la primera es la que más se ajusta al original autógrafo, según nos lo reveló la confrontación que la generosidad de su actual poseedora, doña María Teresa Barnuevo, nos permitió realizar.

²⁴ *Catalogue de la Bibliothèque Hispanique de M. R. Foulché-Delbosc*, París, 1936, nº 389.

²⁵ No deja de sorprender la escasez de ejemplares conservados en la actualidad de una obra que alcanzó abundante difusión en su tiempo. Quevedo menciona siete ediciones de *La cuna* hasta febrero de 1635, ese mismo año se hicieron también impresiones en Barcelona y en Valencia y otra en Madrid en 1646, formando un volumen con la *Introducción a la vida devota* de San Francisco de Sales. Obra que sugirió a sus detractores una comedia satirizante y que parece haber conservado su fama hasta bien entrado el último tercio

—solo dos ejemplares conocidos, de los que no se ha logrado localizar más que uno, supuesto que en verdad el ejemplar de la Hispanic y éste pertenezcan a la misma impresión—, la denominación de “Édition originale” plantea un problema. ¿La nota pertenecía a Foulché? ¿Éste había confrontado su ejemplar con las otras ediciones del año 34? ¿O fue puesta por el catalogador, con miras a la venta? Los medios de que disponemos no nos han permitido aclarar este punto. Lamentablemente para el caso, en el Catálogo de 1920 de la biblioteca del hispanista francés, no figura esta obra.

Hasta aquí todo lo que los repertorios bibliográficos nos pueden aclarar. Sabemos, por el testimonio de Quevedo, que en Madrid, aquel año, se debieron de tirar tres impresiones. Al menos estamos frente a dos de ellas. El no haber podido dar con el ejemplar de Foulché nos impide saber si se trata de un exponente de la otra tirada o si pertenece a la misma que el de la Hispanic Society.

El problema de la primera *edición* queda, por lo tanto, en pie. De los ejemplares madrileños conocidos ¿alguno representa la primera impresión? Siempre dentro del campo de la bibliografía seguiremos la búsqueda: intentaremos la *descripción*. Ya por la que nos hacen los referidos catálogos, sabemos que hay diferencias de foliación en el texto, no así en los preliminares.

Ambas tienen como anteportada el mismo grabado firmado por I. de Noort.²⁶ Las portadas, excepto el pie de imprenta, coinciden. Los preliminares están distribuidos exactamente en el mismo número de folios, xvi, sólo que en Reyno, entre el primero y segundo cuadernillo, se intercala un retrato de Quevedo, grabado por el mismo Juan de Noort. La distribución del texto de los preliminares en los folios coincide puntualmente, lo que podría hacer pensar que se trata de una misma plancha. Sin embargo hay diferencias de grafía, por ejemplo el caso de f. vi^r al vii^r es: “Y viendo quan im / piamente an perseverado en esta maldad . . .” en Quiñones, y “Y viendo quam im / piamente han perseverado

del siglo XVII en que figura, junto con la *Virtud militante* del propio Quevedo y *La corte santa* de Nicolás Causino, en una pintura de “desengaño” (Cfr. Diego Angulo Iníguez “Un ‘memento mori’ de Juan Francisco Carrión” en *ArEA*, 127 [1959], 260-62).

²⁶ Juan de Noort fue uno de los varios grabadores flamencos que trabajaron en Madrid en el segundo cuarto del siglo XVII. Cfr. *Ars Hispaniae*, t. XVIII, p. 297.

en esta maldad...” en la de Reyno. Difieren en la grafía de *haber*. En otro caso se puede tratar de una errata en una y no en la otra: al folio ii^v en Q²⁷ (y lo mismo en la de Sevilla) hay una errata en la firma de la Aprobación: “Tuan Eusebio / Hieremberg”, que R transcribe correctamente: “Nieremberg”²⁸

Hay otra diferencia mucho más notable entre una y otra: el texto de la *Fe de erratas*, en ambas al f. iii^r, y su distribución tipográfica, que transcribimos aquí:

Edición de María de Quiñones:

FE DE ERRATAS

Folio 2, pág. 1, li. 3, léase, de ellas
 Fol. 49. p. 1, li. 14, lee, apreendidas
 Fol. 55, p. 1, li. 8, lee, i no sientes
 Fol. 56, p. 2, li. 2, lee, aila
 Fol. 86, p. 1, li. 17, lee, seamos
 Fol. 91, p. 2, li. 9, lee, deputó
 Fol. 94. p. 2, li. 13, lee, meis
 Fol. 94, p. 2, li. 16, lee, mírame
 Fol. 104, p. 2, li. 17, lee, pero
 Fol. 112, p. 1, li. 8, lee, no se
 Fol. 113, p. 2, li. 15, lee, alegara

Este libro intitulado Cuna y Sepultura, de D. Francisco de Quebedo, Cavallero del hábito de Santiago, con estas erratas corresponde con su original. En Madrid a 11 de febrero de 1634.

El Lic. Murcia de la Llana.

Edición de la Imprenta del Reyno:

ERRATAS

Fol. 20. pág. 2, ring. 18: dixo el Sabio, dixo vn sabio, fo. 32. p. 1, r. 7, vivieses, vinieses, f. 35. p. 2, r. 13 tu memoria, su memoria, f. 36, p. 1, r. 3: yida, vida, f. 37, p. 1. r. 7, el no dize, el no las dize, f. 51, p. 1, r. 10, solo cabizbaxos, Solones cabizbaxos; fo. 72. p. 1, r. 1, el Señor, al Señor; f. 84, p. 2, r. 3, disputó, lee, diputó; f. 87, p. 1, r. 6, peccatis tuis, lec, pecca-

²⁷ Denominamos Q a la impresión de María de Quiñones y R a la de la Imprenta del Reyno.

²⁸ Se trata del escritor jesuita, autor de copiosa obra ascética.

tis meis; f. 103, p. 2, r. 1, hecho bueno, lee, hecho algo bueno.
 f. 109, p. 2, r. 11, por su, lee, por tu; f. 112, p. [1], r. 14, se, lee, si.
Este libro, corresponde con su original con estas erratas. Madrid, a 11 de febrero de 1634.

El Lic. Murcia de la Llana.

Solo dos erratas comunes se dan en ambas listas: "disputó" y "tuis". El resto de ellas no coinciden. Pero si se acude al texto se comprueba que en *Q* existen, además de los yerros señalados por el corrector, también seis de los señalados en *R*: el primero, el segundo, el tercero, el sexto, el undécimo y el duodécimo. Los otros de *R* no se dan en *Q*. Esto merece atención, pues solo el cuarto es mera errata tipográfica, fácilmente enmendable. ¿Puede ser que *Q* procediera de *R* y que se hubiese copiado el texto sin atender a las enmiendas? Pero, ¿entonces, cómo se corrigieron las otras tres?

Por otra parte, de los yerros notados en *Q*, fuera de los dos comunes, arriba mencionados, ninguno se da en *R*. ¿Estamos en presencia de una segunda impresión enmendada en lo que toca a los yerros de la que sirvió de base, pero con los suyos propios? Ésta hipótesis parecería la más plausible. Hay dos correcciones de *R* de capital importancia que parecen apoyarla. La primera es un importante reajuste conceptual: el texto dice: "Esto tiene malo la pobreza (dixo el Sabio) que haze ridículos a los hombres"; si "el Sabio" es Dios, mal podía Quevedo atribuirle semejante afirmación, que por otra parte, según señala Fernández Guerra, sería de Juvenal.²⁹ La otra, la sexta, "Solones" por "solos", es lo que corresponde a los versos de Persio que en ese pasaje traduce. Si el texto base es el de *Q*, donde no se dan estas enmiendas, ¿cómo podía el corrector introducirlas en la lista de erratas?

Cabría entonces una tercera hipótesis: podría ser que la primera edición de la obra, no vigilada por el propio Quevedo (ausente de la Corte, como ya se ha mostrado) fuera *Q*, o acaso la otra edición madrileña que no hemos podido hallar, y que *R* fuese una reimpresión hecha en presencia del autor, ya de regreso, reajustada en su Fe de erratas según corrección de él mismo.

²⁹ Fernández Guerra, op. cit., II, *Bib. Aut. Esp.*, XLVIII, p. 82-3, nota (a).

Un estudio puramente bibliográfico —al que nos hemos ceñido aquí deliberadamente— no alcanza a revelarnos nada más. Es necesario penetrar en el mundo de la crítica textual para buscar respuesta.

Todo esto no ha sido mero alarde de erudición bibliográfica, sino una muestra de las dificultades que, en materia textual, se presentan al estudioso de autores cuya obra —como en el caso de Quevedo— ha tenido tan azarosa transmisión.

LUISA LÓPEZ GRIGERA

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso"

UNA NOTA PARA LA EDICIÓN DEL QUIJOTE.

¿LADRILLOS ENREJALADOS O LADRILLOS ENRELEJADOS?

El texto de la edición príncipe del *Quijote* en el capítulo 20 de la segunda parte, cuando Sancho estaba admirando los preparativos para las fiestas de las bodas de Camacho, dice que entre otros infinitos géneros de comestibles vio “rimeros de pan blanquísimo como los suele haber de montones de trigos en las eras” y “los quesos puestos como *ladrillos enrejados*, formaban una muralla...” * etc. Se ha sospechado desde mucho tiempo que esta lección estaba viciada y para corregirla Hartzenbusch en *Las 1633 notas*¹ propuso sustituirla por *ladrillos en rejales* como “habría escrito el autor”, o bien por *ladrillos en tejares*. Se basaba Hartzenbusch para proponer la primera de estas versiones en el hecho de que en el *Diccionario de Arquitectura* de Benito Baits, de 1802, había encontrado que *rejal* era “El montón de ladrillos bien apilados y juntos”.

