REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA

TOMO I - NÚM. 1 — ENERO-ABRIL 1951

INSTITUTO DE LITERATURA Y ESTUDIOS FILOLOGICOS

REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA

El Instituto de Literatura y Estudios Filológicos de la Institución Alfonso el Magnánimo, publica la *REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA* en cuadernos trimestrales que constituirán, cada año, un tomo de unas 400 páginas. En ellos se ofrecerán estudios sobre la lengua y la literatura en el Reino de Valencia, o directamente relacionadas con él.

DIRECTOR

ARTURO ZABALA

SECRETARIO

ANTONIO TORMO

Precio de suscripción y venta

Suscripción por un año... 70 ptas.— Número suelto.... 20 ptas.

Redacción y Administración

Instituto de Literatura y Estudios Filológicos

Palacio de la Generalidad, Caballeros, 2 Valencia (España)

REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA

DIRECTOR
ARTURO ZABALA

I

INSTITUTO DE LITERATURA Y ESTUDIOS FILOLOGICOS
INSTITUCION ALFONSO EL MAGNANIMO
DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA

1951

REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA

La aparición de una nueva revista, en cualquier campo, parece exigir la previa declaración de propósitos, aunque quizá fuese mejor que los hechos los definiesen, por sí solos, a lo largo de fecunda vida. Sin embargo, lo incierto del subsistir en tales empresas y lo moroso de este último procedimiento, no nos permite, en el caso presente, abandonarnos a él. Más aún cuando urge destacar que la REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGÍA no se ofrece a los estudiosos o a cualquier otro público como órgano capaz de fomentar la dispersión de trabajos de la especialidad que le es propia, sino que, muy por el contrario, persigue la más eficaz colaboración en el mejor conocimiento de las lenguas y de las literaturas peninsulares.

En este menester inicia su vida la presente revista bajo los auspicios del Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, de la Institución «Alfonso el Magnánimo» como órgano suyo de expresión, limitando el campo de sus trabajos investigadores a lo regional, en la amplitud de las siguientes dimensiones:

Autores valencianos que se expresaron en su lengua vernácula u obras escritas en ella.

Autores valencianos cuya producción está escrita en castellano u otra lengua cualquiera.

Autores u obras no valencianas en relación con cualquier aspecto de la vida regional valenciana.

Estudios lingüísticos sobre el valenciano o el castellano en Valencia.

El criterio geográfico seguido, tan poco útil en otros casos, es fundamental para una positiva eficiencia en el presente, pues

por razones de clima espiritual e índole material o documental el Instituto *al que sirve la* Revista Valenciana de Filología *está en condiciones de ahondar y resolver con más precisión y acierto en los problemas relativos a la lengua, la literatura y los temas que son propios de su natural residencia. Problemas, sobre todo, que, en otras latitudes —como hay abundantes ejemplos—, supondrían obstáculos de muy trabajoso allanar o invitarían a la pálida referencia, cuando no al cómodo silencio.*

Esta delimitación geográfica podría ser, sin duda, un error en el caso de que se tratara de establecer, desde estas páginas, las fronteras de una actividad lingüística y literaria totalmente propia y distinta de cuanto le rodea, pero no lo es cuando, admitiendo la unidad a que dan lugar ciertas particularidades comunes al pueblo valenciano, se admite también, como realidad evidente a todas luces, que la tradición histórica lo une a Cataluña, Aragón y Mallorca, primero, y más tarde a la gran comunidad hispánica peninsular con lazos no estrictamente políticos sino universalmente humanos.

Desde este ángulo, pues, tan abierto como nuestra propia costa mediterránea, pretende la Revista Valenciana de Filología *contribuir al mejor conocimiento de las literaturas peninsulares, como ya decíamos, y para ello quiere contar, no sólo con los investigadores que le dan vida en el* Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, *sino también con los que, alejados de él, se presten a colaborar en el empeño. La convivencia cordial, de la que hay muestras en estas primeras páginas que siguen, ha de darnos no poco aliento y segura vitalidad.*

«STRAMPS» Y «MIDONS» DE JORDI DE SANT JORDI

Estudio y edición por

MARTIN DE RIQUER

Propósito

Gracias a datos suministrados por documentos de archivo y a la interpretación de su poesía *Presoner* [1] sabemos que Jordi de Sant Jordi, «militis valentini et de civitate Valencie oriundi» [2], fué camarero de Alfonso V el Magnánimo y señor de la Vall d'Uixó; que fué armado caballero en 1420, luchando en Córcega, y que el 30 de mayo de 1423 cayó prisionero en Nápoles y fué entregado, pocos días después, a Francesco Sforza, *condottiere* al servicio de Luis de Anjou, que durante un tiempo lo tuvo en cautiverio. La documentación publicada referente a nuestro poeta se inicia en 1416. Dada la fecha en que fué armado caballero hay que suponer que nacería a finales del siglo XIV; se desconoce cuándo tuvo lugar su muerte. Jordi de Sant Jordi vivió en el ambiente refinadísimo que se respiraba al lado del Magnánimo, y nos consta positivamente que así como él desempeñaba el cargo de camarero del Monarca, Auzias March era su halconero mayor [3], Andreu Febrer, elegante poeta y traductor

1. Para la biografía de Jordi de Sant Jordi véase L. Nicolau d'Olwer, *Literatura catalana (notes i comentaris)*, «Estudis Universitaris Catalans», VII, 1913, págs. 163-179; *Jordi de Sant Jordi (poesies, dates i comentaris)*, «Estudis Romànics», II, Barcelona, 1916, Págs. 1-24; M.Olivar, *Sobre Auziàs March i Jordi de Sant Jordi* «La Paraula Christiana», I, 1925, págs. 474-480. Véase también F. Mateu y Llopis, *"Lo canviador" de Jordi de Sant Jordi (comentario numismático)*, «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XXIII, 1947, págs.215-224, donde, por indicios monetarios, se establece que esta poesía ha de ser anterior a 1426.

2. Documento firmado por el rey Alfonso el 3 de diciembre de 1420 (Nicolau, *Lit. cat.*, pág. 177).

3. Véase Amédée Pagès, *Auzias March et ses prédécesseurs*, París, 1912, pág. 71.

de la *Commedia*, de Dante, su alguacil [4], y Luys de Vilarrasa, autor de unas baladas al estilo francés, su ujier de armas [5], y consta también que estos cuatro poetas tomaron parte en la campaña de Córcega de 1420. Amigo de ellos era don Íñigo López de Mendoza, luego marqués de Santillana, que ostentaba el cargo de copero de Alfonso el Magnánimo, dato que los historiadores de la poesía castellana del siglo xv no deben olvidar jamás [6]. A Auzias March, a Andreu Febrer y a Jordi de Sant Jordi cita expresamente Santillana en su famoso *Prohemio* al condestable don Pedro de Portugal [7], que murió siendo «rey de los catalanes»; y todo hace creer que el gran poeta castellano conocía personalmente a los tres ingenios valencianos, y desde luego varios de los documentos publicados sobre la estancia de Santillana en la corte de Alfonso V se hallan muy próximos, cronológicamente, a los que conocemos referentes a Jordi de Sant Jordi, emanados de la misma cancillería. A él dedicó, como es sabido, la *Coronación de mossén Jorde* [8], verosímilmente escrita a raíz de la muerte de nuestro poeta, que constituye una prueba más no sólo del afecto, sino también de la consideración literaria que Jordi de Sant Jordi merecía a los ojos de don Íñigo López de Mendoza.

De las dieciocho composiciones poéticas conservadas de Jordi de Sant Jordi la más bella, indudablemente, es la que empieza *Jus lo front* y que de acuerdo con su estructura métrica se suele

4. Véase M. DE MONTOLÍU, *Las poesías líricas de Andreu Febrer*, «Revue Hispanique», LVII, 1923, pág. 5.

5. Contra la opinión de A. Pagès (en *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle a la fin du XV^e*, Tolosa, 1936, pág. 115) creo que los argumentos a favor de la identificación del Luys de Vilarrasa, «ujier de armas» de Alfonso V, con el poeta que da Jorge Rubió (en *De l'Edat Mitjana al Renaixement: figures literàries de Catalunya i València*, Barcelona, 1948, págs. 87-91) son de gran fuerza probatoria.

6. Para la vida de Santillana en la corte de Alfonso V véase M. OLIVAR, *Documents per la biografia del Marquès de Santillana*, «Estudis Universitaris Catalans», XI, 1926, págs. 110-120, y F. VENDRELL DE MILLÁS, *El Cancionero de Palacio*, Barcelona, 1945, págs. 28-30 y 113-116.

7. Recuérdese la frase: «En estos nuestros tiempos floreció mossén Jorde de Sant Jorde, cavallero prudente, el qual çiertamente compuso assaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonava, ca fué músico exçellente» (véase *Obras del Marqués de Santillana*, ed. J. Amador de los Ríos, Madrid, 1852, pág. 11).

8. Edición citada, págs. 332-240.

titular *Stramps*. Otra poesía, que empieza *Axí com són*, y que se acostumbra a denominar *Midons*, se halla, como veremos, relacionada con la primera. Ambas nos han sido transmitidas por el cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza, único manuscrito en que se han conservado. Hasta ahora han sido objeto de varias ediciones, entre las cuales nos interesa citar las de Milá y Fontanals (1864) [9], de M. Baselga y Ramírez (1896) [10], de J. Massó Torrents (1902) [11] y otra mía (1935) [12]. Los *Stramps* han sido traducidos al castellano por Félix Ros [13], y al francés por René Nelli [14]. A pesar de toda esta bibliografía creo que los *Stramps* y *Midons* merecen todavía cierta atención, como en general toda la obra santjordiana. El hecho de que ambas poesías nos hayan llegado en un solo manuscrito, que ofrece lecturas evidentemente corrompidas, obliga a fijar su texto con cuidado, al propio tiempo que no han sido advertidas sus fuentes ni se ha intentado todavía una interpretación rigurosa.

La lengua y la versificación

En primer lugar conviene que nos fijemos, aunque sea rápidamente, en las formas lingüísticas que presentan las dos poesías. Como es sabido, los poetas catalanes y valencianos de la

9. *Poetas catalanes del siglo XIV*, primero en «Jahrbuch für romanische und englische Litteratur», V, págs. 178 y 180, luego en *Obras completas de M. Milá y Fontanals*, III, Barcelona, 1890, págs. 344 y 346.

10. *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, 1896, págs. 40 y 32.

11. *Obres poètiques de Jordi de Sant Jordi*, «Bibliotheca Hispanica», Barcelona-Madrid, 1902, págs. 7 y 36. Mientras no se advierta lo contrario, todas las citas de otras poesías de Jordi de Sant Jordi que se hacen a lo largo del presente trabajo se refieren a esta edición.

12. *Jordi de Sant Jordi*, colección «Els Nostres Poetes», Barcelona, 1935, págs. 29 y 54.

13. *Jordi de Sant Jordi*, «Cruz y Raya», XVI (julio de 1934), pág. 82.

14. *Cinq poèmes d'amour de Jordi de Sant Jordi*, «Institut d'Etudes Occitanes», Tolosa, 1945, pág. 29. El libro lleva un breve prefacio de Jean Cassou.

primera mitad del siglo xv escriben en un catalán en el que conscientemente, y rindiendo tributo a una costumbre que ya advertimos en el mismo Ramón Llull cuando versifica, aparecen frecuentes formas y vocablos provenzales, debido no tan sólo a su vinculación a la lírica de los trovadores, sino también al hecho de que algunos de ellos tomaron parte en las justas poéticas de Tolosa o en las que, a imitación de éstas, se celebraban en Barcelona. La provenzalización de estos textos poéticos presenta notables diferencias, ya que si, por una parte, al leer a Andreu Febrer, en su obra lírica y personal, en muchos trechos hemos de confesar que da la impresión de que quería escribir en provenzal, pero que se le deslizaban catalanismos, por la otra, en la lengua de Auzias March casi podríamos sospechar, algunas veces, lo contrario. Jordi de Sant Jordi adopta, evidentemente, una actitud intermedia. No creo arriesgado afirmar que la provenzalización del lenguaje de estos poetas está en relación directa con el influjo que reciben de la lírica de los trovadores en el pensamiento y en el estilo.

En Jordi de Sant Jordi varía mucho el lenguaje, incluso en una misma composición, según el texto que nos presentan los cancioneros. Por ejemplo, las copias del manuscrito H[a] (núm. 7 de la Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona), ofrecen un texto mucho más provenzalizado que el de los demás (por ejemplo: *suy* en vez de *só* [soy], *mey* en vez de *mos* [mis], *veser* en vez de *veer*, *eu* en vez de *jo*, etc.). Y en los casos en que una misma poesía ha sido copiada en este manuscrito barcelonés y en el cancionero zaragozano, podemos observar que éste catalaniza voces y formas que aparecen como provenzales en aquél (por ejemplo, en *Presoner* el cancionero de Barcelona ofrece *caytivada* y *vey*, y el de Zaragoza *cativada* y *veig*). Conviene que tengamos en cuenta este detalle porque, como ya indicamos, tanto los *Stramps* como *Midons* sólo nos han llegado en las páginas del cancionero de Zaragoza. En principio, y dado que los copistas de tales manuscritos eran catalanes, hay que sospechar que las formas catalanizadas se deben a hábitos del amanuense, al paso que las provenzalizadas son las propias del poeta.

Advertidos, pues, de que el texto de nuestras dos poesías pueda desfigurar algo la lengua poética de Jordi de Sant Jordi, señalemos las voces y formas provenzales que se mantienen en sus decasílabos. Lo primero que llama la atención es el frecuente empleo de —*s* desinencial, propia de las formas de nominativo de ciertas declinaciones de sustantivos y adjetivos provenzales, lo que da a determinadas palabras de nuestras poesías una engañosa apariencia de plurales para aquel que no advierte la provenzalización. Así, en los *Stramps, liatz* (verso 17) no significa «atados», sino «atado»; *amors ardents* (18) tiene el valor de «amor ardiente»; *pietats* (42), el de «piedad»; *monjos bos* (39), el de «monje bueno»; *richs balays* (49), el de «rico balaje»; *bondats, virtuts* (52), el de «bondad, virtud», etc. Y en *Midons* son también singulares *lo seu pobles* (10), *nobles* (12), *valenz* (14), *le renoms sieus* (14), etc. Lo interesante es reparar en aquellos casos en que Jordi de Sant Jordi se separa del uso provenzal, pero sin catalanizar. En los *Stramps* hallamos dos curiosos ejemplos que en modo alguno hay que achacar al copista. Uno de ellos es *torres* (verso 23), donde el sentido exige que sea singular y no un plural catalán; pues bien, esta palabra en provenzal se declina *tors* para el nominativo singular, *tor* para el oblicuo singular, y *tors* para los dos casos del plural [1]. El poeta, que por tratarse de las dos últimas sílabas del verso ha de emplear una palabra llana, usa el sustantivo en su forma catalana *(torre)* y le añade analógicamente una —*s* desinencial, creando así una forma que no es ni catalana ni provenzal. También es curiosa la forma *infants* (verso 9), que Jordi de Sant Jordi emplea como singular (porque usa después *mira* y no *miren, son net cor* y no *lur net cor)*, pues esta palabra, en provenzal, presenta *énfas,* llana, para el nominativo singular, y *enfán,* aguda, para el oblicuo singular [2]. Su situación en el verso (o sea la cuarta sílaba, forzosamente tónica) indica que nuestro

1. Véase el paradigma de la declinación de *tors* en V. Crescini, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali,* Milán, 1926, pág. 60.