La Academia española, movida por esta nota de Hartzenbusch, incorporó en la edición de 1899 de su *Diccionario* la voz *rejal* con la acepción de “Pila de ladrillos colocados de canto y cruzados unos sobre otros”, derivándola de la 2ª acepción de *reja* —lo que difiere sensiblemente de la explicación de Baits—, y formó además sobre ella el verbo *enrejalar* que significa “Poner ladrillos de cantos, formando *rejales*”. Clemente Cortejón en su edición del *Quijote*² aceptó la primera de las dos correcciones propuesta por Hartzenbusch, pero en vez de *ladrillos en rejales* “como habría escrito el autor” estampó *ladrillos enrejalados* utilizando, sin darse cuenta del anacronismo, el verbo recientemente inven-

* Todos los subrayados de este artículo son nuestros.

¹ Juan Eugenio de Hartzenbusch, *Las 1633 notas... a la primera edición del Ingenioso Hidalgo*, Barcelona, 1874, p. 134.

² Clemente Cortejón, ed. crítica del *Quijote*, 6 vols., Madrid, 1905-1913.

tado por los académicos. Esta nueva versión fue aceptada con aplauso por Rodríguez Marín, quien la justifica apoyándose precisamente en la acepción que de *enrejalar* trae el diccionario académico, y la adopta luego en todas sus ediciones del *Quijote*.³

Subsecuentemente la nueva versión fue aceptada también por los siguientes editores:

Agustín Millares Carlo, México, Séneca, 1941.

A. Valbuena Prat, ed. *Obras completas de Cervantes*, Madrid, Aguilar, s. a.

Arturo Marasso, Buenos Aires, El Ateneo, 1954.

Edición de S. Calleja, Madrid, s. a.

Giovanni Papini, Barcelona, AHR., 1955.

Américo Castro, México, Porrúa, 1960.

Salvador de Madariaga, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

La primera versión propuesta por Hartzenbusch: *ladrillos en rejales* aparece en las ediciones de Martín de Riquer.⁴ En cuanto a la segunda: *ladrillos en tejares*, sólo aparece en la edición de Calleja, Madrid, 1905. Debemos mencionar todavía que el *DAE*, posteriormente, s. v. *enrejalar* trae: "de *en* y *rejal*. *Enrejar* 2º art. 2ª acepción", modificando así la versión de 1899.

Suponiendo ahora que un *rejal de ladrillos* sea realmente "una pila de ladrillos colocados de canto y cruzados unos sobre otros" y que *enrejalar* quiere decir lo mismo que *enrejar*, o sea colocar los ladrillos de modo que tengan aspecto de reja, ¿por qué había de corregirse el texto? De su lectura atenta parece resultar, sin embargo, que el autor no quiere poner el acento tanto en que los quesos formaban una reja cuanto en que formaban una muralla, y que esta muralla tenía carácter especial. De aquí el consenso de que el texto está viciado y la decisión de corregirlo. Nosotros creemos que debe corregirse, pero, a nuestro juicio las correcciones propuestas son ociosas. Además tenemos dudas de que la voz *rejal* se usara en tiempos de Cervantes, ya que sólo se documenta tardíamente en el *Diccionario* de Baits en 1802. Y menos aún pudo usarse el verbo *enrejalar* por la razón arriba apuntada.

Volviendo ahora al texto cuestionado conviene analizar de qué manera se formaban los muros de ladrillos para tener una idea del significado de la comparación cervantina. La manera normal, que

³ Francisco Rodríguez Marín, ediciones del *Quijote* de 1911-1913, 1916-1917, 1927-1928 y 1947-1949.

⁴ Barcelona, ed. Juventud.

era y es la de poner los ladrillos de plano unidos con mortero, hay que descartarla porque, como se ha dicho, no se trataba de una muralla corriente. Con todo hay que considerar que para dar estabilidad al muro los ladrillos podían colocarse formando *relejes*, o sea disminuyendo paulatinamente de abajo para arriba la base de sustentación. Esta acepción de *relejes* era la corriente en tiempos de Cervantes.⁵ La trae Ambrosio de Morales (c. 1580) bajo la forma *relex* en *Antigüedades de Toledo* y de su derivado del verbo *relejar* dice el Diccionario de Autoridades, basándose en este autor, que significa "formar la pared *relex* u degenerar en él". Las documentaciones americanas de esta acepción son antiguas y numerosas. El P. Las Casas en la *Apologética historia de las Indias*,⁶ p. 133, describiendo el gran templo de México dice que "cuanto más subía tanto más se iba estrechando el edificio, y haciendo unos *relejes* por de fuera desde el principio grandes, y los que se seguían ibanse haciendo más pequeños. *Relejes* son unos asientos que quedan en vago en la pared o edificio, como se comenzase una pared desde abajo de diez ladrillos de ancho y subida en alto hasta cierta cantidad de altura, de allí adelante la pared fuese de cinco; aquel espacio que queda en vago, y por donde se podía andar en la pared, se llama *releje*...". Más adelante, en la p. 346, dice que "de un *releje* a otro habría una y media a dos brazas". Cervantes de Salazar por su parte, describiendo el mismo templo dice que "como subía de tierra [así como se elevaba de la tierra] y comenzaba a crecer el montón tenía unos grandes *relexes*... cuanto más la obra crecía tanto más se iba estrechando la cepa y disminuyendo los *relexes*... Por su parte de

⁵ Además de esta acepción de *relex* el *Dicc. Aut.* trae otras que se reproducen s. v. *releje* en la mayoría de los diccionarios de la lengua castellana posteriores, así como en los diccionarios de americanismos y en los diccionarios o vocabularios de regionalismos americanos. En algunos casos a las acepciones tradicionales se suman otras nuevas regionales. La documentación literaria, en cambio, es muy escasa. En la literatura contemporánea solo la hemos encontrado usada por Azorín en su libro *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945 [Col. Austral], p. 100) con la significación de "huella profunda que hacen las ruedas en los caminos". Para la etimología véanse Meyer-Lübke, *REH*'b; Corominas, *DCELC* s. v. *Dejar*; Romera Navarro, *Registro de lexicografía hispánica*; A. Zamora Vicente, "Estudio del habla albacena", *RFE*, XXVII (1943), 252 y el libro citado de Peter Boyd-Bowman.

⁶ *NBAF*. Madrid, 1909.

hacia poniente no llevaba *relexes* sino gradas para subir a lo alto..."⁷

Fray Jerónimo de Mendieta en su *Historia eclesiástica indiana* [1572?], vol. I, p. 91,⁸ hablando de la construcción de los templos en México dice que la base para edificar los templos "ora fuese grande, ora chico todo lo hacian de pared yendo echando unos lechos uno sobre otro y subiendo la obra y base metiendo adentro de manera que cuando llegaban arriba de cuarenta brazas de planta se habian ensangostado obra de las siete de cada parte por causa de unos *relejes* que iban haciendo al principio de la obra, de braza y media o de dos brazas en alto cada *relej*." Fr. Jerónimo Román y Zamora [1575] dice, después de reproducir textualmente a Las Casas: "Es el *relex* un asiento que queda en un vago en la pared..."⁹ ¿Escribiría Cervantes que "los quesos que puestos como ladrillos *enrelejados* formaban muralla"? Pero no es esta la única acepción de *relex* en conexión con muralla. En América por lo menos se registran otras concomitantes o derivadas. En efecto, leemos en la *Relación general del asiento y Villa imperial de Potosí* de Luis Capoche (año 1585) editado por Lewis Hanke: "Tienen estas escalas de largo diez estados, y al fin de ellas está otra que comienza de un *relej* o poyo..."¹⁰ Y el P. Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo*, Lib. III, cap. xxxvii dice: "*Releges* que son paredes de piedra seca de una caja a otra para reparos en que estriban las paredes de las minas."¹¹ Se ve aquí claramente que el acento cae en la falta de mortero. Esta acepción es la que registra, con las mismas palabras, Malaret en su *Diccionario de americanismos*¹² como aún vigente en Bolivia. Las hiladas se colocan unas formando ángulo recto con la caja de la mina y otras cruzadas sobre las primeras. Un recuerdo mejicano de esta antigua acepción registra Peter Boyd-Bowman en *El habla de Guanajuato*: "Las pulidas paredes [de la mina] que antes encerraban la veta se llaman *relises*."¹³ *Releje* es en el Paraguay un

⁷ Cervantes de Salazar, *Crónica de Nueva España*, Madrid, 1914, vol. I, p. 309.

⁸ Ed. de García Icazbalceta, México, s. a. [1870?].

⁹ Fr. Jerónimo Román y Zamora, *Repúblicas Indias*, Madrid, 1897, vol. I, p. 78.

¹⁰ *Bib. Aut. Esp.*, vol. 122, Madrid, Rivadeneyra, 1959, p. 109.

¹¹ Sevilla, 1892.

¹² Buenos Aires, Emecé, 1946.

¹³ México, Imprenta universitaria, 1960, p. 317 y nota.

muro temporario de ladrillos colocados de canto y sin argamasa. Las hiladas van alternadas, unas en la dirección en que corre el muro y otras cruzándolas. Cuando los ladrillos son pocos se colocan separados dejando un espacio de uno a dos centímetros entre uno y otro. Y se colocan *enrelejados*, en los hornos, los ladrillos crudos para la cocción. También en este caso los ladrillos se colocan de canto cruzadas las hiladas unas sobre otras y con suficiente separación entre los ladrillos para la circulación del aire caliente. ¿Quiso decir Cervantes que los quesos estaban puestos en hiladas alternas, unos en una dirección y otros cruzando a las de abajo? Y puesto que *releje* era también la pared —de piedra o de ladrillo— así formada y sin argamasa, ¿habría de usar Cervantes, conocedor a fondo de los recursos léxicos de la lengua de su tiempo, otro verbo que *enrelejar* en este caso?