2. Véase O. Schultz-Gora, *Altprovenzalisches Elementarbuch,* Heidelberg, 1924, pág. 70.

poeta ha empleado la forma catalana *(infant)*, a la que ha agregado la *—s* desinencial para darle apariencia provenzal [3].

En cuanto a las formas verbales, fijémonos en los casos típicamente provenzales, como *hay* (S [4] versos 16, 21, 33), primera persona del presente de indicativo de *aver*, en vez de *he*, propia del catalán. Lo mismo ocurre con *suy* (S, 48), en vez de *son*, o sea «soy». En la tercera persona del mismo tiempo, observemos *fay* (S, 30), en vez de *fa*, «hace», y *estay* (S, 23), en vez de *está* (donde va regido por *lo meu cor*). En futuro aparece *seray* (S, 6, 48), en vez de *seré*. Para la tercera persona singular del perfecto se dan *fech* (S, 26), «hizo»; *dech* (M, 9), «dió»; *amech* (S, 34), «amó», y *salvech* (M, 17), «salvó», que aunque en provenzal clásico acostumbran a ser *fetz, det, amet* y *salvet*, en los siglos XIII y XIV [5] ya se registran ejemplos en *—ec*, vivos todavía en lenguadociano [6]. Un caso curioso de forma verbal es el infinitivo *partre* (S, 11), en vez del catalán y provenzal usuales *partir;* el poeta le da la terminación de la segunda conjugación para hacer acabar el verso en palabra llana, y adviértase que en otra ocasión Jordi de Sant Jordi hace rimar *partir* con *soffrir* (ed. Massó, pág. 22). No obstante, conviene tener en cuenta que *partre* se registra en el actual lenguadociano [7], y que Auzias March, tam-

3. Hay que tener en cuenta que en provenzal clásico se da algún caso de acentuación aguda en el nominativo singular de este sustantivo, como ocurre en la canción *Amors be·m platz*, de Elías de Barjols (c. 1141-1225), donde se lee: *Amors, ieu no sai joves efas* (versos 17 y 18), en rima con *vilas, gras*, etc. (véase S. STRONSKI, *Le troubadour Elias de Barjols*, Tolosa, 1906, pág. 32, y la nota correspondiente). Ya no es tan significativo, por tratarse de un poeta catalán, que ello también ocurra en el trovador Cerverí, quien en el sirventés *Pus li rey*, escribe *Nostr'Enfans, Car sap affans* (verso 33), en rima interna (véase M. DE RIQUER, *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, 1947, pág. 104).

4. De ahora en adelante con la inicial S indico la poesía *Stramps;* con M, *Midons*.

5. Véase J. ANGLADE, *Grammaire de l'ancien provençal*, Paris, 1921, pág.272. Casos de *-ec* son frecuentes en poetas catalanes que escriben en provenzal (Giraut de Cabrera, Cerverí, etc.).

6. Véase L. ALIBERT, *Gramatica occitana según los parlars lengadocians*, I, Tolosa, 1945, pág. 109.

7. ALIBERT, obra citada, pág. 161.

bién por exigencias métricas, hizo rimar con *martre* el verso *Cell qui lo cors de l'arma vol departre* (ed. Pagès, I, pág. 226).

Anotemos, finalmente, provenzalismos como *midons* (M, 3); *payre* (M, 26), en vez del catalán *pare; plaser* (S, 12), por *plaer; Dieu* (M, 35), al lado de la forma catalana *Déu* (S, 26); *joy* (S, 16), galicismo frecuentísimo en la lengua de los trovadores, en vez de *goig; blanxa colomba* (S, 24), por *blanca coloma; autres* (S, 29), por *altres; aycests* (M, 31), por *aquests; fayts* (M, 23), por *fets; eu* (M, 33), por *jo*. En un mismo verso (M, 24) encontramos la forma catalana *preu* y la provenzal *pretz*, y ello tal vez no debe ser achacado al copista, sino al poeta, ya que en el primer caso la palabra tiene el significado de «precio» y en el segundo el de «mérito», distinción de todos modos arbitraria, pues se trata de dos evoluciones propias, una catalana y otra provenzal, de p r e t i u m, y en la lengua de los trovadores *pretz* tiene los dos sentidos señalados.

Es instructiva la grafía *setla* (S, 39), «celda», pues revela una pronunciación *cel·la*, siendo así que en provenzal es *cela* [8]. Y en este sentido es curiosísimo que *spatlles* (M, 7) rime con *retaules, taules* y *faules*, lo que supone una pronunciación *espaules* que puede explicarse como una disimilación de *espal·les*, que de todos modos no he hallado registrada ni en provenzal ni en catalán. En este último caso es de notar, también, que el amanuense haya escrito *tll*, en vez de la grafía normal *tl*.

El hecho de que escasamente en un centenar de versos, procedentes de un manuscrito que tiende a catalanizar [9], hallemos

8. Cfr. la grafía *sotliçitut*, o sea *sol·licitud*, en *La història de Leànder y Hero* de Roiç de Corella (línea 33 de la edición Miquel y Planas).

9. Al copista del cancionero de Zaragoza hay que atribuir ciertas características del catalán oriental que aparecen en nuestras poesías, como son, en los *Stramps: vostre* (verso 4), *anrama* (14), *fermę* (21), *m'ascle* (33), *da vos* y *ungle* (40), *cambre* (47), etc., por *vostra, enrama, ferma*, [pues *amor* es femenino], *m'ascla, de vos, ungla, cambra;* y en *Midons: estrólechs* (2), *perlamén* (23), *desliura* (35), etc., por *astrólechs, parlament, desliure*. En el caso de *estrólechs* tal vez no se trate de una grafía propia del catalán oriental, ya que es posible contaminación con *estel* o *estrella*, como revela la forma *estrólogos* en textos castellanos del XV (por ejemplo en *El Arcipreste de Talavera*, o *El Corbacho*, parte II, cap. XIV, ed. L. Byrd Simpson, Berkeley-California, 1939 pág. 203).

tantas formas propias del provenzal, nos indica hasta qué punto es artificial la lengua que emplea Jordi de Sant Jordi en su poesía. Porque, a pesar de todo, es evidente que no escribe en provenzal. Una prueba de ello nos la ofrecen los versos 33 a 36 de *Midons* en los que *abandona* rima con *hona* y *fusta* con *s'ajusta*, lo que en provenzal sería inexplicable ya que en esta lengua las formas propias son *onda* y *s'ajosta*. La lengua poética de Jordi de Sant Jordi es un catalán fuertemente provenzalizado, pero de un modo puramente externo y superficial, que da a sus versos, de base catalana, una apariencia provenzal. No en vano el marqués de Santillana, a quien no podía extrañar la lengua catalana, decía que nuestro poeta le «paresçía en la loqüela extrangero» (*Coronación de mossén Jorde*, estrofa XIII) [10].

Una conclusión segura sobre las características de la lengua poética de Jordi de Sant Jordi no la podremos formular hasta que se estudie toda su obra conservada con la detención que merece. En este aspecto ha de ser fructífero el examen de las rimas, ya que aquí no cabe posibilidad de ingerencias de los copistas. Adelantemos, como ejemplo, que con frecuencia nues-

10. Un ejemplo elocuente de que a mediados del siglo XV se tenía conciencia de la distinción entre provenzal y catalán nos la ofrece el Cancionero de los Masdovelles (ms. 11 de la Biblioteca Central de Barcelona). Se copia en él una Canción de amor, escrita por Guillem de Masdovelles, y más adelante aparece una nueva redacción de la misma poesía con el siguiente título: *Cansó d'emor, feta per mon car honcle, En Guillem de Masdovellas, en llimoví* [sic], *he mesa ho tornada en català per mi, Johan Berenguer, nabot seu* (véanse publicadas en R. ARAMON I SERRA, *Cançoner dels Masdovelles*, Barcelona, 1938, páginas 67 y 225). Johan Berenguer de Masdovelles transforma *le* en *lo*; *leys* en *la*; *ayçell* en *aquell*; *aysi* en *axi*; *vey* en *veig* (verso 34); *sayzos* en *sahó* (26); *grieu* en *greus* (41); *dretxura* en *dretura* (10); *guay* y *guaya* en *bell* y *bella*; *mouo* en *mouen* (42); *cazia* en *cayhia* (27); *sofferay* en *sofarré* (33); *serviray* en *serviré* (35); *solells* en *sol* (38); *lladonschs* en *llavos* (21); *e·z yeu li suy* en *e joli son* (6); *le prims darts* en *lo prim dart* (9); *li dur sospir* en *los durs sospirs* (41); *tuyg* en *las gens* (21), y es curioso que *mi-doncs* (o sea *midons*) sea sustituído por la perífrasis *qui am* (18). Una clara diferenciación entre catalán y provenzal se advierte, en el siglo XIV, cuando una obra catalana como el *Libre de meravelles* de Ramón Llull se traslada al provenzal (ms. 9443 de la Biblioteca Vaticana), y otra provenzal, como el *Breviari d'amor* de Matfré Ermengau, se adapta a prosa catalana (ms. esp. 205 de la Biblioteca Nacional de París, estudiado por P. Barnils en «Estudis Romànics», I, Barcelona, 1916, págs. 47-71; hay otro ms. en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona).

tro poeta hace consonar las palabras de acuerdo con la fonética provenzal clásica, y así vemos que riman en *e* cerrada, o sea lo que Uc Faidit llamaba «*e* estreit»: *bés* (bien), *prés* (preso), *tingués, defés* [poesía I de la ed. Massó]; *gés (gens), rés* (nada) [poesía II]; *volgués, fés* (hiciese), *nasqués, avengués, degués, pés* (pese) [poesía XI]; *arnés* [poesía XV]; *entés, empés* [poesía IX]. Pero no son menos frecuentes los casos en que se aparta del uso provenzal, como cuando hace rimar con algunas de las palabras citadas *més* (más) [poesía VIII], que en provenzal normalmente es *mais*, y *revers* [poesía IX, variante *envers*], donde no tan sólo la erre no es muda en la lengua de los trovadores, sino que la *e* es abierta. Tampoco se amoldan a la fonética provenzal rimas como *còr* (corazón) y *pór* (provenzal *paór)* [poesía XVI] y menos todavía *còrs* (cuerpo) y *repós* (en provenzal *repaus)* [poesía VII]; y es significativo que haga rimar *sé*, que en provenzal es *sai*, con *bé*, que en provenzal normalmente es *ben* [poesía IX]. En estos casos convendría estudiar seriamente hasta qué punto la pronunciación dialectal puede influir en las rimas. Debido a ello he creído prudente, al editar las dos poesías que constituyen la materia de este trabajo, prescindir de la distinción gráfica entre acento agudo y grave y sólo emplear el primero.

En cuanto a la estructura métrica de nuestras poesías, advirtamos que la primera está escrita en estrofas de ocho versos decasílabos (contando a la italiana o castellana, diríamos endecasílabos) en *rima strampa*, o sea sin rima. Todos ellos acaban en palabra femenina o llana, escogida por lo común con un criterio culto y artificioso. En este aspecto vale la pena de señalar que Jacme March, en su *Diccionari de rims*, redactado en 1371, dedica especial atención a lo que llama *rims de fènix*, o sea palabras que en su opinión tienen consonancia única («per ço com fènix és un sols»), y traza una lista de voces de este género [11]. Pues bien, Jordi de Sant Jordi emplea en esta poesía, al final de sus decasílabos, nueve palabras que constan en la lista de *rims de fènix* de Jacme March, y son: *cambra, noble, cel·la,*

11. Véase *Diccionari de rims de J. March*, ed. A. Griera, Barcelona, 1921, pág. 74.

ungla, sepulcre, cofre, Aristòtil, cercle, timpre. Es muy posible que nuestro poeta hubiese consultado el diccionario de la rima del tío de Auzias March.

Jordi de Sant Jordi no vuelve a emplear versos *stramps,* o sea libres, en ninguna otra de sus poesías conservadas; en el repertorio de Auzias March aparecen nueve voces, y más tarde, en Johan Roiç de Corella adquieren la máxima dignidad y elevación estilística.

La poesía *Midons* se compone de cinco estrofas de ocho versos que se clasifican en la categoría de *cadeno-encadenadas capcaudadas.* Es decir: la estrofa se divide en dos partes iguales, en cada una de las cuales los versos riman encadenadamente (el primero con el tercero y el segundo con el cuarto), a lo que se denomina estrofas *cadeno-encadenadas.* Al propio tiempo el primer verso de cada estrofa rima con el penúltimo de la anterior, y por ello se llaman *capcaudadas.* El esquema de versificación es, pues, el siguiente:

A B A B C D C D C E C E F G F G . . .

La misma combinación estrófica aparece en la poesía *Enyorament* (ed. Massó, VII) y en la *Cançó d'oppósits* (ed. Massó, IX). Jordi de Sant Jordi, en otras cinco poesías (ed. Massó, I, II, VI, VIII y XI), emplea también la combinación *cadeno-encadenadas,* pero en estos casos hay identidad absoluta entre las rimas de los cuatro primeros versos de cada estrofa y los cuatro últimos de la anterior. El esquema que ofrecen estas cinco poesías se halla en Auzias March (ed. Pagès, LXXVIII).

En *Midons* todas las rimas son femeninas, o llanas, como las palabras finales de los *Stramps,* y también como en éstos hay tendencia a la *rima cara,* o sea asonancia poco vulgar y de hallazgo difícil, como son: *estrólechs, teólechs; dilluvi, fluvi; segle, aregle.*

Tanto en los *Stramps* como en *Midons* hay una sola *tornada* (en los cancioneros castellanos *finida*) y de cuatro versos, como es habitual en los poetas catalanes de la época.

Dama celebrada en las dos poesías

¿A qué dama celebra Jordi de Sant Jordi en *Stramps* y en *Midons?* ¿Están ambas poesías dedicadas a la misma señora? Para responder debidamente a estas preguntas conviene que nos detengamos un poco en el estudio de los *senhals,* o sea los seudónimos que, siguiendo el uso de los trovadores provenzales, empleaban los poetas catalanes de la Edad Media para esconder, en una invocación o en una imagen poética, el nombre de sus damas [1]. Desde este punto de vista podemos clasificar las poesías conocidas de Jordi de Sant Jordi en los siguientes grupos:

a) Poesías explícitamente dedicadas a una dama llamada *Na Ysabel,* citada, sin ir acompañada de ningún *senhal,* en el *Debat entre·ls ulls, el cor e·l pensament* (ed. Massó, II) y *Enyorament* (ed. Massó, VII).

b) Poesías en cuya *tornada* se halla el *senhal* de *Reyna d'onor: Setge d'amor* (ed. Massó, I), *L'aymia* (ed. Massó, IV), *Comiat* (ed. Massó, VI), *Crida a les dones* (ed. Massó, XI), *Midons* (ed. Massó, XIV), *L'estat d'honor* (ed. Massó, XV) y *Plany d'amor* (ed. Nicolau, «Est. Rom.», pág. 6).

c) Poesía en cuya *tornada* se halla el *senhal* de *Castells d'onor: Dança e scondit* (ed. Massó, V).

d) Poesía en cuya *tornada* se halla el *senhal* de *Mos richs balays:* nuestros *Stramps* (ed. Massó, III).

e) Poesías sin *senhal* o que lo llevan, pero no se refiere a una dama, como *Rey virtuós,* o sea Alfonso V, en *Presoner* (ed. Massó, VIII) o *En Cambiador* (ed. Massó, XVI).

El estudio de todas estas poesías nos orienta respecto a las damas a que van dedicadas. En primer lugar es preciso que no nos dejemos engañar por la similitud de tema que se advierte entre el *Comiat,* dedicado a *Reyna d'onor,* y *Enyorament,* diri-

1. Véase M. de Riquer, *El "senhal" en los antiguos poetas catalanes,* «Revista de Bibliografía Nacional», V, 1944, págs. 247-261.

gido a *Na Ysabel*. Nos consta que Jordi de Sant Jordi se ausentó varias veces de su tierra, lo que hace que no sea necesario vincular entre sí estas dos poesías. En las dedicadas a *Na Ysabel* se transparenta un amor correspondido y por una dama de estado similar al del poeta; en cambio, la nota común de las que presentan el *senhal* de *Reyna d'onor* (y la única de *Castells d'onor*, que indudablemente pertenece al mismo ciclo) es la ingratitud o desvío de una dama de prosapia muy alta. Consta además que esta dama era de elevada estatura, pues en la *Crida a les dones* leemos: *honesta y pros e de bella statura*, y en *L'Aymia* se dice que en su compañía resulta insignificante toda otra dama, *e més que més la de xiqua statura*, cosa que debía impresionar mucho a Jordi de Sant Jordi, quien, unos versos más adelante, nos confiesa *que es petits e curt d'alfizomia*. En *L'Aymia* hay cuatro versos en los que debemos detenernos. Ha dicho el poeta que su dama es tal que deben obedecerla los grandes y los pequeños, y hace la siguiente comparación:

> Si com l'estors a dreta senyoria
> dessús lo poch esmirle, sens comptar
> havets dret vós de tot cor subjugar
> de leys qu'eu dich cent tant[s] per milloria.

O sea: «Así como el azor tiene justo señoríó, sin cuenta, sobre el pequeño esmerejón, vos tenéis el derecho de subyugar todo corazón, por [vuestra] superioridad, cien veces [más] que aquellas que digo», es decir, que aquellas damas que a su lado parecen tan insignificantes [2]. Evidentemente, a la misma señora de

2. *Esmirle*, tanto en catalán como en provenzal, significa «esmerejón» (*Falco columbarius aesalon*), que Covarrubias (*Tesoro*, ed. Riquer, págs. 77 y 548) hace sinónimo del «alcotán», ave rapaz parecida al halcón que se empleaba principalmente en la caza de la cogujada. El historiador Pere Tomich, tratando de Juan I, escribe: «E tenia molts falcons, de totes natures, per pendre tota cassa; e tenia molts astors e sparvés per cassar perdius e guatles, e tenia moltes *esmirles* per cassar cogullades» (*Històrias e conquestes*, ed. 1886, pág. 224), afirmación comprobada con documentación de archivo (cfr. J. M.ª Roca, *Johan I d'Aragó*, Barcelona, 1929, pág. 307). Véase la elegantísima *Balada de la*

quien se han dicho estas palabras se refiere Jordi de Sant Jordi en los versos 29 a 32 de los *Stramps* cuando escribe:

> d'on, quant vos vey ab les autres en flota
> les jusmetetz, si com fay lo carvoncles
> que de virtuts les finas pedres passa:
> vós etz sus ley com l'estors sus l'esmirle.

«Cuando os veo en grupo con las otras, las humilláis, como hace el carbúnculo, que en virtudes sobrepasa a las demás piedras preciosas: vos estáis sobre ellas como el azor sobre el esmerejón».

Esta clara relación entre los *Stramps* y *L'Aymia* nos lleva a colocar la primera de estas poesías en el ciclo de *Reyna d'onor,* al que explícitamente pertenece la segunda, lo que en cierto modo se corrobora al advertir que en el verso 41 de los *Stramps* Jordi de Sant Jordi invoca a la dama diciendo *Ho, cors d'onors.* Así, pues, creo que bajo el *senhal* de *Mos richs balays* (que sólo se halla en la *tornada* de los *Stramps)* se esconde la misma dama que se oculta bajo el de *Reyna d'onor.* Fijémonos un poco en el primero de estos dos *senhals.* Vimos hace un momento que Jordi de Sant Jordi, en los mismos *Stramps,* dice que su dama supera a las demás del mismo modo que el carbúnculo a las otras piedras preciosas, lo cual, precisamente, da la razón de ser del *senhal* de *Mos richs balays,* ya que el balaje se parece mucho

garça e la smerla, de Johan Roiç de Corella (ed. Miquel y Planas, página 421). Tanto en *L'Aymia* como en los *Stramps* Jordi de Sant Jordi opone la gallardía del azor, ave rapaz que tiene por lo común medio metro de largo, a la pequeñez del esmerejón, que alcanza unos doce centímetros y es la menor de las aves de caza. El trovador Daude de Pradas hace una graciosa distinción entre el azor y el esmerejón en estos versos:

> *Si com* austor *et esparvier*
> *son cais prinsep e cavalier,*
> *li falco e l'*esmerillo
> *cais primse e cavalier so.*

(Véase *The Romance of Daude de Pradas called "Dels Auzels Cassadors"*, edición A. H. Schutz, «Contributions in Languages and Literature», núm. 11, Ohio, 1945, versos 429-432, pág. 81.)

al rubí, y a veces se confunde con él. Escribe Ferrer de Blanes en sus *Sentències cathòlicas* que «quan lo robí se troba en lo superlatiu grau de perfecció... y en cantitat de grandesa rahonable, és digne d'ésser nomenat carboncle» [3]. Y adviértase, dada cierta identidad entre *richs balays* y *carvoncles* en nuestra poesía, que el trovador Arnaut de Maruelh emplea, sólo una vez en sus canciones conservadas, el *senhal* de *Belhs carboncles* [4] imitado indudablemente por el poeta catalán Pestrana en su *Debat del cor ab lo cors* [5].

Respecto al balaje dice un lapidario valenciano del siglo XV: «La primera pedra [*de las* qui són de molt gran virtut] és lo *balaix*, e la sua color resembla robiz, e qui la mostra contra lo sol calent la sua virtut és aytal que qui la porta trau-li del cor mal pensament e tristícia e luxúria.» Y añade luego una «virtut» que tal vez haya podido influir en Jordi de Sant Jordi al adoptar el *senhal* de los *Stramps*, ya que afirma que el balaje cuando «toca personas qui mal se volen, pensen-se e avenense» [6]. Cabe la posibilidad de que nuestro poeta, al dar a su dama el seudónimo de «balaje», pretenda que esta virtud de la piedra, que hace que los que mal se quieren reflexionen y se avengan, obre en su dama, si le es esquiva. En el ciclo de poesías a *Reyna*

3. Pasaje citado en el artículo que menciono en la nota 6.

4. Véase en M. DE RIQUER, *La lírica de los trovadores*, I, Barcelona, 1948, pág. 469, Jordi de Sant Jordi, en la *Passio amoris* (verso 32) intercala el primer decasílabo de la canción de Arnaut de Maruelh *Aissi cum cel c'am'e non es amaz*, en cuya estrofa quinta se desarrolla el tema del sueño (céase R. C. JOHNSTON, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, París, 1935, pág. 54) que pudo influir en la estrofa quinta de *Enyorament* de Jordi de Sant Jordi (ed. Massó, pág. 19).

5. La poesía de Pestrana, o Pastrana, se halla en varios manuscritos, por ejemplo, en el cancionero del Ateneo Barcelonés, fol. 178. El *senhal* es *Carvoncles bells*.

6. Véase L. FARAUDO DE SAINT-GERMAIN, *Noticia de un lapidario valenciano del siglo XV*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XVIII, 1945, pág. 200.

d'onor hallamos pasajes que revelan cierta disposición poco favorable de la dama, como en la *Dança e scondit:*

Com no·m cresets, dona valén...,
que de cert vos am leyalmén...? [7]

o en la *Crida a les dones,* donde le ruega que le sea *plasent d'esclarir-me la sella* («desarrugarle el entrecejo») [8], o en el *Plany d'amor,* que empieza:

A, cors ten belh clar de mercé!
¿com no volets considerar
que muyr languén per vós amar,
e no suy cresutz de ma fe? [9]

y acaba *Can de mon dan no·us sentits vós.* Los términos suplicantes de la estrofa sexta de los *Stramps,* aunque en ellos se repitan tópicos frecuentes entre los trovadores, no dejan de abonar la suposición de que esta poesía haya sido escrita en momentos en que Jordi de Sant Jordi precisaba de la virtud mencionada del balaje.

Pero, ¿quién era *Reyna d'onor?* ¿Quién era esta dama superior a todas las demás, de alcurnia mucho más elevada que el caballero Jordi de Sant Jordi, que no aceptaba claramente su amor y a la que canta con un respeto sumiso en los *Stramps* y en *Midons?* El empleo del término *timbre* en la *tornada* de la primera de estas poesías ya nos hace sospechar que nuestro poeta se dirige a una dama «coronada» (véase la nota a los ver-

7. Ed. Massó, pág. 13.

8. Ed. Massó, pág. 31.

9. Ed. Nicolau, «Est. Rom.», pág. 6. Adviértase que estos versos tienen un ritmo y un tono parecidos a los siguientes de Valtierra:

¡A, duenya pobre de merçé!,
¿por quál razón quieres matar
a mí que sirvo sin cansar,
pues no te fiç lo por qué...?

(Véanse en F. VENDRELL DE MILLÁS, *El cancionero de Palacio,* pág. 245).

sos 49 y 50 de los *Stramps*). Milá y Fontanals puso al pie de su edición de *Midons* la siguiente nota: «Esta producción tan respetuosa estaría dedicada a la reina María [de Castilla, esposa del Magnánimo], protectora del poeta, como la divís [el *senhal*] parece revelar también.» Milá se aproximó a la realidad. *Midons*, como hemos visto varias veces, lleva el *senhal* explícito de *Reyna d'onor*, el cual se halla también en la *tornada* de la poesía *L'estat d'honor e d'amor que féu mossén Jordi*, cuyo texto es el siguiente:

> Reyna d' honor, excel·lients Margarita,
> yeu crey qu'amar altruy ne me no·us plats,
> pus qu'yeu vos ay sobre totes scrita
> vos amaré tal com aytal siats [10].

Jordi de Sant Jordi, que la ha puesto por encima de todas las demás damas, amará a la excelente Margarita, aunque ella no quiera corresponderle. ¿Quién es esta reina Margarita? No cabe duda: la dama que Jordi de Sant Jordi denomina *Reyna d'onor* es aquella misma cuya muerte lloró, desde tierras castellanas, el marqués de Santillana, el gran amigo de nuestro poeta, en su *Planto de la reina doña Margarida*, o sea doña Margarita de Prades, viuda de Martín I el Humano, muerta en el año 1430 [11]. La intervención de esta dama en asuntos poéticos es un hecho comprobado. Arnau March, seguramente primo hermano de Auzias, es autor de un debate entre el Corazón y el Juicio, que en los manuscritos lleva el siguiente título o rúbrica: *Cançó d'amor tençonada, feta per mossén Arnau March, e ha·y sentència donada per ell mateix, la qual no és ací per manament*

10. Ed. Massó, pág. 40.

11. No he visto que nadie identificara a esta reina Margarita llorada por Santillana; ni Amador de los Ríos al editar el *planto* (*Obras del Marqués de Santillana*, pág. 258), ni V. García de Diego, al reeditarlo (MARQUÉS DE SANTILLANA, *Canciones y decires*, «Clásicos Castellanos», Madrid, 1913, pág. 105), dan noticia alguna sobre la persona a quien va dedicada la composición. Recuérdese que la reina Margarita de Prades era prima hermana de doña Violante de Prades, a quien Santillana dedicó en 1444, *La comedieta de Ponça*.

de la senyora reyna dona Margarita a ell fet [12]. En los manuscritos falta realmente la sentencia de este debate, y es de suponer, dado el motivo de su ausencia, que en ella el poeta confesara su amor por la reina Margarita. Concuerda con ello el que en la estrofa segunda el Juicio *(Seny)* increpe de este modo al Corazón:

> Dolent, mesquí, com est d'aytal crehença?
> Cuydes guanyar amant en tan alt loch?
> Prin los migans, attín a ma·ntandença:
> dels grans estats fugirás com de foch [13].

Verosímilmente se refiere también a la viuda de Martín I el poeta Arnau d'Erill cuando en su famoso *sirventés* menciona un hecho ocurrido *dins lo palau de la flor Margarita* [14].

Nació esta dama en 1386, hija de don Pedro de Prades (hijo del conde de Prades y bisnieto de Jaime II) y de Juana de Cabrera. Fué doña Margarita doncella de doña María de Luna, esposa de Martín I, quien, muerta ésta, casó con ella el 17 de septiembre de 1409, con la esperanza de tener un sucesor directo de la corona. El 31 de mayo de 1410 moría Martín I, dejando a Margarita viuda a los veinticuatro años, y siendo, como dice el

12. Véase en A. PAGÈS, *Les "coblas" ou les poésies lyriques provençо-catalanes de Jacme, Pere et Arnau March*, Tolosa, 1949, págs. 111-117. En su anterior edición (*Les cobles de Jacme, Pere i Arnau March*, Castellón de la Plana, 1934, págs. 95-98), Pagès no identifica todavía esta *reyna dona Margarida* con la viuda de Martín I.

13. «Triste, desgraciado, ¿cómo crees tal cosa? ¿Te imaginas salir ganando al amar en tan alto lugar? Toma la medianía, hazme caso: huye como del fuego de las clases elevadas». En otra de sus poesías puede conjeturarse que Arnau March se dirige a la reina Margarita cuando exclama:

> *¿Qué val a mi vostre senyoreyar,*
> *ne·l gran poder que·m ditz la gen qu'avetz*
> *sus tots del món, pus que en res no·m valetz,*
> *don suy en punt que muyre ses tardar?*

(canción *Si m'avetz tolt*, ed. Pagès, 1949, pág. 103).