En uno u otro caso, pues —ya sea que se refiriera a un muro que de abajo arriba iba disminuyendo en espesor; ya sea que se tratara de una muralla en la que los quesos iban colocados en hiladas de dirección alterna— el verbo *relejar*, usado en su tiempo según vimos, o su forma incrementada *enrelejar* era el único apropiado. Y aún cabe la posibilidad de que Cervantes, artista de la palabra ante todo, usando el verbo *enrelejar*, quisiera significar una y otra cosa simultáneamente.

Una última cuestión es la relativa a la errata, o sea cómo de *enrelejados* pudo aparecer *enrejjados* en el texto de la edición príncipe. A esta pregunta, el texto mismo de la príncipe se encarga de contestar, puesto que la mayoría de sus numerosas erratas consisten precisamente en lo que también en este caso pudo haber ocurrido: en la omisión mecánica, por parte del cajista, de una sílaba de dos iguales inmediatas, o de dos contiguas que tienen la misma vocal. Por ejemplo: solamente en el tomo VII de la edición popular del *Quijote* de Rodríguez Marín¹⁴ el editor señala erratas análogas en las pp. 28, 155, 164, 176, 189, 202, 227, 319, 326 y 329.¹⁵

Concluimos: Las enmiendas de los textos clásicos, cuando indispensables —casos de errata evidente o de manifiesta ininteligibilidad— deben hacerse teniendo rigurosa cuenta de la propiedad semántica y la historia léxica. Si no se corre el riesgo de caer en

¹⁴ Madrid, 1911-1913, 8 vols.

¹⁵ No hemos podido consultar la obra de Rodríguez Marín titulada *Las erratas tradicionales del Quijote*.

la pura arbitrariedad que nada remedia, cuando no desvirtúa la buena intención.

En este caso particular creemos que no debe alterarse el texto tradicional, ya que no es del todo imposible que así saliera de manos de su autor. Debe señalarse sin embargo la posibilidad de que existe una errata, pero no sobre la versión *ladrillos enrejalados*, sino sobre esta otra que proponemos: *ladrillos enrelejados*, menos dudosa para nosotros que la primera, y que Cervantes también pudo haber escrito.

Otra conclusión es que para los problemas léxicos que suscitan los textos clásicos la lengua americana puede ofrecer soluciones, puesto que voces anticuadas o desaparecidas en España se han mantenido vigentes en América, donde además han enriquecido en algunos casos sus acepciones iniciales con otras concomitantes y derivadas.

MARCOS A. MORÍNIGO

Universidad de Illinois-Urbana.

RESEÑAS

CARLOS FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, Real Academia Española, 1962, 1136 p.

Vasta experiencia en repertorios lexicográficos posee el señor Fernández Gómez; antes de este *Vocabulario* había llevado a cabo un *Vocabulario completo de D. Franciscō de Quevedo y Villegas* que mereció el premio de la Fundación del Conde de Cartagena de la Academia. En 1959 le fue otorgado el mismo premio por un vocabulario de las obras cervantinas excepto el *Quijote*. El que comento es la fusión del vocabulario del *Quijote* con el premiado en 1959. Además de la *Dedicatoria* a don Julio Casares y el afectuoso *Prólogo* de don Rafael Lapesa, la obra trae una *Nota preliminar* que explica la naturaleza del *Vocabulario* y del método seguido.

Fernández Gómez ha utilizado como base para sus fichas el texto de la edición oficial de la Real Academia Española, Madrid, 1917 y 1923, *Obras completas de Cervantes* porque "presenta la enorme ventaja de reproducir en facsímile las primitivas ediciones". Aparentemente, la misma edición ha sido utilizada para los textos de *La Numancia* y *El trato de Argel*, la cual sigue el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid para *El trato...* y la edición de Sancha para *La Numancia*.

Los textos conservan la grafía original con el agregado de acentuación pero, para unificar el orden alfabético, las entradas están modernizadas y conservan todo lo que sea señal fonética. Los artículos con diversos significados tienen una sola entrada, con los ejemplos agrupados por significado en el orden en que aparecen en el *DAE*. Tienen entrada aparte aumentativos, diminutivos y superlativos. No están registrados los nombres propios, fingidos o históricos, de personajes o mitológicos, ni los topónimos y palabras extranjeras. Se han incluido, en cambio, las expresiones la-

tinas; las citas transcriptas son solo una selección para no dar a la obra "dimensiones y coste desmesurados".

Hay que agradecer al señor Fernández Gómez este esfuerzo notable y generoso; impulsado por la vocación y el sacrificio, ha realizado una tarea engorrosa y áridamente mecánica en su mayor parte. La importancia de este libro, indispensable instrumento de trabajo en muchos campos de la filología y los estudios literarios, obliga a señalar errores y olvidos casi inevitables, con el único deseo de una pequeña colaboración en tan extensa tarea.

Además de la edición de Sancha (que eligió F. Rodríguez Marín para las *Obras*), tal vez Fernández Gómez debió tener en cuenta el manuscrito de la Biblioteca Nacional para el texto de *El cerco de Numancia*, que transcriben en su edición Schevill y Bonilla. Hago esta observación porque palabras como *ariete*, *peñuela*, *coracina*, *investigar*, *selvatiquez*, que entran en el *Vocabulario* como única cita, no aparecen en el texto del manuscrito mencionado. Por esta misma razón falta del todo *entestiguar* (ap. Schevill y Bonilla, *Com.*, V, 113,7) y *cualque* hubiera ofrecido un excelente tercer ejemplo del mismo manuscrito. Lo mismo cabe decir de las variantes de la edición de Sancha de *El trato de Argel*, que según Schevill está tomada de una copia que procede probablemente de una segunda redacción de la comedia.

Lamentablemente, el vocabulario no es completo. Algunas ausencias son debidas al método seguido; otras, a la selección de los textos de las citas. No hay, aparentemente, olvidos mecánicos notables y deben señalarse el cuidado, la seriedad y el esfuerzo del compilador.

Probablemente *melión* 'milano' de *El gallardo español* (V, 25v según a referencia del *Vocabulario*, que es la que sigo en adelante, salvo mención explícita contraria) no aparece porque Fernández Gómez lo ha interpretado como nombre propio, guiándose por la arbitraria mayúscula conservada de la princeps. *Golosidad* de *El cerco de Numancia* (ed. Schevill y Bonilla, *Com.*, V, 109, 31) aparece en la edición de la Academia como *gulosidad* (VII, 120), forma más rara y, para la época, seguramente popular. El rigor no muy uniforme con que se ha transcripto el texto obligó a admitir erratas muy evidente como *liberdad* (*Quijote*, I, II, 250), que ya corrigen la segunda edición de Cuesta (1605), la tercera (1608) y la de Bruselas (1607). Otro tanto puede decirse de *mayorca* (ibid., II, III, 34) por *mazorca*, que remite a la grafía

de la primera edición, cuando en otros casos de evidente errata, Fernández Gómez señaló la diferencia con la princeps en nota al final del artículo.

Por el contrario, a veces el autor acepta correcciones arbitrarias al texto. Así, por ejemplo, en *asinino*, siguiendo a Rodríguez Marín, que conservó la corrección aun para su muy perfeccionada edición del Patronato, Fernández Gómez opta por cambiar el texto de la primera edición, que dice "así niñas" 'tan pueriles' y que da el buen sentido; cfr. en las ediciones de Martín de Riquer para la editorial Juventud y para Planeta de Barcelona, las notas correspondientes. En *señero*, Fernández Gómez cita la expresión del *Quijote*, Primera parte, cap.11, *sola y señera* y agrega nota sobre la forma original *sola y señora*, que no transcribe, aceptando las consideraciones de don F. Rodríguez Marín. La expresión de la princeps es la correcta, naturalmente, y está documentada en textos contemporáneos de Cervantes. La cuarta cita s. v. *rodillas* corrige el original (¿o es errata?) "puesta las rodillas en el suelo" y transcribe "puestas las...", con lo que no se tiene en cuenta un cultismo sintáctico ya usado por Garcilaso, aunque poco frecuente en Cervantes. El ejemplo, por otra parte, no vuelve a aparecer en el artículo *poner*.

No se alcanza a comprender el porqué de la eliminación de los nombres propios. Algunas ediciones del *Quijote* incluyen ciertamente índices onomásticos pero además de no ser completos era ésta la oportunidad para una recopilación exhaustiva. Sin embargo, algunos pocos aparecen inexplicablemente: *Baco*, *Marica*, *Noé*, *Venus*, *Rus*; otros aparecen porque se usan como sustantivos comunes: *aranjuez*. En la *Nota preliminar* el autor advierte que ha incluido los apodos de los personajes con significación concreta (*Pipota* o *Repolido*, por ejemplo) y por ello sorprende la ausencia de *Fritón*, deformación cómica del nombre Frestón en el *Quijote*; por el contrario, la inclusión de *Cachopines* estaría equivocada, según este criterio, pues alude (cómicamente para algunos comentaristas) a un apellido santanderino típico y no a *cachupinadas* ni al mote *cachupín*. Por las mismas razones, ¿por qué no se ha incluido *Celestina*, que en el texto de *El rufián dichoso* (V, 91) es nombre prototípico más que el nombre del personaje literario? (por otra parte, ¿es la única mención además de las *Poesías preliminares* del *Quijote*?).