14. Véase M. MILÁ, *Poetas catalanes del siglo XIV*, pág. 340.

Aunque ello es arriesgadísimo, sugiero la posibilidad de que los *Stramps*, en los que el poeta compara a su dama con el carbúnculo y la llama «rico balaje», sean contemporáneos a aquellas navidades de 1418 en que doña Margarita recibió el regalo de un rubí. No se dé a esta conjetura más valor que el de una leve sugerencia. De todos modos es de presumir que tanto Jordi de Sant Jordi como Arnau March celebraron a la viuda de Martín I antes de que ésta profesara, lo que nos consta que ya había tenido lugar en 1424 [18].

Análisis y fuentes de las poesías

La idea central de los *Stramps* se expresa en las tres primeras estrofas; las restantes no son más que ponderaciones de la

versos que parecen confirmar que va destinada a una reina; por ejemplo, en la tercera estrofa:

> Reyna de prets *li dizon per tot loch*
> *li gran el pauch, enqueras li badoch...*

En la cuarta:

> *sa nobla persona*
> *neta com l'aur, lunha re que li manch,*
> *mas ¿quin mortal, fos son cors de tal sanch.*
> *e que del món portás* ceptra y corona?

La poesía acaba con estos versos:

> *car Dieus la fech, aprés de Sant Johan,*
> *la plus sabens que·s despulh ne que·s vesta.*

Tornada

> Castelhs d'onor, *de vós feray cuyt gesta*
> *libres de laus li gay e·l fin ayman,*
> *car chascuns ditz qu'ama la mays presan,*
> *e vós etz cap; donchs, per vós fan la festa.*

En estos extractos copio la lectura del manuscrito sin preocuparme de enmendar las evidentes corrupciones.

18. Pedro de Santa Fe es otro poeta que admiraba a doña Margarita de Prades: en una de sus poesías, encomiando a doña Timbor de Cabrera, esposa de don Juan de Híjar, dice que es la «más aventajada» de las

belleza y méritos de la dama y súplicas de enamorado. La poesía se abre con un verso impresionate:

Jus lo front port vostra bella semblança.

Es decir, en los ojos (que esto es lo que significa «bajo la frente») el poeta lleva retratada la imagen de su dama, ya que la ha contemplado tanto y tan devotamente que parece que su figura haya quedado fijada e inmóvil en su retina. Cuando el poeta muera, los que lleven el cuerpo al sepulcro comprobarán que la imagen ha quedado grabada en la parte más noble de su faz. Este majestuoso arranque de los *Stramps*, valiente y original manifestación de un amor eterno y de un recuerdo indeleble, y más concretamente su primer verso, parece estar inspirado en otros dos de dos trovadores. Dijo Folquet de Marselha:

qu'ins el cor port, dona, vostra faisso [1]

(«dentro del corazón llevo, señora, vuestro semblante»). Y Peire Vidal:

denan mos olhs vei sa bela semblansa [2]

(«ante mis ojos veo su hermosa semblanza»). Jordi de Sant Jordi ha sabido combinar hábilmente estos dos versos escritos por dos trovadores de la mejor época, y ha logrado superar en mucho la idea poética. Advirtamos que en el verso citado Peire Vidal

damas, haciendo una salvedad a favor de «la reyna Margarida, Que fué siempre exceptada»; véase en F. VENDRELL DE MILLÁS, *El Cancionero de Palacio*, pág. 391.

1. Poesía que empieza *En chantan m'aven a membrar*, (verso 9); véase en S. STRONSKI, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovia, 1910, pág. 27. Jordi de Sant Jordi cita dos versos de otra canción de Folquet de Marsella en su poema *Passio amoris*, versos 95 y 96. No le era, pues, extraña la producción poética del trovador marsellés.

2. Poesía que empieza *Quant hom honratz torna en gran paubreira*, verso 18; véase en J. ANGLADE, *Les poésies de Peire Vidal*, París, 1913, página 37.

dice lo mismo que Jordi de San Jordi, ya que *denan mos olhs vei* equivale a *jus lo front port*. El concepto en sí es muy frecuente en la poesía trovadoresca, como lo demuestran los siguientes pasajes:

Tan m'es al cor vostra guaya semblansa,
Peire Raimón de Tolosa [3].

Qu'inz e mon cor vos mi faisson aital
com s'era lai als plus plazens vezers,
Arnaut de Maruelh [4].

Amors, que mi a pres,
me'n fai plus enveios
que·m te vostras faissos
dedinz e mon coratge,
Arnaut de Maruelh [5].

Qu'ins en mon cor m'a fait Amors escrire
sa gran beutat
Peire Vidal [6].

per nulh pensar
no fo qu'ins el cor no m'estes
sos semblans per qu'ieu la vei clar,
Guilhem de Cabestanh (?) [7].

3. Poesía *Tostemps aug dir*, verso 54; véase en A. CAVALIERE, *Le poesie de Peire Raimon de Tolosa*, Florencia, 1935, pág. 109.

4. Poesía *L'ensenhamens*, versos 34 y 35; véase en ed. Johnson, página 73.

5. Poesía *Franques'e noirimens*, versos 24-27; Johnson, pág. 128. Para el influjo de Arnaut de Maruelh sobre Jordi de Sant Jordi véase la nota 4 al párrafo anterior.

6. Poesía *Per melhs sofrir*, versos 16 y 17; ed. Anglade, pág. 131.

7. Poesía *Al plus leu*, versos 23-25; véase en A. LANGFORS, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, París, 1924, pág. 28.

En mon cor, domna, vos esguar,
Raimbaut d'Aurenga [8].

Qu'ins e·l cor remir sa faisso...
...qu'ins el cor la remir,
Folquet de Marselha [9].

Aunque Jordi de Sant Jordi conocía la obra en vulgar de Petrarca, al que en alguna ocasión imita manifiestamente [10], no creo seguro que en nuestro caso tuviera presentes los siguientes versos del cantor de Laura:

Ma'l bel viso leggiadro che dipinto
porto nel petto... [11].
Amor...
talor armato nella fronte vene
ivi si loca ed ivi pon sua insegna [12].

De todos modos, repárese en que en este último pasaje de Petrarca se habla de la *fronte,* como en Sant Jordi, y no hemos hallado *front* en ninguno de los trovadores citados. ¿Recordaba nuestro poeta estos versos italianos?

La estrofa tercera de los *Stramps* se inicia con el tema de la cárcel de amor, tan frecuente entre los trovadores. En este

8. Poesía *Ab nou cor,* verso 47; véase en C. A. F. MAHN, *Die Werke der Troubadours,* I, Berlín, 1846, pág. 68.

9. Poesía *Tan mou de corteza razo,* versos 41 y 51; ed. Stronski, páginas 21 y 22.

10. En la *Cançó d'oppósits;* véase la nota de Massó, pág. 24. A. Farinelli (*Italia e Spagna,* I, Turín, 1929, págs. 71 y 74) ve influjo de Petrarca en *Enyorament* y en *Dança e scondit.*

11. Soneto LXXV; véase en *Rime di Francesco Petrarca,* «Bibliotheca Romanica», Strasbourg, pág. 101.

12. Soneto CIX; ed., cit., pág. 143.

caso podemos tener la seguridad casi absoluta de que la fuente se halla en estos versos del trovador Bernart de Ventadorn:

> Eu que·n posc mais, s'Amor me pren
> e las charcers en que m'a mes,
> no pot claus obrir mas merces... [13].

(«¿Qué más puedo [hacer] si Amor me aprisiona y de las cárceles en que me ha encerrado no me puede abrir [otra] llave, sino piedad...?»). Este pasaje se encuentra en la canción de Bernart que empieza *Non es meravelha*, cuyos dos primeros versos intercala Jordi de Sant Jordi en su poema colectivo *Passio amoris*, lo que nos demuestra que nuestro poeta conocía el fragmento antes citado [14].

Son fuente evidentísima de otros momentos de los *Stramps* ciertos versos del trovador Arnaut Daniel, máximo representante de la escuela culta y afiligranada de los provenzales, admirado por Auzias March [15] e imitado por Andreu Febrer [16]. Compárense los siguientes versos de los *Stramps* de Jordi de Sant Jordi:

> tan fort amor com sesta que·l cor m'obre
> no fonch jamays en nul cors d'om me arme [35 y 36]...

13. Versos 21 a 23; véase la canción en RIQUER, *La lírica de los trovadores*, I, pág. 298.

14. Véase la ed. de Nicolau, «Est. Rom.», pág. 9. No advirtieron Nicolau ni Massó (*Repertori*, I, págs. 449-452) que los versos 110 a 112 de la *Passio amoris:*

> Diu alt cridant: «¡Ay, ay, Voler,
> amor és perduda, per ver,
> e·z hay ben fayt con folh en pon»,

pertenecen a la famosísima canción *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn:

> Merces es perduda, per ver... [41]
> et ai be faih co·l fols en pon [38].

15. Véase A. PAGÈS, *Auzias March et ses prédécesseurs*, págs. 232 y 233.

16. El influjo de Arnaut Daniel es muy fuerte en Andreu Febrer. Además de los pasajes señalados por Montolíu, he advertido dos muy

no·s part mon cors da vós tant com dits d'ungle [40]...
que·m retenyats en vostra valent cambre [47],

con estos otros de la canción *Lo ferm voler*, de Arnaut Daniel:

tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra
no cug qu'anc fos en cors, ni es en arma [27 y 28]...
mos cors no·s part de lieys tan cum ten l'ongla [30]...
qu'aitan vezis cum es lo detz de l'ongla [21]...
e cossentis m'a celat dins sa cambra [14] [17].

Es evidente que aquí nuestro poeta, más que inspirarse en

significativos. En la poesía que empieza *Combas e valhs* (ed. Montolíu, X), quinta estrofa, escribe Febrer:

Per qué·b mas juntes, flechs los genolls...
...am ley tan que ja no·m fóra obs
per ésser meu Tir o Jerusalem...

Y Arnaut Daniel, en su maravillosa canción *Doutz brais e critz* (ed. Lavaud citada en la nota siguiente, n.º XII), había escrito:

...per qu'ieu no volh Roam
aver ses lieis, ni tot Jerusalem;
pero totz fis, mas juntas, a li·m rendi [20-22]
o·l reis que ten Sur [= Tiro] e Jerusalem [45].

También parece evidente que en la estrofa sexta de *Sobre·l pus naut* (ed. Montolíu, I) de Andreu Febrer, los versos

vas orient ne migjorn que mils tancha
terra ne mar, ne les palús d'Uzerna,
del port del Ferr ultra la mar de Caspis...

están inspirados en una alusión de *Ans que·l cim* (ed. Lavaud, XVI) de Daniel:

qu'en passara part las palutz d'Uzerna
con peregrins o lai jos on cor Ebres [27 y 28].

Y téngase en cuenta que estas «lagunas de Uzerna» son las de Villaverde de Lucena (prov. de Zamora), en el camino de Santiago, citadas con el nombre de *Luiserne* en *Gui de Bourgogne* (cfr. BÉDIER, *Les légendes épiques*, III, Paris, 1921, págs. 152-166). Para este tema legendario véase L. L. CORTÉS Y VÁZQUEZ, *La leyenda del lago de Sanabria*, «Revista de Dialectología y Tradiciones populares», IV, 1948, páginas 94-114.

17. Véase en R. LAVAUD, *Les poésies d'Arnaut Daniel*, «Anales du Midi», XXII, 1910, pág. 464, y en C. APPEL, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, 1902, pág. 57.

el trovador provenzal, lo que ha hecho es calcarlo casi literalmente.

La estrofa cuarta de los *Stramps* acaba con el verso *Vós etz sus ley com l'estors sus l'esmirle*, sobre el cual ya hemos tenido ocasión de hablar. Es interesante compararlo con una *tornada* que figura en un sirventés del trovador Bertrán de Born:

> Si com l'auzel son desotz l'aurion
> son las autras sotz la genzor del mon [18].

(«Del mismo modo que los pájaros están debajo del aguilucho, las otras [damas] están bajo la más gentil del mundo»). La idea es la misma que aparece en aquellos cuatro versos de *L'Aymia* que, como veíamos antes, reproducen el mismo pensamiento que el de la cuarta estrofa que ahora comentamos.

En la estrofa quinta de los *Stramps*, Jordi de Sant Jordi menciona el nombre de Aristóteles. El amor que quema y que ata los cinco sentidos del poeta lo tiene más turbado que el filósofo griego. Esta indicación, que puede sorprender al hombre moderno, cae de lleno dentro de la leyenda medieval que halló su más típica representación en el famoso *fabliaux* francés *Le lai d'Aristote*, donde se narra que el gran filósofo, tras haber reprendido a su discípulo Alejandro Magno porque sentía inclinaciones amorosas, fué víctima de los encantos de una mujer que lo sometió a ridículas burlas. Aristóteles se convirtió así, para los medievales, y al lado de Virgilio y de Hipócrates, en uno de los grandes sabios de la Antigüedad que fueron víctimas del engaño de las mujeres, como los bíblicos David, Salomón y Sansón [19]. En *Lo Conhort* del poeta valenciano Francesch Ferrer se citan unos versos de Pau de Bellviure en los que se dice:

> Per fembra fo Salomó enganat...
> Aristótil ne fo com encantat.

18. Poesía *Quan la novela flors*, versos 59 y 60; véase en A. STIMMING, *Bertran von Born*, Halle, 1913, pág. 92.

19. Véase D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, II Florencia, 1946, págs. 109-112.

Y en el *Tirant lo Blanch* leemos: «Mirau Aristòtil e Hipocràs, grans filòsofs, tots foren decebuts per dones, e molts altres de qui recitar no cur per no tenir prolixitat» [20]. Ejemplos de este tipo podrían multiplicarse.

El concepto de la estrofa sexta *...a vós, qu'etz le bells arbres de totz bos fruyts hon valor gran pren sobre* es desde luego, un tópico frecuente. Puede compararse con los siguientes versos de Peire Vidal:

> Quar vos etz arbres e branca
> on frutz de gaug s'assazona [21].

En el último verso de los *Stramps*, Jordi de Sant Jordi dice que en su dama renacen y toman vida, la bondad y la virtud más que en Pentasilea. Se trata de la famosa reina de las Amazonas que acudió en auxilio de Troya y fué muerta por Aquiles. Las hazañas de esta mitológica guerrera las debió de leer nuestro poeta en el libro *Historia destructionis Troiae*, de Guido delle Colonne, elegantemente vertido al catalán, entre 1367 y 1374, por el protonotario real Jacme Conesa [22]. Son muy frecuentes las alusiones a Pentasilea en la poesía del XV, máxime cuando Dante había escrito *Vidi Cammilla e la Pentesilea* (Inf., IV, 124). El marqués de Santillana compuso un poema titulado *El planto que fiço Pantasilea* [23]; y Andreu Febrer cita *E la valent de cor Pantasilea* [24]. Y es que, como decía Bernat Metge: «¿Qui és, qui res de bé sàpia, que ignor los actas virtuosos de Pantasilea en Troya?» [25].

20. *Tirant lo Blanch*, ed. M. de Riquer, Barcelona, 1947, cap. 172, pág. 553.