Estos desajustes también se dan en los topónimos y nos que-

damos sin saber dónde, cuándo y porqué menciona Cervantes a Polonia o Toledo o Córdoba o las Indias orientales, por ejemplo, pero quedan misteriosamente incluidos *Jericó*, o *Potosí*, aunque este último sin fraseología, como *Cerro de Potosí* (s.v. *cerro*, el ejemplo es poco feliz); o *Indias* (las occidentales, pues) con un singular inadmisibile.

También se advierte en la *Nota preliminar* que no se han tenido en cuenta las voces extranjeras, pero es fácil señalar la presencia de extranjerismos en la obra, lo que hace suponer que tal vez hayan sido incluidos por su uso frecuente en español, aunque el criterio no resulte muy claro. Si se han eliminado, por ejemplo, las expresiones italianas mezcladas con palabras castellanas de la jornada I de *El laberinto de amor*, ¿por qué se mantiene una palabra alemana transliterada o castellanizada como *guelte*, que en el texto del *Quijote* se usa voluntariamente como palabra extranjera? Por otra parte, se ha eliminado la expresión castellanizada (por lo menos ortográficamente) *qué peje pillamo* (*Quijote*, Segunda parte, cap. 25) y la no menos famosa frase gallega *tarde piache* (ibid., Segunda parte, cap. 53) que ya Correas incluyó en su *Vocabulario de refranes* (p. 474a, ed. 1924).

Se han eliminado también los textos árabes castellanizados de la jornada II de *El trato de Argel* y las palabras sueltas árabes del *Persiles* (Lib. III, cap. 10), algunas de las cuales debieron ser bastantes frecuentes como *caur* o *cifuti*. ¿Por qué incluir *chufetre* (la cita de Covarrubias que aduce el Sr. Fernández Gómez no conviene al texto), que tal vez sea el *cifuti* señalado anteriormente (cfr. nota 95,9 a *El trato de Argel* de la edición de Schevill y Bonilla)? Esto mismo cabe para *dabaji*, *gualá*, *fende*, *zalá*, y hebraísmos como *trefe*. Entiéndase bien, no veo impropias las inclusiones, sino que señalo qué arbitrario resulta a la larga, eliminar voces en un "vocabulario cervantino completo", por imprecisión metodológica.

Naturalmente, una vez reunidas todas las palabras se imponía una selección de las concordancias, pues no se trataba, como acertadamente dice don Rafael Lapesa en el *Prólogo*, de "concordancias exhaustivas como las que podría reunir un cerebro electrónico". Y así es, pues las indigencias técnicas y electrónicas que padecen permanentemente los estudios de filología hispánica se vieron reemplazadas en este caso por la diligencia y el celo de una sola y esforzada voluntad personal. Pero aquí no se trata

de carencias técnicas, sino profesionales, pues en la selección ha faltado la preparación científica que con fina dignidad el autor se apresura a señalar. El reproche va para la Academia que no formó un equipo de trabajo profesionalmente hábil.

Finalmente, me permito agregar algunos datos. En *alférez* faltan las citas del uso en plural de esta forma en el *Quijote* (II, III, 93v) y *alférezes* en el *Viaje áel Parnaso*, cap. 7, 94, 21 (ed. Schevill y Bonilla); cfr. R. J. Cuervo, *Apuntaciones...* § 195 y S. Fernández, *Gramática española*, I, 93.

En *de* falta el uso de *de* por *a*, (*Quijote*, I, II, 146): “desaté la lengua en tantas maldiciones de Luscinda y Cardenio”; o su uso como encabezador de predicativo (*Quijote*, II, I, 165v): “los que nos asaltaron son de unos galeotes”.

En *disoluble* aparece la cita de *La Galatea* solamente; como se trata de la expresión *disoluble nudo* y se refiere al matrimonio, resulta inexplicable que Fernández Gómez haya preferido este texto poco claro al que le ofrecía el *Quijote* (Primera parte, cap. 27) que, sin embargo, incluyó s.v. *nudo* pero corregido: *indisoluble nudo*. La omisión es lamentable porque se separan dos únicos textos difíciles y de compleja interpretación (cfr. F. Sánchez Escribano, *RLit*, V [1954], 253-55 y IX, 1956, 153) y la corrección al texto, inadmisibles y no señaladas, como lo hace el autor otras veces.

En *e* faltan los ejemplos de *e* por *y* como arcaísmos de efecto cómico por imitación de las novelas de caballerías; cfr. J. Cejador, *La lengua de Cervantes*, I, p. 380.

En *responder* falta un curioso ejemplo de infinitivo yusivo (*Quijote*, II, III, 200v): “y un criado mío responder”; cfr. H. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose*, § 37.852.

En *día* falta el único texto del *Quijote* con la expresión enfática *día de* (I, II, 28): “día de domingo”, que aparece, desaprovechado, en el artículo *domingo*, donde es improbable que alguien vaya a buscarlo.

En *quien* falta el ejemplo del uso de esta forma en plural como en el *Prólogo* al *Quijote* (I, II, 2v): “...al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda de quien yo sé que hay noticia, que fueron...”.

Ya señalamos el ejemplo de acusativo griego inadvertido s.v. *rodilla*, pero tal vez sea sólo errata.

No sólo faltan ejemplos valiosos desde el punto de vista morfológico o sintáctico; también faltan algunos valores semánti-

cos de términos incluidos en la obra. En *haz* falta el significado de *Quijote*, Segunda parte, cap. 62: 'cara de un paño o tapiz opuesta al envés'; cfr. *DCELC*, s.v. *haz*, III y J. Cejador, *La lengua de Cervantes*, II, s.v. *haz*. En *pasar* no se incluye la acepción de la lengua de la esgrima que aparece en el *Quijote*, Primera parte, cap. 9. En *san* se suprimió el interesante *San Christo de La gran sultana* (V, 130) perdido en una cita única para *redaño*. *Usque ad aras* tiene en Cervantes más interesantes textos que el conservado en el *Vocabulario* (*Quijote*, I, II, 185v). Así, en *El gallardo español* (ed. Schevill y Bonilla, *Com.*, I, 124, 30) aparece traducida y en *El viejo celoso*, Cervantes la transcribe y la explica (ed. Bonilla, p. 150). Lo mismo puede decirse de *tarasi*, que aparece dos veces más que la seleccionada en la misma *La gran sultana* con mejores textos (V, 127).

La selección es comprensible cuando hay abundancia de ejemplos que pueden complicar innecesariamente las concordancias; pero cuando la palabra aparece unas pocas veces, como en tantos casos, hubiera sido fácil y en extremo útil dejar todas las citas. De cualquier modo, debió Fernández Gómez consignar cuándo se trataba de una selección y cuándo la cita era única.

En cuanto a la fraseología, el método utilizado trata de ordenar los materiales según las reglas del *DAE*, es decir por este orden de preferencia: sustantivo, verbo, adjetivo, pronombre y adverbio. Sin embargo, no parece ésta la forma más útil para el vocabulario de un solo autor. El orden sencillo de la primera palabra permite unir refranes, frases, locuciones, usos adverbiales, etc., que no comienzan por verbo y rescata del esquema de la catalogación toda la riqueza expresiva que, en el caso de Cervantes, es primordial. Así, sólo en el *Quijote* hay por lo menos treinta y cinco locuciones que comienzan con *a*, que no han sido agrupadas en el primer artículo del *Vocabulario* y se hallan desordenadas en los artículos correspondientes al sustantivo o al verbo preferido. Lo mismo puede decirse de los giros iniciados con *de*, *como*, *en*, *más*, *no*, *quien*, *si*.

Con los verbos se ha ensayado al final de cada artículo la correspondiente fraseología, pero no siempre es exhaustiva. Así, en *andar* conviene agregar, solo del *Quijote*: "andar a la sopa", "andar a ¿qué quieres boca?", "andar de ceca en Meca y de zoca en colodra", "andar en puntillos", "andar en trenza y en cabello", "andar estaciones", "andar las siete partidas", "andar las manos".

Por lo demás, el método obligó a ubicar s.v. *andar*: a *más andar*, a *largo andar*, *todo se andará*, mezclados sin claro orden alfabético en una densa columna de citas. No aparece la fraseología para *atar*; la de *beber* es incompleta; falta la de *buscar* (basta recordar "buscar a Marica por Rávena...", "buscar pan de trastro", incluidas en los artículos correspondientes a los sustantivos); no se incluye fraseología para *cortar*. En la de *dar* convendría agregar del *Quijote*: "dar al diablo el hato y el garabato", "dar batería", "dar cada uno una vuelta a la redonda", "dar coques contra el aguijón", "dar color", "dar cordelejo", "dar de barato", "dar en caperuza", "dar estado", "dar humo a los zapatos", "dar pistos", "dar vado", y no queda completa la lista.

"Echar dado falso", "echar el pie adelante", "echar pelillos a la mar", "echar raya", "echar una tela" faltan en el artículo *echar*, en donde conviene completar la frase: *echar todo a doce* (o a *trece*) *aunque no* (o *nunca*) *se venda*. Lo mismo puede decirse para *estar*, *hacer*, *ir*, *llevar*, *poner*, *sacar*, *ser*, *tener*, *tomar*, y otros en los que no se creyó interesante incluir la fraseología completa. No vale la pena insistir con ejemplos del material que con la prof. Celina S. de Cortazar tengo reunido; sólo he querido señalar los defectos y cuestionar la validez del método seguido porque, para este tipo de vocabulario, es poco práctico y de uso engorroso. En todo caso, don Rafael Lapesa indica acertadamente en el *Prólogo* que será utilísimo instrumento para estudios ulteriores. Exigirá, sin embargo, una ordenación de este rico material y en muchos casos de cita poco clara, la verificación del contexto.