21. Poesía *Car'amiga*, versos 9 y 10; véase en ed. Anglade, pág. 13.

22. *Les històries troyanes*, ed. R. Miquel y Planas, Barcelona, 1916, véanse págs. 278-285, referentes a Pentasilea.

23. Ed. Amador de los Ríos, pág. 410.

24. Canción *Sobre·l pus naut*, verso 33; ed. Montolíu, I.

25. *Lo Somni*, libro IV; ed. Miquel y Planas, Barcelona, 1910, página 216.

La poesía *Midons* no tiene carácter amoroso. Va toda ella destinada a cantar la extraordinaria excelencia de la dama a la que denomina con el término, feudal y cortés al mismo tiempo, de *midons*, o sea *meus dominus*, «mi señor». En ella no tan sólo se hallan cifradas todas las virtudes, sino que todos aquellos que se encuentran a su lado reciben su influjo purificador que les hace mantener puntualmente el honor y apartarse del vicio. Sólo a una reina son aplicables los respetuosos versos de esta severa poesía.

Del mismo modo que en la esfera celeste se hallan los signos del Zodíaco para instrucción de los astrólogos, todas aquellas virtudes que los teólogos puedan catalogar se encuentran en *Midons*. Dios hizo de ella un retablo en el que tales virtudes pueden contemplarse y de este modo no peque quien piense en la dama. Una imagen parecida se halla en los *Stramps*, versos 9 a 12, donde la extática contemplación del poeta frente a la dama es comparada al embeleso del niño que admira un retablo. No en vano Jordi de Sant Jordi escribía en los tiempos en que las escuelas catalana y valenciana daban sus retablos más bellos.

En las estrofas segunda, tercera y cuarta de *Midons* el poeta echa mano de similitudes bíblicas, en orden histórico inverso. Dios, del mismo modo que dió a Moisés las tablas de la ley para que su pueblo no pecara, ha enviado a Midons al mundo para bien de todos. Así como Noé salvó todo lo que metió dentro del arca, Midons se salva a sí misma y a los que la rodean de la vergüenza del mundo y les impone rectitud en palabras, hechos y fama. Y así como Dios prohibió al primer padre que comiera del fruto prohibido, la dama prohibe a aquellos que considera como suyos que muestren vileza en hechos o en dichos. En la estrofa quinta figura la similitud del náufrago que pide a Dios que le salve; del mismo modo el poeta ruega a la dama que lo aparte del vicio que podría hacerle perder el honor. Esta compasación es muy frecuente en la poesía de los trovadores. Dice Giraut de Bornelh:

sui plus despers
per sobramar

que naus, can vai torban per mar
destrecha d'ondas e de vens;
aissi·m destrenh lo pensamens [26].

(«El exceso de amar me tiene más perdido que la nave cuando se va engolfando por el mar, azotada por olas y por vientos: así me aflige la preocupación»). Y Bernart de Ventadorn:

Eu n'ai la bon'esperansa.
Mas petit m'aonda,
c'atressi·m ten en balansa
com la naus en l'onda [27].

(«Tengo buena esperanza. Pero de poco me sirve, pues así me balancea como la nave en la ola»). Y Peire Vidal:

Atressi co·l perilhans
que sus en l'aiga balansa,
que non a conort de vida,
tan sofre greu escarida,
que paors li tol membransa,
e pois quan ven a bon port
per astre o per socors... [28].

(«Así como el náufrago que se balancea en el agua y no tiene esperanza de vida y pasa por tan grave trance que el miedo le quita el recuerdo, y luego llega a buen puerto por fortuna o por socorro...»).

En la *tornada* de *Midons* el poeta afirma que es necio todo aquel que pretende requerir de amores a la dama, ya que en ella no hay indicios que permitan suponer que lo tolerase. Este

26. Canción *Can lo glatz*, versos 35-39; véase en RIQUER, *La lírica de los trovadores*, I, pág. 334.

27. Canción *Tant ai mo cor*, versos 37-40; véase en RIQUER, *ibid.*, pág. 260.

28. Versos 1-7; ed. Anglade, pág. 3.

concepto y algún pequeño matiz del resto de la poesía (por ejemplo, los versos 15 y 16) nos hacen comprender que esta composición no va dedicada a la Virgen María, como podría hacérnoslo creer su tono general. Lo que es evidente es que la dama celebrada es una gran señora, una reina, y, según mi opinión, doña Margarita de Prades.

Con las consideraciones hechas hasta aquí queda bien claro que sobre Jordi de Sant Jordi pesa muy fuertemente el influjo de los trovadores provenzales de la mejor época (siglos XII y XIII), como ocurre en general en los poetas catalanes del XV. No obstante, sería engañoso no ver otro aspecto importante que, aunque no lo he rastreado decisivamente en los *Stramps* ni en *Midons*, se da en nuestro poeta, que es su vinculación a la lírica italiana moderna, especialmente a Petrarca en su producción en vulgar, conocida en Cataluña más tarde y menos intensamente que sus obras en latín. El marqués de Santillana nos da el título de una poesía de Jordi de Sant Jordi que ha llegado hasta nosotros en cinco manuscritos, pero sin rúbrica. Tratando de nuestro poeta, escribe don Íñigo López de Mendoza en su famoso *Prohemio:* «Mossén Jorde de Sanct Jorde... fiço, entre otras, una canción de oppósitos que comiença *Tosjorns aprench e desaprench ensems*» [29]. Es posible, dada la relación que evidentemente existió entre el poeta castellano y el valenciano en la corte de Alfonso el Magnánimo, que el título de *Cançó d'oppósits* sea el que en realidad puso Jordi de Sant Jordi a su poesía, la cual así viene titulándose [30]. Desde el siglo XVI se ha advertido, aunque en un principio confundiendo los términos [31], la evidente relación que existe entre el soneto *Pace non trovo,* de Petrarca, y la *Cançó d'oppósits.* Que Jordi de Sant Jordi se

29. Ed. Amador de los Ríos, pág. 11.

30. Véase en ed. Massó, IX, pág. 25.

31. Es sabido que Argote de Molina (*Discurso sobre la poesía castellana,* 1575), entre otros, creyeron que Jordi de Sant Jordi era contemporáneo de Jaime el Conquistador, con lo que resultaba que Petrarca era quien le había imitado (véase en la ed. Massó la nota de la pág. 24, y las págs. 17 y 18 del estudio crítico a las obras de Jordi de Sant Jordi en mi edición de 1935).

inspiró en el poeta italiano está fuera de duda, como puede verse en los siguientes paralelos:

e veig sens ulls... [4],
veggio senza occhi... [9];
e no strench res, e tot lo món abraç [5],
e nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio [4];
vol sobre·l cel, e no·m movi de terra [6],
e volo sopra'l cielo, e giaccio in terra [3];
oy he de mi e vull a·ltre gran bé [13],
et ho in odio me stesso, et amo altrui [11];
e parlant call... [13],
...e non ho lingua e grido [9];
e rient plor... [19],
...piangendo rido [12];
e no he pau, e no tinch qui·m guerreig [44],
pace non trovo, e non ho da far guerra [1] [32].

La imitación es evidente e indiscutible. Ahora bien, no deja de ser muy significativo que, en otros pasajes de la *Cançó d'oppósits*, Jordi de Sant Jordi se inspire en una canción del trovador Giraut de Bornelh, la cual, a su vez, es una de las fuentes del soneto *Pace non trovo*, de Petrarca. Vamos a ver aquellos versos de Jordi de Sant Jordi que, no hallando su fuente en el poeta italiano, dependen directamente del trovador lemosín:

e perdent guany... [22],
c'ancse·m pert qui·m vol gazanhar [12];

32. Soneto 134; sigo el texto de M. SCHERILLO, *Il Canzoniere*, Milán, 1925, pág. 298. Hay que advertir que Argote de Molina, al hacer la confrontación entre Petrarca y Jordi de Sant Jordi, cita un verso de éste *(Si no amor, donchs açó ¿qué será?)* que no se encuentra ni en la *Cançó d'oppósits* ni en ninguna otra poesía conservada de nuestro autor, pero que realmente corresponde al verso inicial del soneto 132 de Petrarca *(S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?)*. Se puede conjeturar que Argote de Molina conocía un texto distinto de la *Cançó d'oppósits*, o, más verosímilmente, alguna canción hoy perdida de Jordi de Sant Jordi.

colgant me leu, e vestint me despull [25],
qu'eu·m leu, can me degra colgar [17];
ço que no cerch ivarçosament trob [34],
e quer so que no·m volh donar [30];
quant cant me par de que·m prench udolar [41],
e chan lo qui no·l sap chantar [6] [33]

Nos hallamos, pues, frente a una doble imitación, o sea una confluencia de temas italianos y provenzales, cosa no rara en la poesía catalana del XV [34].

Es interesante ver cómo Jordi de Sant Jordi, con su *Cançó d'oppósits,* rinde tributo a un conocido artificio retórico, propio de la poética medieval y derivado de la latina clásica. Advirtamos, en primer lugar, que las poesías que contienen este tipo de antítesis seguidas y constantes reciben el nombre, entre los trovadores, de *devinalh,* o sea «adivinanza, enigma», y así se denominan por lo menos tres poesías provenzales de la época clásica: la citada de Giraut de Bornelh, una del conde Guilhem de Peitieu [35] y otra de Raimbaut de Vaqueiras [36], lo que no excluye que en otros poemas trovadorescos aparezcan contradicciones retóricas de esta clase. El remoto origen de este artificio poético lo encontramos en la poesía latina clásica, con el famoso

33. Canción *Un sonet fatz malvatz e bo;* véase en RIQUER, *La lírica de los trovadores,* pág. 345.

34. Éste es el caso del *Escondit* del poeta Lorenç Mallol, derivado de Petrarca y de Bertrán de Born conjuntamente. En una canción de Andreu Febrer señalé triple influjo: del trovador Jaufré Rudel, de Petrarca y de Guillaume de Machaut (véase mi *Resumen de literatura catalana,* Barcelona, 1947, pág. 95, a lo que Amédée Pagès hizo algunos reparos al recensionar mi libro en «Romania», LXX, 1948, pág. 102).

35. Canción *Farai un vers de dreyt nien;* véase en RIQUER, o. c., página 12.

36. Canción *Los frevols venson los plus fortz;* véase en APPEL, *Provenzalische Chrestomathie,* pág. 82.

Odi et amo, de Catulo (*carm.* 85) y con aquel verso tantas veces citado e imitado, de Ovidio:

Quod sequitur fugio, quod fugit usque sequor.

(*Amores*. II, 19, verso 36). La retórica latina clasificó este recurso poético entre las *figuras*, y así en la tan divulgada *Rhetorica ad Herennium*, de Cornificio, falsamente atribuída a Cicerón, leemos: *Contentio est per quam contraria referuntur* [37]. Y este género de antítesis, denominado *contentio*, pasa a las artes poéticas medievales. Marbode, obispo de Rennes, en su tratado *De ornamentis verborum*, da unas referencias muy interesantes para nuestro caso. Escribe:

CONTENTIO. *Contentio est, cum ex contrariis rebus oratio conficitur; hoc pacto:*

In lectu rides, inter convivia luges.
Mane petis lectum, dimittis vespere tectum.
Pax est, arma fremis, bellum pro pace precaris.
Cum debes clamare, taces; cum parcere, clamas.
Urbem rure cupis, laudas bona ruris in urbe [38].

Lo que es evidente es que la *contentio* de los retóricos fué confundida, por lo menos en la literatura de los trovadores, con el tropo llamado *aenigma*, que está catalogado por Mathieu de Vendôme en su *Ars versificatoria* [39]. De ahí, a mi entender, el

37. Libro IV, 45; cito por *Oeuvres complètes de Cicéron*, col. Nisard, I, París, 1864, pág. 76.

38. Véase en MIGNE, *P. L.*, vol. 171, col. 1689. Para otras informaciones sobre la *contentio* en la retórica medieval véase E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, París, 1923, pág. 322 (de la *Summa de coloribus rhetoricis* de Geoffroi de Vinsauf) y pág. 351 (del *Laborintus* de Evrard l'Allemand). Consúltese también E. FARAL, *Le manuscrit 511 du "Hunterian Museum" de Glasgow*, «Studi Medievali, N. S.», IX, 1936, págs. 19-20 y 34.

39. FARAL, *Les arts poétiques*, pág. 177.

nombre *devinalh* («adivinanza, enigma») que adquiere la *contentio* en la poesía provenzal. Las adivinanzas provenzales conservadas ofrecen una serie de antítesis que explican la confusión, como *Sui e no sui, fuy e no fuy... e trobi·m nutz e·m truep vestitz... e no·m movi e corri fort* (la misma idea que en el verso 6 de la *Cançó d'oppósits) ...autruy am et a mi vuelh mal* (exactamente como en el verso 11 del soneto de Petrarca y en el 13 de la canción de Sant Jordi) *...sitot no·m mou, yeu corri fort* [40], etc. En el fondo, casi todas las adivinanzas de todas las lenguas tienen la forma de la figura *contentio*.

En cuanto al nombre *oppósitos* que da Santillana a la canción de Jordi de Sant Jordi, hay en él una nueva confusión, perfectamente explicable, con uno de los recursos que las poéticas medievales ofrecen para la *amplificatio*, o sea el *oppositum*, que consiste en negar por un lado lo contrario de la idea, y por el otro, afirmar la idea misma, al estilo de *Ista senectutis non est gena, sed iuvenilis*, ejemplo que presenta Geoffroi de Vinsauf en su *Poetria nova* [41].

Creo que queda claro, pues, que la *Cançó d'oppósits* es un puro ejercicio retórico con la figura llamada *contentio*, a base de la cual los trovadores crearon el *devinalh*, inspirándose en el nombre del tropo *aenigma*, y que Jordi de Sant Jordi y Santillana identificaron con el procedimiento de amplificación que se llama *oppositum*. El estudio de la *contentio* en la poesía medieval y renacentista daría materia para una voluminosa tesis; los ejemplos brotan en cualquier época y en cualquier literatura. Sabido es que, cuando Charles d'Orleans inauguró en marzo de 1457 cierto ingenio para hacer llegar el agua a su castillo de Blois, se celebró el acontecimiento con un concurso poético cuyo

40. Véanse los ejemplos de *devinalh* reunidos por Appel en *Provenzalische Chrestomathie*, págs. 82 y 83.

41. FARAL, *o. c.*, págs. 84 y 218. En *Las flors del Gay Saber* provenzales se da a este recurso retórico el nombre de *cobla reversa*, y se pone el siguiente ejemplo: *Tu sentes greu freig en calor E caut arden en gran frejor; En dol tu rises totas horas Ez en gran alegrier tu ploras; en la forest als pexos tendes Ez en la mar los leos prendes;* véase en la edición de J. Anglade, Barcelona, 1926, pág. 35, versos 2720-2725.

tema era *Je meurs de soif auprés de la fontaine*, del que se conservan doce baladas, todas ellas a base de una repetición seguida de la figura *contentio*, entre las que se destaca la escrita por François Villon [42]. Recordemos, fugazmente, la balada francesa de Gower *Jeo ris en plour et en santé languis* [43], el soneto de la maravillosa Louise Labé *Je vis, je meurs; je me brule et me noye* (que tan acertadamente tradujo al alemán Rainer Maria Rilke) [44]; aquel famosísimo de Camões: *Amor é un fogo que arde sem se ver;* aquel otro de Fernando de Herrera: *Ardo, amor, i no enciende'l fuego al ielo,* y tantos y tantos otros que incitaron a Cervantes a escribir: «Vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome, con otros imposibles desta ralea, de que están sus [*de los poetas*] escritos llenos» (*Quijote*, II, 38) [45].