Finalmente, algunas acotaciones de índole secundaria. Sorprende la inclusión incompleta de prefijos y preverbios con remisiones poco claras: *meta*, *pos*, *pre*, *pro*, *semi*, *sos*, *trans*. Algunos compuestos propiamente dichos, perfectamente soldados en la lengua, entran, incorrectamente, por el sustantivo o el verbo integrante; así, *besapiés* o *tiramira*, por ejemplo, están referidos a *pie* y a *tirar*, respectivamente; en cambio, *pésamedello* no ha sido considerado de esta manera.

Conviene dejar señalada alguna incorrección en las acepciones que, a veces, el señor Fernández Gómez ha agregado a las concordancias. *Piovano* no es un gentilicio sino italianismo por *cura*, según se deduce, además, del propio texto transcrito de *La señora Cornelia* (cfr. la nota correspondiente de la edición

de Schevill y Bonilla, III, 104, 18). *Pantalia* en la expresión *dar p. a los zapatos* es 'el negro que se obtenía del depósito de hollín en las pantallas de lámparas y candeleros'; se debió relacionar este texto del cap. 44 de la Segunda Parte del *Quijote* con el más explícito *dar humo a los zapatos* de la misma obra, que entró s.v. *humo*.

Súmulas en el texto del *Quijote* es nombre propio; alude a la obra de Gaspar Cardillo de Villalpando, *Summa summularum* (1557), como se puede ver en cualquier comentario del *Quijote*. *Jólito* forma parte de la locución adverbial "en jólito" y se aplica a las embarcaciones inmóviles por falta de viento; la mayúscula conservada es innecesaria (¿se pensó en un topónimo?) y debe corregirse la acentuación. *Yagurr* es errata por *yagurt* según la edición princeps; *cercén* es acentuación defectuosa: la forma corriente hasta el siglo XVIII era con acentuación grave.

El *Vocabulario* ofrece en varios apéndices contabilidad y estadística léxica y un estudio de la extensión de las obras por el número de palabras.

ISAÍAS LERNER

FRITZ KRÜGER, *El mobiliario popular en los países románicos*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1962. (Suplemento III da *Revista Portuguesa de Filologia*). vi + 933 p.

El Dr. Fritz Krüger ha logrado en esta obra maestra, el estudio etnográfico-lingüístico más importante y completo de los conocidos hasta el presente sobre el mobiliario popular de los países románicos. La investigación sistemática del mueble fundamental de la Rumania ha ocupado muchos años de la vida laboriosa y ejemplar del gran hispanista; la ha comenzado a publicar en volúmenes que son parte de un amplio plan general que comprende: tomo A, del que nos vamos a ocupar aquí; tomo B: *Los asientos*, publicado como separata de *AJLC*, 1959; tomo C: *Las cunas*, publicado en *RDTvP*, 1960; tomo D: *Apéndice*, de carácter complementario, que contendrá una síntesis de las conclusiones generales de la obra.

Anteriormente aparecieron trabajos preliminares, que son a la vez complementos del tema central, en revistas de la especialidad

o volúmenes de homenajes: 1. *Preludios de un estudio sobre el mueble popular en los países románicos*; 2. *El hogar y el mobiliario popular de Ilha Terceira (Azores)*; 3. *A lo largo de las fronteras de la Rumania*; 4. *Aportes a la tipología del salero*.

Los tomos B y C merecieron la señalada distinción de El Premio Internacional de Folklore "G. Pitré" que se otorga en Palermo (Italia), con un dictamen particularmente elogioso de los sabios europeos que constituyeron el jurado (*Annali del Museo Pitré*, t. XI-XIII, 1960-1962).

El tomo A, el último en aparecer, es el más voluminoso y puede considerarse como la contribución básica de la obra total. Su contenido comprende los siguientes capítulos: a) Arcas, cofres y baúles; b) Armarios y cómodas; c) De tachas y nichos a vasares y aparadores; d) Mesas; e) Dónde y cómo se duerme: la cama; f) Mobiliario especial de cocina y despensa. Contiene, además, una bibliografía clasificada, extensa y de valioso aporte, un índice de palabras estudiadas, dispuestas en grupos según su tratamiento y origen, y un rico material ilustrativo-documental de 76 páginas de fotografías y 78 de dibujos.

El libro, escrito en una prosa límpida y flexible que se lee con gusto y con creciente interés científico, invita a un extenso comentario, pero su caudal rebasa los límites de una reseña de espacio limitado, y nos concretamos a una referencia sucinta de sus capítulos pletóricos de enseñanzas:

a) El capítulo inicial estudia la historia tan diversa y variada del arca, para continuar con la de los cofres y baúles; documenta la aparición de sus tipos más representativos en los pueblos que estudia, con particular referencia a la casa campesina; su construcción y función; su evolución, comenzando con la consideración de las formas primitivas, para llegar a las más perfeccionadas y artísticas. Relaciona el estudio de las arcas para guardar granos con el de los depósitos arcaicos que tienen este mismo uso y que aún perviven en comarcas determinadas: silos, hórreos, jarras, odres, cestos, troncos excavados.

b) En este capítulo considera los sucesores del arca para guardar ropa: el armario, el ropero, la moderna cómoda; trata de los medios más primitivos para colgar la ropa en zonas de cultura arcaizante: ganchos, estacas, cuerdas.

c) Estudia los dispositivos y los objetos o muebles que se usan

para guardar enseres: tachas, ganchos y nichos; los vasares y aparadores; el dressoir y el buffet.

d) En este capítulo estudia la larga e interesante historia de la mesa: la tabla y el mueble; la mesa de comer, en su forma actual desconocida en la antigüedad, que aparece en el uso común a fines de la Edad Media; la conservación de la arcaica costumbre de comer sin mesa.

c) Es éste un capítulo de gran interés cultural, en el cual se estudia el lugar donde se duerme en la casa campesina y los elementos que se usan para armar la cama; el mantenimiento de la costumbre primitiva de dormir en el suelo. El mueble, tipología y evolución desde los tiempos más remotos.

f) Estudio de los muebles y enseres de la cocina en las múltiples formas de las variedades locales y regionales.

El propósito expreso del autor, de estudiar los orígenes de los diversos tipos de muebles, documentando las distintas formas de su evolución hasta la aparición de los estilos artísticos, sobre la base de las condiciones geográficas, sociales y culturales que han contribuido a su formación y desarrollo, ha sido magníficamente cumplido. En primer lugar hay que destacar la sorprendente suma de elementos de estudio que se manejan en la obra, teniendo en cuenta la escasa, dispersa y con frecuencia inalcanzable bibliografía sobre el tema o sobre temas conexos. Citas de publicaciones las más variadas y de diversos países, datos inéditos, crónicas, observaciones y sugerencias, fotografías y grabados, investigaciones de campo transmitidas o recogidas personalmente —el Prof. Krüger ha explorado buena parte de la Rumania, particularmente de España y Francia— documentan los pasos de su exposición rigurosamente metódica, clara, extractada en conclusiones evidentes o en planteos de los problemas que aún quedan por resolver. El método comparativo de la exposición sistemática de esta investigación del mueble popular abarca el área geográfica de la Rumania y regiones adyacentes —el norte germánico, el este eslavo, el centro del continente— y los países de América, pero con frecuencia el ámbito no tiene límites para establecer semejanzas o diferencias.

El estudio lingüístico se realiza siempre unido al estudio etnográfico del mueble. Los nombres y las expresiones contribuyen a desentrañar la naturaleza y la función de estas cosas tan unidas a

la vida íntima del hombre y particularmente del campesino, en quien la tradición es más fuerte y perdurable. El Prof. Krüger enfrenta los problemas filológicos con la sabiduría, la agudeza y la seriedad intelectual que todos reconocen en su obra numerosa de maestro-investigador.

El autor de *Los Altos Pirineos* y de *La Geografía de las tradiciones populares de Francia* nos da en *El mobiliario popular en los países románicos*, el gran libro que se esperaba en el campo de la ciencia del hombre y que servirá de guía y de ejemplo a los futuros investigadores.

BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI

WILLIAM H. SHOEMAKER. *Los prólogos de Galdós*. Urbana, Illinois, The University of Illinois Press; México, Ediciones De Andrea, 1962 (Col. Studium, vol. 35).

El profesor de la Universidad de Illinois, William H. Shoemaker, bien conocido por diversos estudios galdosianos y una edición de artículos periodísticos del gran novelista español (*Crónica de la quincena*, Princeton, Princeton University Press, 1948), contribuye con un nuevo e interesante aporte a la bibliografía de Galdós. Se trata de la colección de los prólogos no incluidos en los seis volúmenes de las *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1941-1942). Casi todos estos prólogos son muy poco conocidos y accesibles, y algunos están totalmente olvidados.

En una extensa *Introducción* (pp. 11-42) el profesor Shoemaker valora los prólogos de Galdós en su conjunto (pp. 11-14) y considera, según un orden cronológico, los treinta y seis de que tiene conocimiento; incluye tanto los que Galdós escribió para obras propias como los escritos para libros ajenos de autores por lo común de muy relativo mérito, salvo los casos de Pereda, Alas, Pérez de Ayala y algún otro; de esos autores secundarios se dan noticias biográficas concisas pero seguras y especialmente datos sobre sus relaciones literarias o personales con Galdós (pp. 14-42).

Se publican los textos de veinticuatro prólogos (pp. 45-128), el más antiguo de 1872, el más moderno de 1917; en un *Apéndice* se agregan tres escritos "que pudieran parecer prólogos y no lo

son" (pp. 131-142). Sus valores —Shoemaker lo reconoce— son desiguales; pero aun en el más anodino "casi siempre se deja inferir o entrever algún rasgo del hombre o del artista que fue Galdós".

En ediciones como ésta caben distintos criterios: el de quienes estiman que nada que pertenezca a un autor ilustre o que se relacione con él, por más insignificante que parezca, puede ser indiferente o debe permanecer en el olvido; y el de quienes, con un juicio selectivo, solo admiten que se publique aquello que ofrezca un valor positivo. El profesor Shoemaker defiende el primer criterio, según se desprende de su *Prefacio* (p. 5). Y, en este caso, si bien algún texto como el número XI ni siquiera puede considerarse prólogo, la reimpresión de otros justifica el paciente empeño del colector: así, por ejemplo, el prólogo de 1885 a la edición ilustrada de los *Episodios nacionales* (pp. 55-61), que contiene referencias utilísimas acerca de la composición de sus dos primeras series; el importante y tantas veces citado prefacio que Galdós redactó para la edición Nelson de *Misericordia* (pp. 108-110); las numerosas páginas destinadas al libro *Vieja España*, de José María Salaverría, tan característicamente galdosianas, "cambio de apreciaciones entre compañeros de oficio que se encuentran en las tierras castellanas, y de pueblo en pueblo, de ruina en ruina, de soledad en soledad, no se cansan de examinar el duro suelo de donde extrajo todo su jugo la energía hispánica" (p. 79).

JOSÉ FRANCISCO GATTI

[LUIS DE GÓNGORA]. *Obras en verso del Homero español, que recogió Iuan López de Vicuña. En Madrid, por la viuda de Luis Sánchez, 1627. Prólogo e índices por Dámaso Alonso. Madrid, CSIC, 1963 (Clásicos Hispánicos, serie 1, vol. 1). lxxix p., facsim.: 160 fo.*

La transmisión y edición de los textos de Góngora es una intrincada aventura cuyos primeros episodios son casi contemporáneos a la muerte del poeta y cuyos ecos llegan a nuestros días. Un notable conjunto de estudiosos ha sumado sus esfuerzos, desde fines del siglo pasado, para aclarar este arduo problema creado por circunstancias diversas: Lucien Paul Thomas, R. Foulché-

Delbosc, Alfonso Reyes, Miguel Artigas, Juan Millé y Giménez, Dámaso Alonso, entre otros. Una casi inexplicable timidez por parte de Góngora, o "modestia" como la llama López de Vicuña en la dedicatoria de su edición, para dar a la stampa sus obras, es el punto de partida del enredado problema; tal vez haya sido pavor a las dentelladas de sus enemigos y rivales, que esperarían con ansia en qué cebar sus despechos; o, como dice Alfonso Reyes, "ese delirio de perfección que suele darse en los casos de estética concentrada" (*Cuestiones gongorinas*, p. 60). "El mayor fiscal de mis obras soy yo" es frase atribuida a Góngora por el anónimo autor del *Escrutinio* (véase en la edición de Millé, apéndice V). Lo cierto es que las obras de Góngora (exceptuadas algunas de circunstancias y las incluidas por Espinosa en las *Flores de poetas ilustres* (1963), amén de los romances que, anónimos, figuraban en las colecciones de la época) no se publicaron durante su vida, pese al interés que parece haber tenido el poeta, como lo revela su correspondencia entre los años 1623 y 1625. El apresuramiento de Vicuña para dar a luz la edición del que llama, incomprensiblemente, "Homero español", en diciembre de 1627, pocos meses después del fallecimiento de Góngora, indica que esperaba la muerte del autor para cumplir un viejo anhelo; las aprobaciones son de 1620, igual que el privilegio por diez años, ya pronto a expirar. Dice Vicuña en la dedicatoria (1627): "Su modestia fue tanta, viviendo, que llegó a ser el aborrecimiento y desesperación de los verdaderamente estudiosos, porque casi con pertinacia les defendió la fácil y agradable comunicación de sus obras, de que gozaran si las permitiera a la stampa". Es decir, Góngora se negó sistemáticamente a la publicación de sus "borrones". También Pellicer tenía listas o casi listas sus *Lecciones solemnes*, pues en junio de 1628 se da la *Aprobación* para ser publicadas. Chacón, en la dedicatoria de su manuscrito (1633), invoca los ocho años de trabajo junto a don Luis, y la preferente atención que éste dedicó al pulido último de sus poesías; pero lo cierto es que tampoco se publicaron. Corrían, sí, y se vendían manuscritas, en constantes variantes, unas de mano del mismo Góngora, siempre atento a las críticas autorizadas y *constructivas* (como se dice hoy), y deseoso de perfección absoluta; otras de mano ajena, generalmente torpe y corruptora. La falta de una edición autorizada por el poeta lanza, después de su muerte, a editores y

anotadores a fijar y comentar los textos, acusándose mutuamente de deshonestidad intelectual y achacándose unos a otros serios cargos; todos pretenden dar la versión definitiva. Entran en este juego Chacón, Pellicer, Salcedo Coronel, el autor del *Escrutinio*, Salazar Mardones, etc. Reyes dice:

Parece, pues, que los editores de Góngora se hubieran propuesto desacreditarse mutuamente. Resulta de sus muchas censuras que las colecciones de Góngora —publicadas todas con achaque de póstumas— son colecciones de fe sospechosa. Por una parte, los textos auténticos aparecen corrompidos, incompletos o zurcidos de mano ajena; por otra, le han prohijado al poeta obras extrañas, desposeyéndole en cambio de algunas propias.¹

Tal vez los textos, tal como hoy los poseemos, deban algunas de sus oscuridades y anfibologías a la torpeza de los copistas, y quizá no puedan ser totalmente aclarados jamás; el peculiar estilo gongorino se prestaba, más que ningún otro, a estos deslices. Pese a ello, gracias a los trabajos pacientes, que abarcan varios siglos, de comentaristas y exégetas, entre los cuales es figura egregia Dámaso Alonso, y gracias también a la vigencia de que el gongorismo volvió a gozar alrededor de 1927, la lengua poética de Góngora, extraordinario fenómeno literario, es de los sistemas líricos mejor conocidos hoy.

Las *Obras en verso del Homero español* (1627) —que se nos ofrecen ahora en facsímil— constituyen la primera edición de las obras de Góngora y fueron publicadas sin nombre de autor en la portada por la viuda de Luis Sánchez, a costa de Alonso Pérez. Su coleccionador fue Juan López de Vicuña, como reza la portada, o Juan de Vicuña Carrasquilla, como dice la *Fe de erratas*, donde, además, se cita la obra por el nombre de *Varias rimas*. Está dedicada por Vicuña al Inquisidor General, Cardenal don Antonio de Zapata; sigue una advertencia *Al lector* donde Vicuña dice haber recogido la producción del poeta hasta 1620, y anuncia un segundo volumen con los poemas de los últimos siete años, las obras teatrales *Las firmezas de Isabela* y *El doctor Carlín* (sic), inconclusa, y los comentarios del Licenciado Pedro Díaz de Rivas

¹ *Cuestiones gongorinas*, Madrid, 1927, p. 53. Para un resumen de esta cuestión véase Alfonso Reyes, "Los textos de Góngora", op. cit., pp. 37-77 (artículo publicado antes en *BAE*, III, 13 y 14 [1916]).

al *Polifemo* y a las *Soledades*; nada se dice del *Panegírico al Duque de Lerma* (1617), también inconcluso, que quedaría así excluido de ambos volúmenes.

Vicuña ha agrupado las obras de Góngora por especies métricas: sonetos, canciones, octavas, tercetos, décimas, letrillas, romances, todos ellos a su vez subagrupados en heroicos, amorosos, satíricos, burlescos, líricos, fúnebres, etc. Esta clasificación adolece de algunos deslices, como, por ejemplo, incluir entre las *canciones líricas* la que comienza "Tenía Mari Muño una gallina", o no distinguir, ni por su tema ni por su tratamiento, un romance lírico de un romance amoroso, cosa, lo comprendemos, no siempre sencilla ni justificada. Siguen, precedidas de sus respectivas dedicatorias, la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, la segunda solo hasta el verso 840; luego *La Tisbe* ("La ciudad de Babilonia") y finalmente 10 composiciones (2 en décimas y 8 letrillas). En total, 327 composiciones. La obra, que consta de 160 folios, está prolijamente impresa, con gran claridad y pocas erratas. La falta de cuatro versos (130-133) en el *Romance de Angélica y Medoro* con respecto a otras versiones difundidas, es la más evidente; aunque D. Alonso se inclina a creer que estas variaciones "han de considerarse como versiones originales o, por lo menos, tempranas, que el poeta corrigió luego durante su época madrileña", llama la atención que sea ésta la única variante de bulto, pues las demás se reducen a algún caso de *loísmo* en sustitución del marcado *leísmo* de Chacón (v. 103 y 104) y a algún detalle fonético. Es patente el *loísmo* de la edición de Vicuña, tal vez más cercano al uso de Góngora que el *leísmo* de Ms. Chacón, seguido por los editores que en él se basan. Ya Reyes justificaba su posición *loísta* (más grata a los hispanoamericanos) mantenida en su versión del *Polifemo* (1923) con argumentos vagos pero con certera intuición: "Chacón es algo *leísta*, y yo creo tener razones para mantener el *loísmo* de Góngora" (*Cuestiones gongorinas*, p. 251). Las sustituciones llevadas a cabo por Reyes (estrofas 8, 32, 33 y 63) están confirmadas en la edición Vicuña.