Pasajes difíciles de las poesías

El hecho de que tanto los *Stramps* como *Midons* hayan sido transmitidos por un solo manuscrito, y que no es precisamente

42. Véase P. Champion, *Charles d'Orleans: Poésies*, II, «Les Classiques français du moyen age», n.º 56, París, 1927, pág. 561.

43. Cfr. J. Audiau, *Les troubadours et l'Angleterre*, París, 1927, página 115.

44. *Die vierundzwanzig Sonette der Louize Labé, übertragen von R. M. Rilke*, «Insel-Bücherei», n.º 222, Leipzig, 1942, pág. 18.

45. Sería interminable, y ahora inútil, hacer más citas de composiciones poéticas de este tipo. Para el tema en la poesía castellana medieval, véase R. Lapesa, *Trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948, pág. 203, nota 23; y P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*, Rennes, 1949, pág. 125-128. De la *Cançó d'oppósits* de Jordi de Sant Jordi podría derivarse la *esparça* de Johan Berenguer de Masdovelles *Encalssant, fuig del c'atényer volrria* (ed. Aramon, *Cançoner dels Masdovelles*, pág. 177). El soneto de Santillana *Lexos de vos e çerca de cuydado* (ed. Amador de los Ríos, pág. 283), podría estar también relacionado con Jordi de Sant Jordi, no tan sólo

uno de los más correctos, hace que en algunos trechos la lectura que nos ofrece esté corrompida. Como se anota luego, en ambas poesías ha habido que verificar ciertas enmiendas que, por ser naturales y lógicas, no es preciso justificar. En otros pasajes, en cambio, la reconstrucción ha sido más difícil o es más arriesgada, por lo que conviene estudiarlos con cierta detención.

El momento más difícil de los *Stramps* lo constituyen los versos 33 a 36. El manuscrito ofrece el siguiente texto:

> L'amor que·us hay en totes les part mascle
> quan non amech pus coralment nuls homens
> tan fort amor com sesta que·l cor m'obre
> ne fonchs jamays en nul cors d'om ne arme.

Evidentemente estas palabras no ofrecen un sentido claro ni una construcción lógica. Milá y Fontanals se limitó a enmendar *totes les part*[*s*], dejando *mascle* tal cual, y propuso sustituir *quan* por *quar*. Massó no introdujo más variación que la de leer, en el último de los versos citados, *no fonchs* en vez de *ne fonchs*, y editó el primero tal como se lee en el manuscrito. Preocupado ante la carencia de sentido del pasaje, en 1935 me permití alterar el orden de los versos y leer:

> L'amor que·us hay en totes les part[s] mascle[s]
> no fonchs jamays en nul cors d'om ne arme;
> ¿quan no·m'amech pus coralment nuls hómens
> tan fort amor com sesta que·l cor m'obre?

Ello es insostenible, no tan sólo porque tal alteración en el orden de los versos no puede verificarse desde el momento que sabemos que los dos últimos del pasaje son un calco de otros dos de Arnaut Daniel que van juntos, sino también por la rara

por el tema de los «oppósitos» sino porque su verso *pobre de goço e rico de tristeça* sugiera la primera estrofa de *Presoner* del poeta valenciano. En el último terceto del soneto *¡O dulce esguarde!* de Santillana (ed. cit. pág. 276) reaparece este recurso poético.

función sintáctica que se atribuiría al verbo *amar (amech... tan fort amor)*. Lo que ocurre es que hemos caído en el engaño de creer que Jordi de Sant Jordi pudiera escribir concepto tan absurdo y tan poco delicado como que siente amor en *totes les parts mascles* [1]. En realidad, lo que se aviene perfectamente con el pensamiento del poeta es el verbo *asclar*, «astillar» [2], ya que antes ha dicho que su dama es «más penetrante que astilla» (verso 28), y dirá en seguida que su amor le «abre el corazón». Se impone, pues, leer:

L'amor que·us hay en totes les part[s] m'ascle,

o sea: «En todas partes me astilla el amor que siento por vos.» Y recuérdese que Arnaut Daniel, poeta imitado por Jordi de Sant Jordi en la misma estrofa que estamos comentando, escribió que por su dama su «corazón arde y se agrieta» *(m'art lo cors e·m rima)* [3]. Al propio tiempo es preciso enmendar, en nuestro pasaje, *quan* en *quar*, como propuso Milá; *ne* en *no*, como hizo Massó; y hay que leer *fonch*, en vez de *fonchs*, ya que la *—s* es absurda, y en el verso siguiente, al reaparecer esta forma verbal, no se encuentra.

El verso 21 de *Midons* presenta una corrupción de enmienda mucho más difícil. Dice el poeta que del mismo modo que Noé salvó dentro del arca todo lo que en ella metió en tiempos del diluvio, Midons se salva a sí misma y salva a los suyos

del vergonyable fluvi
qui per mon cor on trop negat per fama.

1. Y así lo han entendido los traductores. En la versión castellana de Félix Ros: «El entero y viril amor que os tengo...»; en la francesa de René Nelli: «De toutes parts mon amour est viril».

2. Para *asclar*, en catalán, véase ALCOVER-MOLL, *Dic. Cat. Val. Bal.*, II, pág. 53; para este verbo en provenzal: «*asclar*, spalten», E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, I, pág. 87. En el *Diccionari de Rims*, de Jacme March (ed. Griera, pág. 35) se registran, consonando en *ascla*, el sustantivo *ascla* y la forma verbal *ascla*.

3. Canción *En cest sonet* verso 32; ed. Lavaud, X.

Así en el manuscrito. Adviértase que *fama* rima con *fama* (verso 23 aquí lectura segura), *rama* (25) y *reclama* (27). Evidentemente este verso no ofrece sentido ni una construcción natural. Milá, reparando en ello, anotó: «Este verso obscuro parece querer decir que el poeta perdió su corazón y su buena fama. La repetición de la palabra *fama* [en el verso 23] podría muy bien despertar la sospecha de que el verso esté corrompido». El sentido que Milá cree ver en estos versos tal vez podría establecerse leyendo:

qui per[t] mon cor[s], e·m trop negat per fama.

Aquí *mon cors* significaría «yo» (véase la nota al verso 2 de los *Stramps)*, y habría una cierta antítesis entre los verbos *perdre* y *trobar*. La traducción sería: «[del vergonzoso río] que me pierde y en el que me encuentro ahogado por [mala] fama». No obstante, perdura la palabra *fama* como rima, que se repite dos versos más abajo, cosa intolerable en los trovadores y en los poetas de la escuela catalana del xv. Claro está que *fama* se registra en los sentidos de «reputación» y de «mala reputación» [4], pero a pesar de ello estoy convencido de que el copista del manuscrito escribió *fama* en el verso 21 por sugestión del verso 23, que debía imponérsele a la vista. Sin el convencimiento de haber acertado, y tras haber intentado numerosas reconstrucciones de este verso propongo la siguiente lectura del pasaje:

del vergonyable fluvi
qui pel món cor, e·l trop negat difama.

Es decir: «del vergonzoso río que corre por el mundo y difama al [que está] demasiado sumergido [en él]». Adviértase que el verbo *córrer* admite los sentidos de «tener curso» y de «recorrer (un país)», y que *negar*, no tan sólo significa «ahogar», sino

4. Véase E. Levy, *Petit Diccionnaire provençal-français*, Heidelberg, 1923, *s. v. fama*.

también «sumergir» [5]. Esta hipótesis obliga a cambiar *per, on* y *per fama* del manuscrito por *pel, el* y *difama*. En el *Diccionari de rims*, de Jacme March, se registran, entre otros consonantes en *—ama*, las voces *diffama, ffama, rama y reclama* [6], las tres últimas seguras y la primera conjetural en estos versos de Jordi de Sant Jordi.

Influjo de Jordi de Sant Jordi en la poesía posterior

El hallarse nuestras poesías copiadas en un solo manuscrito puede revelar que fueron poco conocidas por sus contemporáneos. De todos modos, Jordi de Sant Jordi debió tener en cierta estima sus *Stramps* desde el momento que cita sus dos primeros versos en su poema colectivo *Passio amoris* (véase la nota al verso 1 de nuestra poesía). Es evidente, también, que otro gran poeta valenciano, Johan Roiç de Corella, conocía y apreciaba los *Stramps*. Corella es, como ya anoté antes, el mejor cultivador de la *rima strampa* entre los poetas catalanes. Inspirados en la primera estrofa de la poesía de Jordi de Sant Jordi están cinco versos de la segunda estrofa de la canción de Roiç de Corella que empieza *Es vostre cor*. Los versos aludidos son los siguientes:

> Puix que dins mi vos tinch en bella forma,
> treta del viu en perfeta figura,
> ab les colors sobre·l fresch, hi l'ampremta
> que ni la mort ni·l temps ni l'altre segle
> raure no·us pot, ni del riu Letes l'aygua [1].

5. Véase Levy, *Petit Dic., s. v. corre* y *negar*.

6. Edición Griera, pág. 37.

1. *Obres de J. Roiç de Corella*, ed. R. Miquel y Planas, Barcelona 1913, pág. 419.

Obsérvese que las cuatro palabras finales de los primeros versos copiados son también palabras finales en la primera estrofa de Sant Jordi (versos 3 a 6), teniendo en cuenta, además, que la idea expresada por los dos poetas es exactamente la misma. Sabiendo, pues, que Roiç de Corella conocía los *Stramps*, no es aventurado suponer que éstos influyeron en unos versos de su colaborador literario Johan Escrivá. Jordi de Sant Jordi dice en la estrofa cuarta que su dama, en comparación con las que la rodean,

> les jusmetetz, si com fay lo carvoncles
> que de virtuts les finas pedres passa [30 y 31]

y Johan Escrivá, en *Lo johí de Paris*, hace decir a éste, en el momento de emitir su famosa sentencia:

> Ni axí venç lo relluent carvoncle
> en claredat, totes les altres pedres,
> com venceu vós a Pal·las e a Juno [2].

Está por hacer, entre la infinidad de aspectos de Jordi de Sant Jordi todavía no estudiados, la historia de la influencia de su poesía sobre sus contemporáneos y los poetas posteriores. Por ejemplo, la *dansa* de Martí García que empieza *Per gran desir, dona que·m ve de vós* [3], es un especie de taracea de versos santjordianos, procedentes de diversas composiciones, sobre todo del *Comiat* y de *Enyorament*. En el *Comiat*, asimismo, se inspiró Johan Berenguer de Masdovelles para la poesía que empieza *Quan me ssové d'aquell jorn que partí* [4]. Una poesía que empieza *Retorn, retorn, nostra bona amistat*, copiada en los cancioneros de París tras composiciones de un tal Barthomeu de

2. Ed. citada, pág. 297.

3. Véase en A. PAGÈS, *La poésie française en Catalogne*, pág. 271.

4. Véase en *Cançoner dels Masdovelles*, ed. R. Aramón, Barcelona, 1938, pág. 147.

mossén Corella y que el de Zaragoza atribuye a Luys de Requesens, también camarero de Alfonso el Magnánimo, contiene íntegras la última estrofa y la *tornada* de la *Crida a les dones*, de Jordi de Sant Jordi. Un poeta llamado Mossén Estanya imita la *Cançó d'oppósits* en una poesía que empieza *Rich só d'enuyts e pobre de conort* [5]. Más difícil es establecer la relación entre momentos parecidos de Jordi de Sant Jordi, Auzias March y Andreu Febrer, ya que siendo contemporáneos los tres poetas es arriesgado decidir quién imitó a quién. Pagès [6] ha observado cierto parecido entre la canción *Lo jorn ha por*, de Auzias March (núm. XXVIII), y el *Setge d'amor* (ed. Massó, I), y entre *Axí com cell qui desija vianda* (IV) y el *Debat entre·ls ulls, el cor e·l pensament* (ed. Massó, II), de nuestro poeta. Añádase que la *tornada* de la *Obra uniçonant* (ed. Massó, XII), de Sant Jordi, tiene un tono típicamente auziasmarquino. Respecto a Andreu Febrer, tenemos, por ejemplo, que escribe:

Bé han tresit mey huelh mon cor e me [7],

y Jordi de Sant Jordi:

O Déus, bé m'han trahit mos ulls, dolent [8].

En este caso es posible que exista un modelo común, por ejemplo este verso del trovador Gaucelm Faidit:

Be m'han trahit siey belh huelh amoros [9],

o este otro de Cerverí:

Pus mey hulh, folhs punyon en me transsir [10].

5. Véase en TORRES AMAT, *Memorias para un diccionario de escritores catalanes*, 1836, pág. 188 (Corella-Requesens) y pág. 226 (Estanya).

6. A. PAGÈS, *Commentaire des poésies d'Auzias March*, París, 1925, págs. 6 y 41.

7. Canción *Elhas, amors*, ed. Montolíu, IV.

8. *Setge d'amor*, ed. Massó, I.

9. Canción *Moutas sazos;* véase en MAHN , *Die Werke der Troubadours*, II, pág. 108.

10. Canción *De pena·n mal;* ed. Riquer, pág. 319.

Convendrá emprender algún día el estudio de las relaciones entre los poetas catalanes y castellanos del siglo xv. La corte del Magnánimo, en la que se versificaba en latín, italiano, castellano y catalán, fué, como es sabido, el punto donde tomaron contacto numerosos ingenios de diversas partes de España. En la obra del marqués de Santillana, por ejemplo, cantor de la reina Margarita de Prades, de la condesa de Foix, de San Vicente Ferrer y de nuestro Jordi de Sant Jordi, no es raro que hallemos paralelismos con la de los poetas valencianos que, como él, fomaban parte de la casa real de Alfonso V de Aragón. Algún tema de Santillana corresponde a otros de Jordi de Sant Jordi; por ejemplo, cuando éste escribe en el *Setge d'amor:*

> Ajustat vey d'amor tot lo poder
> e sobre mi ja posat son fort siti [11],

coincide con el cuarto de los *Sonetos fechos al ytálico modo:*

> Sitio de amor con grand artellería
> me veo en torno, e con poder inmenso [12].

Ya señalamos antes (párrafo 3, nota 9) el posible influjo de Jordi de Sant Jordi sobre unos versos castellanos de Valtierra.

Cuando se estudie seriamente este importante aspecto de la poesía peninsular en el siglo xv es posible que se pueda llegar a conclusiones ciertas sobre la influencia de Auzias March, ya reconocida sobre los poetas castellanos del xvi [13]. Cierta atención prestada a la obra bilingüe de Pere Torroella, o Pedro Torrellas, podría ser una buena guía para emprender este camino.

11. Ed. Massó, I.

12. Ed. Amador de los Ríos, pág. 273. Con la *Canço d'oppósits* de Jordi de Sant Jordi, citada expresamente por Santillana en el *Prohemio*, puede relacionarse también el soneto XVIII *(Lexos de vos)* de éste.

13. Aunque no trata de este tema, es necesario tener en cuenta el artículo de Otis H. Green, *Courtly Love in the Spanish "Cancioneros"*, «Publications of the Modern Language Association of America», LXIV, 1949, págs. 247-301.

La presente edición

El texto de los *Stramps* y de *Midons* que aquí publico reproduce fielmente el dado por el cancionero de Zaragoza, de letra del siglo xv, a través de las fotocopias que se conservan en la Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona. Los *Stramps* ocupan los folios 98 v. y 99 r., y el paso de un folio a otro tiene lugar entre los versos 26 y 27; *Midons* se halla en los folios 94 v. y 95 r., y el paso ocurre entre los versos 24 y 25. La primera poesía va encabezada con la rúbrica *Jordi*; la segunda, con *Mossén Jordi de Sent Jordi*. Las anteriores transcripciones de Milá y Balselga son, en general, fieles; la de Massó, seguramente indirecta, ofrece algunas lecturas equivocadas [1].

En la edición puntúo y verifico la separación de palabras según exige el contexto, y por la razón antes expuesta sólo empleo acentos gráficos agudos. Las modificaciones que hago al texto van consignadas en el breve aparato crítico que va al pie de las poesías. Las notas aclaratorias se hallan al final de cada una de ellas y tras la versión castellana, que pretende ser lo más literal posible.

1. Por ejemplo, en los *Stramps*, Massó edita *vostra bella*, en vez de *la molt bella* (verso 3); *gran* en vez de *grans* (21); *justamentz*, donde en el manuscrito se lee *justametz* (30); *los fruyts*, en vez de *bos fruyts* (46); *lo timbre*, en vez de *le timbre* (49). En *Midons* no indica que en el manuscrito se lee *ha mes* en vez de *james* (8); edita *lo sieu*, en vez de *lo sieus* (12); *tanca*, en vez de *taca* (22); *ne en* y *no*, en vez de *ni·n* y *nos* (28).

[STRAMPS]

JORDI

I. Jus lo front port vostra bella semblança
de qué mon cors nit e jorn fa gran festa,
que remiran la molt bella figura
de vostre ffaç m'és romassa l'empremta
que ja per mort no se'n partrá la forma,
ans quant seray del tot fores d'est segle,
çels qui lo cors portaran al sepulcre
sobre me faç veuran lo vostre signe.

II. Si com l'infants quant mira lo retaula
e contemplant la pintur'ab himatges
ab son net cor, no lo·n poden gens partre
—tant ha plasser del aur qui·ll environa—,
atressí·m pren devan l'amorós sercle
de vostre cors, que de tants béns s'anrama,
que mentre·l vey mas que Déu lo contemple:
tant hay de joy per amor qui·m penetre!

I. Bajo la frente llevo vuestra hermosa semblanza, de lo que yo noche y día hago gran fiesta, pues contemplando la muy bella figura, me ha quedado [grabada] la impronta de vuestra faz de tal modo que ni por la muerte se apartará la forma, pues cuando esté del todo fuera de este mundo, los que lleven el cuerpo al sepulcro verán sobre mi faz vuestro signo.

II. Así como el niño cuando mira el retablo, y contemplando con su limpio corazón la pintura con imágenes, no lo pueden separar de allí —tanto placer recibe del oro que lo envuelve—, así me ocurre ante el amoroso círculo de vuestro cuerpo, que de tantos bienes se enrama, pues mientras lo veo lo contemplo más que a Dios: ¡tal es el gozo que siento por el amor que me penetra!

III. Axí·m té pres e liatz en son carçre
amors ardents, com si stés en hun coffre
tancat jus claus, e tot mon cors fos dintre,
on no pusqués mover per null encontre;
car tant és grans l'amor que·us ay e ferme
que lo meu cor no·s part punt per angoxa,
bella, de vós, ans es[t]ay ferm com torres
e sol amar a vós, blanxa colomba.

IV. Bella sens par ab la pressensa noble,
vostre bel cors bell fech Déu sobre totas
gays e donós, lluu pus que fina pedre,
amorós, bels, plus penetrans que stella;
d'on quant vos vey ab les autres en flota
les jusmetetz, si com fay lo carvoncles
que de virtuts les finas pedres passa:
vós etz sus ley com l'estors sus l'esmirle.

III. De este modo me tiene amor ardiente preso y atado en su cárcel, como si estuviese en un cofre cerrado bajo llave, y todo yo estuviese dentro, del que no pudiese salir por ningún lugar; pues es tan grande y firme el amor que os tengo, que mi corazón, por temor [de perderos], no se aparta ni un punto de vos, hermosa, antes bien está firme como torre en sólo amaros a vos, blanca paloma.

IV. Hermosa sin par con la presencia noble, Dios hizo vuestro cuerpo hermoso sobre todas [las otras], bello, gentil y donoso, relumbra más que piedra fina; amoroso, bello, más penetrante que astilla; por lo que, cuando os veo en grupo con las otras, las humilláis, como hace el carbúnculo, que en virtudes sobrepasa a las [demás] piedras preciosas: vos estáis sobre ellas como el azor sobre el esmerejón.

V. L'amor que·us hay en totes les part[s] m'ascle,
quar non amech pus coralment nuls hómens;
tan fort amor com sesta que·l cor m'obre
no fonch jamays en nul cors d'om ne arme.
Mas suy torbats que no fonch Aristótills
d'amor qui·m art e mos sinch senys desferme;
co·l monjos bos que no·s pa[r]t de la setla,
no·s part mon cors da vós tant con dits d'ungle.

VI. Ho, cors d'onors, net de frau e delicte!,
prenets de me pietats, bela dona,
e no suffrats que·z aman-vos peresca,
pus qu'eu vos am may que nulls homs afferme;
per qué·us suppley, a vós, qu'etz le bells arbres
de tots bos fruyts hon valor grans pren sombre,
que·m retenyats en vostra valent cambre,
pus vostre suy e seray tant com visque.

V. En todas partes me astilla el amor que siento por vos, pues jamás ningún hombre amó más cordialmente; tan fuerte amor como este que me abre el corazón nunca se halló en cuerpo ni alma de hombre. Estoy más turbado de lo que lo estuvo Aristóteles por el amor que me quema y desata mis cinco sentidos; como el monje bueno que no se aparta de la celda, no me aparto de vos tanto como el dedo de la uña.

VI. ¡Oh, cuerpo de honores, limpio de fraude y delito!, tened piedad de mí, hermosa dama, y no consintáis que amándoos perezca, porque os amo más de lo que cualquiera afirma; por lo que os suplico, a vos, que sois el hermoso árbol de todos los buenos frutos, en el que el gran valor recibe sombra, que me retengáis en vuestra noble cámara, pues vuestro soy y seré tanto como viva.

Tornada

VII. Mos richs balays, cert, vós portats le timbre
sus quantes són e·l mundenal registre,
car tots jorns naix en vos cors e revida
bondats, virtuts, més que·n Pantasilea.

VII. Mi rico balaje, ciertamente vos lleváis el timbre sobre todas cuantas hay en el mundanal registro, pues todos los días nacen y reviven en vos bondad y virtud, más que en Pentasilea.

NOTAS

Verso 1. *Jus lo front port.* En su poema colectivo *Passio amoris secundum Ovidium* Jordi de Sant Jordi cita los dos primeros versos de la presente poesía. El manuscrito en que se conserva aquel poema (n.º 8 de la Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona), ofrece la siguiente lectura:

En lo ffront port vostra belha semblança
de qué mon cor nuyt e jorn fa gran festa

(véanse en Nicolau, «Est. Rom.», pág. 10). Reparemos en la variante *En lo front*, en vez de *Jus lo front* del cancionero de Zaragoza. Nicolau (ibid., pág. 22) propone enmendar *Sus lo front*, teniendo en cuenta el verso 8 («*sobre* me faç»). No lo creo preciso porque *Jus lo front* indica claramente que se trata de los ojos. La cita de la *Passio amoris* revela un texto más provenzalizado que el nuestro: *belha*, por *bella*; *nuyt*, por *nit*.

Verso 2. *Mon cors*, literalmente «mi cuerpo», es una perífrasis muy corriente en provenzal, y significa simplemente «yo» (véase CRESCINI, *Manuale*, pág. 372, b; LEVY, *Petit Dic.*, *s. v. cors*). En los presentes *Stramps* volvemos a encontrar esta perífrasis en los versos 19 y 40, y, en segunda persona, en el 51. La cita de la *Passio amoris* ofrece la variante no aceptable *mon cor*, «mi corazón».

Verso 6. *Segle*, «monde», LEVY, *Petit Dic.*

Versos 9 y 10.—Compárese con *Midons*, versos 5-8.

Verso 14. *Anrama*, «*enramar*», garnir de branches, de rameaux, LEVY, *Petit Dic.*, cfr., el verso del valenciano Jeroni Fuster (1511): «d'on Fenoller, que de virtuts *s'enrama*» (véase en M. G. TICKNOR, *Historia de la Literatura española*, I, Madrid, 1851, pág. 541).

Versos 17-19. La idea se halla en Bernart de Ventadorn; véase nuestro párrafo 4.

Verso 18. En una poesía anónima, que empieza *Be·n fayts parvén, amors, que pauch vos costi* (ms. 7 de la Biblioteca Central de Barcelona), se lee:

> *Muntatz m'avetz e lexatz me dexendre,*
> *car gavg ni be ne plasers no·m profre*
> *celha que te mon cor dins en son* coffre.

Verso 19. *Mon cors.* Véase la nota al verso 2.

Verso 20. *Mover*, «s'éloigner»; *encontre*, «contrée», LEVY, *Petit Dic.* (véase también LEVY, *Prov. Suppl-Wört.*, II, pág. 449).

Verso 23. *Es*[*t*]*ay*. Enmienda de Nicolau, *ibid.*, pág. 22.

Verso 24. En provenzal es frecuente la forma *e*, en vez de *en*, en el sentido de lat. *in* (véase SCHULTZ-GORA, *Altprovenzalisches Elementarbuch*, pág. 60). No es preciso, por lo tanto, editar *e*[*n*], como hace Massó.

Verso 28. *Stella*, «Span, Abfall von Holtz», LEVY, *Prov. Suppl.-Wört.*, III, pág. 315. El adjetivo *penetrans* cuadra perfectamente con «astilla», con lo que queda claro que *stella*, en nuestro texto, no significa «estrella».

Verso 29. *Flota*, «grupo, reunión de gente». Cfr.: «brocà son cavall devers aquella part on penssava que l'Almorat era, qui stava ab un panonet ab una gran *flota* de gent», *Història de Jacob Xalabín*, ed. Miquel y Planas, pág. 297; y

> *Per mantes parts del mon vey tost venir,*
> *a flotes grans, hómens per vos mirar,*

J. Berenguer de Masdovelles, en *Cançoner dels Masdovelles*, ed. Aramón, pág. 3.

Verso 30. jusmetetz] *ms.*: justametz. En el manuscrito se lee *Les justametz*, lectura evidentemente corrompida para cuya enmienda Milá propuso, en nota, *just'avetz*, «las tenéis cerca» o «las justipreciáis». Massó leyó *les justamentz*, en lo que no veo sentido. En mi edición de 1935 corregí *les jutge menys*, que hoy no defendería. Creo más posible que nos encontremos frente a *les jusmetetz*, del verbo *jusmetre*, «someter, humillar» (cfr.: *Diccionari Aguiló*, IV, pág. 272). Compárese con «E vol ufana e boban *metre jos*», «y quiere *humillar* la ostentación y la pompa», Perdigón, composición *Senher N'Aymar*, verso 43; en H. J. CHAYTOR, *Les chansons de Perdigon*, París, 1926, pág. 39.

Versos 30 y 31. Pasaje imitado por Johan Escrivá; véase el párrafo 6.

Verso 32. Véase el párrafo 3, nota 2.

Versos 33 a 36. Véase el párrafo 5.

Versos 34. quar] *ms.*: quan.

Versos 35 y 36. Imitación de Arnaut Daniel; véase el párrafo 4.

Verso 36. no fonch] *ms.*: ne fonchs.

Verso 37. Para la alusión a Aristóteles véase el párrafo 4.

Verso 38. Son frecuentes en Jordi de Sant Jordi las alusiones a los cinco sentidos; por ejemplo: *Los meus cinch senys me donen més esmay... Bé m'han trahit mos cinch senys follament* (*Setge d'amor*, versos 25 y 35; ed. Massó, I).

Verso 40. Otro caso de *mon cors* (véase nota al verso 2); aquí la perífrasis procede del modelo, o sea el verso 30 de *Lo ferm voler* de Arnaut Daniel. Véase el párrafo 4.

Verso 43. *Que·z*. Caso de fonética sintáctica, muy frecuente en provenzal y en los antiguos poetas catalanes. Se da cuando tras *que* o *e* copulativa sigue una vocal y se quiere evitar la sinalefa escribiendo *que·z* y *e·z* (cfr. ANGLADE, *Grammaire de l'ancien provençal*, pág. 154). En *Midons*, versos 7, 31 y 32, hallaremos casos de *e·z*.

Verso 46. *Sombre*. Parece un castellanismo, ya que tanto en provenzal como en catalán es *ombra*. ¿Cabría interpretar *s'ombra*, «su sombra»?

Verso 47. Nueva reminiscencia de Arnaut Daniel; véase el párrafo 4.

Verso 49. Sobre el *balays*, véase el párrafo 3.

Versos 49 y 50. Aquí *timbre* está en el sentido heráldico de «corona, cimera», lo que se amolda perfectamente a una poesía dedicada a una reina. El soneto de Santillana que empieza *Tymbre de Amor* lleva la siguiente rúbrica: «el actor muestra cómo la señora suya es asy gentil e fermosa que deve ser çimera e timbre de amor» (ed. Amador de los Ríos, pág. 279). En cuanto a *registre*, véanse estos versos de Pere Torroella:

Aquesta·s diu psalme de veritats,
d'onor lo cim·e de virtuts ministre;
aqueste·s diu de les dones registre,
temple de Déu e retret de beutats,

canción *Callen aquells*, versos 17-20; ed. P. BACH Y RITA, *The works of Pere Torroella*, New York, 1930, pág. 141.