Precede la edición facsimilar un prólogo de Dámaso Alonso que sigue paso a paso las vicisitudes de la edición. No es necesario insistir sobre el aporte que a los estudios gongorinos ha hecho este notable erudito, en forma ininterrumpida, desde su

publicación de las *Soledades* (1927) hasta nuestros días. Aun cuando su "fervor" gongorino haya disminuido, aun cuando su ubicación estética no sea la misma que hace tres décadas, no puede negar don Dámaso que Góngora es su viejo amor, al cual siempre vuelve.

Partiendo de las afirmaciones de Artigas,² que refuta en parte ("lo trató todo muy a la ligera y confundió varias cosas"), Alonso aclara el alcance de las acusaciones ante la Inquisición de los PP. Horio (enero de 1628) y Pineda (junio de 1628), que transcribe íntegras, y en las que se señala el carácter "indecente" y "lascivo" de las composiciones incluidas en esta edición, solicitándose que sea recogida, a lo que se hizo lugar. Alonso, después de analizar con minucia estos documentos, señala la mala intención que los informa, especialmente el de Pineda, disgustado con Góngora por asuntos personales. También reproduce la declaración de Vicuña ante la Inquisición para explicar el cómo y el porqué de la dedicatoria al Inquisidor general.

La crítica, en general (tanto la del siglo xvii como la moderna), ha sido hostil o indiferente a la edición de Vicuña; recuérdese, como ejemplo, la actitud de Pellicer en el siglo xvii y la de Foulché-Delbosc en el xx. Del análisis de las composiciones en ella incluidas deduce el señor Alonso que solo pueden considerarse apócrifas 9 de las 10 piezas colocadas en bloque en los últimos folios, a continuación de *La Tisbe*; se exceptúa "Sentencia es de bachilleres", de clara autenticidad. El manuscrito base de la edición, formado o no por Vicuña antes de 1621, es calificado de "muy bueno" por Alonso, quien considera que las poesías apócrifas fueron agregadas al final por otra mano, quizá la de Vicuña, cuya única tarea de colector sería ésta. Analiza luego la probable fecha del manuscrito, y mediante el cotejo con el Ms. Chacón en lo que se refiere a la cronología, concluye que se debió de formar en Córdoba entre 1614 y 1616. Otro detalle interesante es la comparación entre el ejemplar fotocopiado y otro de la misma edición existente en la Hispanic Society of America, en New York: se advierten notables diferencias en algunos versos que revelan que las enmiendas introducidas durante la impresión tendían algunas veces a corregir evidentes erratas, y otras a paliar

² Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, cap. xiii.

alusiones personales e injuriosas. El señor Alonso subraya el gran interés que presenta la edición Vicuña.

Siguen al prólogo dos índices: uno general de la edición y otro alfabético de primeros versos, enriquecido éste con el agregado de la numeración correspondiente en las ediciones de Foulché-Delbosc y Millé, y las variantes, cuando las hay.

La aparición de esta edición facsimilar significa para los estudiosos de Góngora un elemento de trabajo inestimable; pone en sus manos un texto de difícil acceso que permitirá establecer comparaciones con las ediciones más conocidas (Hoces, 1633, tantas veces reproducida, y Foulché-Delbosc, 1921, basada en el Ms. Chacón). De estos cotejos surgirán conclusiones interesantes que permitirán, lentamente y con cautela, una fijación de texto más veraz. Con ella se abre una nueva brecha hacia la tan anhelada edición crítica, culminación cada vez más cercana de un esfuerzo múltiple encaminado a la comprensión y dilucidación de una de las más densas y perfectas formas poéticas.

CELINA S. DE CORTAZAR

CARLOS FEAL DEIBE. *La poesía de Pedro Salinas*. Madrid, Gredos, 1965, 265 p.

Luego de anticipar que “el presente libro viene a inscribirse dentro del campo de lo que —nos guste o no la palabra— viene llamándose estilística”, y, dentro del ámbito de esos estudios, en “la doctrina del profesor Dámaso Alonso” (p. 10), el autor divide la poesía de Salinas en tres momentos. *La voz a ti debida* y *Razón de amor* constituyen la unidad central y el momento de mayor representatividad. El criterio para establecer esta tricotomía queda constituido por el aumento de la afectividad que, con una excepción (*Presagios*), avanzaría progresivamente (p. 11).

De acuerdo con este punto de partida, la poesía de Salinas es estudiada en tres capítulos donde el autor analiza textos que considera decisivos. El análisis apunta a una indagación que parte, siguiendo el método elegido, de los *significantes*, para encontrar sus *significados* correspondientes. También a una vinculación con el contexto cultural (filosofía de Max Scheller, poesía de Unamu-

no, Antonio Machado, Jiménez, Jorge Guillén) y con elementos de la realidad (la guerra civil, las tensiones político-sociales que convulsionan el mundo). A este aparato referencial queda dedicado un breve Epílogo: "Situación histórica de la poesía de Salinas".

De la concepción misma de este ensayo —presentar una visión total de la poesía de Salinas, pero también determinar, según las palabras de Dámaso Alonso usadas por el autor, "el vínculo exacto, riguroso, cruelmente concreto, entre significante y significado"—, provienen sus posibilidades y sus deficiencias: si bien se despliegan los problemas que propone una comprensión rigurosa de la poesía de Salinas, cada uno de estos problemas exigiría sendas investigaciones monográficas.

Si nuestro punto de partida es acertado, tampoco nosotros podremos tratarlos en los límites de esta reseña. Sólo quisieramos insinuar tres objeciones que apuntan a la estructura metodológica de trabajo de Feal Deibe.

En primer lugar no siempre aparecen claramente establecidas las relaciones entre los significantes y los significados, ni la vinculación entre unos y otros con la idea central que determina la estructura del libro y con la "intuición básica que está en la base de la compleja poesía de Pedro Salinas".

La presencia de esta "intuición básica" que, como yeremos enseguida, no consiste en el "aumento de la afectividad", ni con ella se integra sistemáticamente, propone un nuevo problema —pues las dos nociones entran en conflicto—, y complica el indicado inicialmente, pues el análisis estilístico se ve solicitado por dos puntos de referencia.

Feal Deibe toma conciencia expresa de estos problemas en un texto cuyo comentario permitirá, creemos, señalar concretamente los dos primeros aspectos de nuestro disentimiento. "Hemos hablado *de un cambio* en la sensibilidad poética española —o sea, en la proporción de los elementos del complejo imaginativo-afectivo-conceptual—, que afecta, creemos, a nuestro poeta. *Nuestro estudio reposa, sin embargo, en la afirmación de que hay una idea central que articula los poemas de Salinas. Debemos preguntarnos entonces si, con los cambios sobrevenidos, esta idea ha variado. Nuestra respuesta es no. La idea sigue en pie...* Solo cambia su formulación o, si se quiere, *su revestimiento: su necesario reves-*

timiento, puesto que las ideas, *por sí solas*, no constituyen *poesía*. (p. 221) [Los subrayados son nuestros.]

Si el análisis estilístico hubiese resultado “riguroso, cruelmente concreto”, si hubiera mostrado el “vínculo exacto” entre significante y significado, y estos significados se hubieran dirigido a configurar una “idea central”, una “intuición básica” —lo que supondría mostrar la “unicidad” del poema—, según la terminología de Dámaso Alonso el problema descrito por Feal Deibe no se habría planteado. Además siempre manteniéndose en la orientación metodológica elegida por el autor, si se puede hablar de una “idea central”, de una “intuición básica”, no se la puede separar tajantemente de su “formulación”, de su “revestimiento”, en el supuesto caso de que estas nominaciones fueran adecuadas. Por fin —y ahora se trata de un escollo que pareciera insalvable para los estudios literarios, aunque no sean estilísticos— Feal Deibe usa la noción de idea en dos planos. Primeramente en un sentido metafísico, según la terminología de Ingarden. En segundo lugar, en un nivel meramente lógico. En este segundo plano, las ideas “por sí solas, no constituyen poesía”; con toda seguridad, pero sí la constituyen sustantivamente en el primero, pues aparecen configuradas por todos los otros planos del mundo lírico, aun por las “ideas”, en el primer sentido.

Es claro que aquí subyace el problema decisivo para toda investigación literaria con alguna pretensión de rigor. La crítica de Dámaso Alonso a Ferdinand de Saussure (*Poesía española*, Madrid, 1952, pp. 22-3) y a Charles Bally (Idem, p. 585) no responden ya satisfactoriamente a la pregunta de *qué sea significar en literatura*. La tricotomía imaginativo —afectivo— conceptual, mantiene la cuestión en un plano no literario, en el que todavía quedamos encerrados aunque agreguemos, siguiendo a Bühler, la categoría de lo volitivo. Es posible que el escritor no se proponga, como quiere Charles Bally, “Faire de la beauté”, pero de cualquier manera *se propone hacer algo*. Frente a este *algo*, la categoría de “expresión” si no se la dota de un contenido preciso, funciona como una palabra vacía, sólo emocionalmente aceptable, o precipita en un psicologismo anacrónico. Ya Croce, a principios del siglo, sabía esto, y concedía a la “intuición” un sentido bien determinado: la jerarquía de uno de los momentos del espíritu teórico, es decir de un momento con validez objetiva. *But that is the question...*

Nuestra objeción tercera apunta a la "intuición básica" y está supuesta, como adelantamos, en las deficiencias anotadas. La "intuición central" de la poesía de Salinas sería la siguiente: "... todos los seres del mundo están dramáticamente escindidos en alma y cuerpo. El afán del poeta se encaminará a lograr la unidad, la reconciliación de estos términos. La originalidad consiste en que no solo se adjudica un alma a los seres humanos, sino también a las cosas." (p. 15).

Las tres notas con que esta intuición es presentada nos parecen insatisfactorias, aunque esta apunta a algún aspecto real de la obra de Salinas. Es cierto que distingue enérgica y reiteradamente el alma del cuerpo, pero no es aquí donde reside la *dramaticidad* de su poesía. Es cierto que busca una actitud ante estas realidades que son el alma y el cuerpo, pero no se trata de lograr una *unidad*, ni una *reconciliación*. Es cierto que trata a las cosas como si no fueran objetos, pero no para infundirles un alma, lo que además no importaría ninguna originalidad puesto que esto ocurre en cualquier concepción mágica o panteísta.

Esta preferencia por el "alma", que Feal Deibe supone en la relación con las cosas, reaparece, a pesar de la dicotomía teóricamente expresada, en todo el curso de su trabajo, y así el "alma" funciona como la noción que apunta a la búsqueda central de la poesía de Salinas. Pero esta noción y su realidad correspondiente, intenta ser superada expresamente por el poeta ("Por detrás de ti te busco. / No en tu espejo, no en tu letra, *ni en tu alma*"); según, por lo demás, fue señalado acertadamente por Leo Spitzer.¹ Basado en esta comprobación, Spitzer señala en *La voz a ti debida* un proceso de *trascendencia*. Es cierto que este proceso queda mutilado por la interpretación de Spitzer, que lo reduce a un mero subjetivismo (la amada sólo vive "en función del espíritu del hombre", no es más que "un fenómeno de conciencia", su "realidad *no asienta más* que en la especulación metafísica del poeta", p. 264) o lo hace desembocar en un "agujero negro", en la nada. Feal Deibe advierte que la búsqueda de Salinas no desemboca en la nada, pero para liberarse de ella permanece en el "alma": no "más allá", sino "más acá" del momento decisivo de aquel trascender.

¹ Leo Spitzer. "El conceptismo interior en Pedro Salinas", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955.

Creemos² que en la lírica de Salinas, y en su dramática, aparece configurado un afán de trascender tanto el cuerpo como el alma, para llegar a una realidad que sólo puede ser alcanzada por la palabra *tu*, con la paradójica condición de que esta realidad que la palabra *tú* mienta, no prescinde del cuerpo, ni del alma, sino que en ellos se apoya, y a ellos retorna, cuando las “sombras” las creaciones espirituales que “los dos (el yo y el tú) forjamos”, y no el “alma”, llevadas por una tentación docética, se asfixian de inmaterialidad (“Las oyes cómo piden realidades, / ellas, desmele-nadas, fieras, / ellas, las sombras que los dos forjamos /”). La lucha, dramática, no se entabla, pues, entre el alma y el cuerpo, sino entre el *yo* o el *tú* y la “existencia empírica” —en el sentido de Jaspers—, a la que el alma y el cuerpo pertenecen, junto con el mundo de la cultura, y el de *la naturaleza*. No se trata, por eso, tampoco, de concederles un alma a las cosas, sino de establecer con ellas una relación *yo-tú* que haga presente su ser.

Las objeciones indicadas intentan señalar —como dijimos— líneas de orientación metodológica que nos parecen fundamentales. No implican, sin embargo, dejar de reconocer que este trabajo de Feal Deibe, por la amplitud de los temas que abarca, deberá ser tenido en cuenta por todos los que en el futuro se interesen por la obra de uno de los poetas más importantes de nuestro tiempo.

HUGO W. COWES

² Apoyamos nuestra actitud en una autorizada tradición crítica organizada ya en torno de la obra de Pedro Salinas. Así Elsa Dehennin utiliza también la noción de trascendencia en su excelente trabajo *Passion d'absolu et tension expressive dans l'oeuvre poétique de Pedro Salinas*, Gand, 1957. Está implícita, además, rigurosa y lúcida en dos trabajos cuya brevedad no limita su importancia: Edith Helman, “Verdad y fantasía en el teatro de Pedro Salinas”, *BALit*, 13 de octubre de 1953; Dámaso Alonso, “Con Pedro Salinas”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958. Para una crítica de la posición de Leo Spitzer y de Elsa Dehennin, así como para un desarrollo más pormenorizado de la posición que proponemos pueden verse nuestros trabajos “Acotación al Pedro Salinas de Leo Spitzer”, *Nac.* 25 de diciembre de 1955, y *Relación yo-tú y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, 1965. A esta tradición debemos agregar un lúcido ensayo de Juan Marichal, “Pedro Salinas: La voz a la confianza debida”, *ROcc*, 26 de mayo de 1965, 154-170.



ABREVIATURAS

- AGI*: Archivo Glottologico Italiano, Torino.
- ArEa*: Archivo Español de Arte, Madrid.
- BAC*: Biblioteca de Autores Cristiano, Madrid.
- BAE*: Boletín de la Real Academia Española, Madrid.
- BALit.*: Buenos Aires Literaria, Buenos Aires.
- Bib. Aut. Esp.*: Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- Bibliof. Esp.*: Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid.
- CDIAO*: Colección de Documentos Inéditos de América y Oceanía, Madrid.
(Llamada a veces Colección Torres de Mendoza).
- CDIHE*: Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, Madrid.
- CIHEAL*: Cahiers de l'Institut des Hautes Études de l'Amérique-Latine, Paris.
- Clás. Cast.*: Clásicos Castellanos, Madrid.
- CSIC*: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- CuA*: Cuadernos Americanos, México, D. F.
- DAE*: Diccionario de la Real Academia Española, Madrid.
- DCELC*: J. Corominas, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana.
- Dicc. Aut.*: Diccionario de autoridades.
- EstAm.*: Estudios Americanos, España.
- HR*: Hispanic Review, Philadelphia.
- KFLQ*: Kentucky Foreign Language Quarterly.
- MHisp.*: Misionalia Hispánica, Madrid.
- MLN*: Modern Language Notes, Baltimore.
- Nac.*: La Nación, Buenos Aires.

NBAE: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

RRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica, México.

PUF: Presses Universitaires de France, Paris.

RABM: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.

RCEE: Revista del Centro de Estudios Extremeños, Badajoz.

REP: Revista de Estudios Políticos, Madrid.

KEWb: W. Meyer-Lübke, Romanisches Etymologisches Wörterbuch, Heidelberg.

RLi: Revista de Literatura, Madrid.

Ro: Romania, Paris.

ROcc: Revista de Occidente, Madrid.

UCPMP: University of California Publications in Modern Philology.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 20 DE DICIEMBRE
DEL AÑO 1966, EN LA
IMPRESA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REPÚBLICA ARGENTINA.

ÚLTIMAS PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Estudios de versificación española* (1961).

ÁNGEL ROSENBLAT, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua* (1961).

RUBÉN BENÍTEZ, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

LEO SPITZER, *Sobre antigua poesía española* (1962).

FRIDA WEBER DE KURLAT, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

AGUSTÍN DE ZÁRATE, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por DOROTHY McMAHON (1965).

HUGO W. COWES, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA (RFE)

Publicación trimestral; al año, un tomo de unas 450 páginas. Comprende estudios de lingüística y de literatura sobre temas españoles y da información de cuanto aparece en revistas y libros referente a filología española.

Suscripción anual: España, 250 pts.; extranjero, 360 pts.; *número suelto*: España, 75 pts.; extranjero, 105 pts.; *número doble*: España, 150 pts.; extranjero, 210 pts.

Fundador: Ramón Menéndez Pidal. *Director*: Dámaso Alonso. *Subdirector*: Rafael de Balbín.

Secretario: Alfredo Carballo Picazo. Instituto "Miguel de Cervantes". Duque de Medinaceli, 4. Madrid-14. España.

S U M A R I O

ARTÍCULOS

ROBERTO DE SOUZA, *Las desinencias verbales correspondientes a la persona "vos/vosotros" en el Cancionero General (Valencia, 1511)*, p. 1; ALAN D. DEYERMOND, *El hombre salvaje en la novela sentimental*, p. 97; JOSÉ DURAND, *El chapetón Ercilla y la honra araucana*, p. 113; ROY O. JONES, "El perro del hortelano" y la visión de Lope, p. 135; MARCOS A. MORÍNIGO, *Futuro de la dialectología hispanoamericana*, p. 143; LILIA FERRARIO DE ORDUNA, *La adoración de los pastores*, p. 153; ROBERT H. RUSSELL, *La óptica del novelista en "La incógnita" y "Realidad"*, p. 179.

NOTAS

CELINA S. DE CORTAZAR - ISAÍAS LERNER, *Notas al texto del "Quijote"*, p. 187; LUISA LÓPEZ GRIGERA, *Un problema bibliográfico en Quevedo: "La cuna y la sepultura"*, p. 207; MARCOS A. MORÍNIGO, *Una nota para la edición del "Quijote". ¿Ladrillos "enrejados" o ladrillos "enrelejados"?*, p. 217.

RESEÑAS

CARLOS FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Vocabulario de Cervantes* (ISAÍAS LERNER), p. 223; FRITZ KRÜGER, *El mobiliario popular en los países románicos* (BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI), p. 230; WILLIAM H. SHOEMAKER, *Los prólogos de Galdós* (JOSÉ FRANCISCO GATTI), p. 233; [LUIS DE GÓNGORA], *Obras en verso del Homero español... Prólogo e índices por Dámaso Alonso* (CELINA S. DE CORTAZAR), p. 234; CARLOS FEAL DEIBE, *La poesía de Pedro Salinas* (HUGO W. COWES), p. 239.