Verso 51. *En vos cors*. Creo que hay que admitir la conjetura de Milá, quien anota: «parece un galicismo, por *vostre*». Ello supone una perífrasis de segunda persona, paralela a la de *mos cors* (véase nota al

verso 2), lo que hace que *en vos cors*, o sea *en vostre cors*, signifique sencillamente «en vos». La perífrasis *vostre cors* está abundantemente documentada en provenzal poético (cfr. G. CONTINI, *Sept poésies du troubadour Bertrand Carbonell de Marseille*, «Annales du Midi», XLIX, nota a la poesía IV, verso 35). En cuanto a la posibilidad de un galicismo en nuestro texto, nos consta que Jordi de Sant Jordi viajó por Francia en 1416 y que no desconocía la poesía en lengua de *oïl* (cfr. PAGÈS, *La poésie française en Catalogne*, pág. 159). *Revidar*, «revivre», LEVY, *Petit Dic.*

Verso 52. Para Pentasilea, véase el párrafo 4.

[MIDONS]

Mossén Jordi de Sent Jordi

I. Axí com són sus l'espera los signes
per instruhir los scientals estrólechs,
són en midons totes virtuts insignes
que divissar pusquen alguns teólechs;
les quals hi mes Dieu, qui n'a fayt retaules,
perqué cascú, miran sa bella talla,
veja d'onor cap, pes, mans e·z spatlles
e que pensan en leys jamés no falla.

II. Axí com dech a Moysés les taules
Dieu per guardar de ffallir lo se[u] pobles,
nos ha tramés, sens monsongues ne faules,
per nostre bé, desay, lo sieus cors nobles;
per qu'el'és tals que tot lo món abarca
le renoms sieus, tant és valenz e casta;
per qu'eu l'apell archiu de prets e barca,
fruyt de deleyt del qual nagú no tasta.

I. Así como sobre la esfera están los signos para instruir a los sabios astrólogos, en mi señora se hallan todas las insignes virtudes que puedan exponer algunos teólogos, las cuales las puso allí Dios, quien ha hecho un retablo de ellas, para que cada uno, mirando su hermosa forma, vea cabeza, pies, manos y espalda de honor y pensando en ella nunca peque.

II. Así como Dios dió a Moisés las tablas para preservar a su pueblo de pecar, nos ha enviado, sin mentiras ni fábulas, para nuestro bien, aquí, su noble cuerpo; porque ella es tal que su renombre abarca todo el mundo, tan valiosa y casta es; por lo que la llamo archivo y barca de mérito, fruto de deleite del que nadie prueba.

III. Si com salvech Noé, laïns en l'arca,
tot ço que·y mes en lo temps del dilluvi,
salva midons ley e çells de ssa marca,
ab son engeny, del vergonyable fluvi
qui pel món cor, e·l trop negat difama;
car leys és tals que no consén la taca
del perlamén, ne de fayts ne de fama,
perqué·n lo preu d'onor son pretz estacha.

IV. Si com deffés Dieus lo fruyt de la rama
que no·n mangés lo primer payre nostre,
deffín midons al qui per sieus reclama
qu'en fayts ni·n dits alguns viltats no·s mostre,
ne teme ges de perdre la persona
per far s'onor en montanya ne plassa;
e·z en aycests ella s'amistat dóna,
e·z al[s] volpels ab vergonya·ls manassa.

III. Así como Noé salvó dentro del arca todo lo que puso, en el tiempo del diluvio, mi señora salva, con su ingenio, a sí misma y a los de su clase del vergonzoso río que corre por el mundo y difama al [que está] demasiado sumergido [en él], porque ella es tal que no consiente la mancha en la conversación, en hechos ni en fama, pues fija su mérito en el precio de honor.

IV. Así como Dios prohibió que nuestro primer padre comiera el fruto de la rama, mi señora prohibe al que reclama como suyo que muestre ninguna vileza en hechos ni en dichos y que en modo alguno tema perder la vida para cumplir con su honor, en montaña o en plaza. A éstos entrega su amistad, y a los cobardes los amenaza con vergüenza.

V. Perqu'eu aysí com çells qui s'abandona
lansan-se en mar, vesén perdre la fusta,
e preya Dieu que·ll desliura del hona,
me ren a ley, hon gran valor s'ajusta,
sopleyant-la que·m retraga del[s] vicis
qui·m poden far perdre l'onor del segle,
qu'eu en tal punt en vey mos artificis
qu'en perill visch, si per ley no·m aregle.

Tornada

VI. Reyna d'honor, tots hómens tench per nicis
qui·us vol d'amor sopplear ne requerre,
car hom no·s pot trobar en vós indicis
perqué dejats causa semblan sufferre.

V. Porque yo, así como aquel que desespera tirándose al mar, viendo perderse el navío, y pide a Dios que lo libre de la ola, me entrego a ella, en la que se reúne gran valor, suplicándole que me aparte de los vicios que me pueden hacer perder el honor del mundo, pues en tal punto veo mis artificios que vivo en peligro si no me reglamento por ella.

VI. Reina de honor, por necio tengo a todo aquel que os quiera suplicar o requerir de amor, pues en vos no se hallan indicios por los que [se presuma que] debáis soportar semejante cosa.

NOTAS

Verso 1. *Espera*, «esfera». Tanto en provenzal como en catalán, algunos helenismos con *ph* tienen el sonido de *p*, sin duda por hábitos de las escuelas. Ello ocurre, por ejemplo, en provenzal *pantaizar*, de **phantasiare* (véase SCHULTZ-GORA, *Altprovenzalisches Elementarbuch*, pág. 44). En cuanto a *espera*, por *esfera*, es muy corriente en catalán antiguo, por ejemplo: «reposen los elements en llurs *esperes*», *Tirant lo Blanch*, cap. 129 (ed. Riquer, pág. 351). En Auzias March ello es constante:

Si com lo foch, quant és en la canela,
mostra desig d'anar a ssa espera [XX, versos 33 y 34];
Bé·m maravell com l'ayre no s'altera
e com lo foch per fexuch pes no cau,
e com no·s mou la que fexuga jau,
fermant son loch en la pus alta spera [XLVII, versos 1-4].

En italiano antiguo este fenómeno es frecuente (*S'adempierà in su l'ultima* spera, Dante, *Paradiso*, XXII, 62). Los signos que menciona Jordi de Sant Jordi en este verso son, naturalmente, los del zodíaco, básicos en astrología.

Verso 2. *Scientals*, «sabios». Este es el sentido que da el *Dic. Cat. Val. Bal.* de Alcover-Moll, que, como autoridad, sólo ofrece el presente verso (tomo III, pág. 134). Obsérvese que *scientalment* significa «conscientemente» (ALCOVER-MOLL, *ibid.*).

Verso 3. *Midons* es palabra provenzal, y a pesar de su estructura y origen masculinos (*meus dominus*), los trovadores la aplicaban exclusivamente a las damas.

Verso 4. *Divissar*. Aquí está en el sentido del provenzal *devizar*, «exposer, raconter», LEVY, *Petit Dic.*

Verso 5. fayt retaules] en el ms. fayretaules, pero la r escrita sobre una anterior t.

Versos 5-8. Compárese con *Stramps*, versos 9 y 10.

Verso 6. *Talla*, «forme, stature», LEVY, *Petit Dic., s. v. talha.*

Verso 7. Para *spatlles* véase el párrafo 2.

Verso 8. James] *ms.*: ha mes. Aquí el verbo *fallir* está en el sentido de «pecar», como en el verso 10.

Verso 13. per qu'el'és] *ms.*: be quel es. *Per qu'el'és*, o sea *per què ella és.*

Verso 14. renoms] *ms.*: remoms.

Verso 16. El manuscrito ofrece la lectura *e fruyt de ley*, a lo que Milá, leyendo *e fruyt deleyt*, anotó: «prov. *deleig* o *deliet*, deleitoso». Pero «deleitoso» en provenzal es *delechos* o *deleytos*, lo que me ha obligado a la reconstrucción que incorporo en el texto.

Verso 19. *Marca.* Creo que esta palabra (evidentemente obligada por las rimas en *-arca*) tiene aquí el sentido de «especie, clase», pues corresponde a lo que Moisés salvó en el arca.

Verso 20. Milá anotó: «Del río de la vergüenza: tiene un gusto dantesco». El cultismo *fluvi* aparece en el *Viatge al purgatori de Sant Patrici*, de Ramón de Perellós: «venc una mutació de vent que·n portà los dimonis, en ayssemeteys my e tota aquella gent en un *fluvy* fret e pudent e molt bas» (*Llegendes d'altra vida*, ed. Miquel y Planas, Barcelona, 1914, pág. 160, línea 918). ¿Se referirá a este río infernal Jordi de Sant Jordi?

Verso 21. pel] *ms.*: per; e·l] *ms.*: on; difama] *ms.*: per fama. Para este verso véase el párrafo 5.

Verso 24. estacha] *ms.*: stancha. *Estacha*, del verbo *estacar*, «attacher», LEVY, *Petit Dic.* En el manuscrito *stancha*, pero rima con *taca* (verso 22). Massó leyó *stancha* y *tanca*; no hallo sentido a *tanca del perlamén, ne de fayts ne de fama.*

Verso 27. al qui] *ms.*: als qui.

Verso 33. Aquí *abandonar* está en el sentido de «déséspérer, perdre courage», LEVY, *Petit Dic.* En el *Dic. Cat. Val. Bal.* de Alcover-Moll se registra esta acepción en la lengua moderna y se da un ejemplo de la villa de Ripoll (*s. v. abandonar*, II, 4 acepción). Para la similitud poética desarrollada en estos versos véase el párrafo 4.

Verso 34. vesén perdre] *ms.*: vasen perda.

Verso 40. Aquí *arreglar* está en el sentido de «dar regla o normas»; véase ALCOVER-MOLL, *Dic. Cat. Val. Bal.*, II, pág. 13, con un ejemplo de Llull y otro de Jacme Roig.

Verso 41. Evidentemente *tots hómens* es un singular con forma de plural, como lo revela *vol* en el verso siguiente.

Verso 43. *Pot trobar* en el sentido de *troba*, «encuentra»; cfr.: «*poder* suivi d'un infinitif équivalent au verbe simple: *pot amar = ama*», LEVY, *Petit Dic., s. v. poder.*

EL POETA VALENCIANO VICENTE WENCESLAO QUEROL Y UNAMUNO

Por

MANUEL GARCIA BLANCO

Fué Unamuno lector asiduo y en ocasiones entusiasta de la poesía de Querol. Quienes estén familiarizados con las obras de aquél recordarán que son varias las ocasiones en que lo recuerda y frecuentes las citas que de algunas de sus poesías hace. Pero no se habían puntualizado, que yo sepa, las bases seguras de este sentimiento. Y creo que el asunto merece la pena. A él dedicamos estas páginas.

Preparando una edición de artículos unamunianos, nunca recogidos en libro por su autor, que dentro de unos meses comenzará a publicarse en Buenos Aires, tuvimos ocasión de leer uno cuyo título es el siguiente: «La contemplación vegetativa. (Glosa a un poema de Querol)», que vió la luz en *Los Lunes de «El Imparcial»* el 6 de agosto de 1917. El poema así glosado es «A un árbol» —el que su padre plantara el mismo día en que el poeta nació—, que Unamuno reproduce por entero, intercalando sus comentarios entre cada estrofa.

Entonces nos decidimos a espigar en los escritos de don Miguel las otras alusiones al poeta valenciano. Y sin el propósito de haberlas agotado, he aquí las más importantes con que hemos tropezado.

Remonta la primera al año 1908. En aquel verano se halla Unamuno con su familia en la playa portuguesa de Espinho, donde trabó amistad con el poeta portugués Manuel Laranjeira. En una correspondencia titulada «Las ánimas del Portugario en Portugal», que figura en su libro *Por tierras de Portugal y de España*, puede leerse esta escueta mención. Se refiere Unamuno a la íntima comunión que existe entre los vivos y los muertos, gracias a la cual la vida de una familia no termina en la tierra.

Y para ilustrar su afirmación escribe: «Así, nuestro Vicente Wenceslao Querol pudo hablar del místico lazo en que va unida parte de una familia por el Cielo y parte por la Tierra.» No añade más, pero es fácil descubrir que lo señalado es el gran sentimiento de lo familiar que informó la vida del poeta valenciano, al que se refiere con detalle don Teodoro Llorente, en el prólogo a la edición de las *Rimas*, de 1891.

La segunda ocasión en que Unamuno se detiene a considerar la obra poética del valenciano ocurre en su artículo «Frente a los negrillos», incorporado a su libro *Andanzas y visiones españolas*, aparecido en 1922. No me ha sido posible fecharla con exactitud, pero me inclino a creer que data de la primavera de 1915 ó 1916. Los negrillos que suscitan esta espléndida página íntima de Unamuno son los que adornan y dan sombra a la calle de las Ursulas, en Salamanca, bien visibles desde el balcón de su despacho de la casa de la calle de Bordadores, a la que la familia Unamuno se había trasladado, y donde aquél murió, al dejar la casa Rectoral, y ya sabemos que fué en el otoño de 1914, cuando don Miguel cesó en el regimiento de la Universidad. Una alusión al verdor que va cubriendo a estos árboles, y el orden cronológico a que el propio autor sometió los escritos que forman el libro, permite una localización con escaso error de fecha. La mención del poeta Querol es muy pormenorizada y con ella inicia Unamuno su meditación frente a los negrillos de la calle de las Ursulas salmantina. «¿Conoces, lector —escribe—, aquella media docena de cuartetas que dedicó a un árbol Vicente Wenceslao Querol, el entrañado poeta, y que figuran en sus *Rimas?*» Y anticipándose a la respuesta, puramente retórica, sin esperarla, reproduce íntegramente las cuatro últimas estrofas de la poesía «A un árbol». El comentario que sigue pretende llamar la atención de su público hacia el poeta, y a continuación explica el por qué de su íntima y personal preferencia por sus versos. Oigámosle: «¿Por qué a este dulcísimo y tan jugoso Querol se le tiene como arrinconado, cuando se asenderea tanto a otros que no hicieron sino canturriar manidos estribillos? Yo gusto, a las veces, en horas de languidez y desgana de estudio, ramonear en sus *Rimas*, y siempre

encuentro en ellas, a más del viejo arregosto, un dejo nuevo de dulzura.» Y todavía añade: «Hoy lo abrí a remembrar ese árbol, mientras veo cubrirse de verdor a esos negrillos que se amparan ahí enfrente, al abrigo del convento. En esa verdura se sosiega mi magín y paran en ella mis mientes. Sobre esa verdura pasan las nubes. Fuera del bullicio de calles y plazuelas, ese verdor es como un reclamo al silencio y al aquietamiento interiores.»

La tercera mención es de 1917. La encontramos en un escrito que el día 14 de mayo de dicho año aparecía en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, bajo el título de «El zorrillismo estético», y la suscita el desdén que Unamuno siente por la poesía de Zorrilla, a cuya exultancia y sonoridad opone la nota íntima y recogida de la del poeta valenciano, con estas terminantes palabras: «Y yo, por mi parte, no siento deseos de releer a Zorrilla y sí de releer a esos poetas íntimos, recogidos, delicados, que, como Vicente Wenceslao Querol, Ventura Ruiz Aguilera y algunos más... pasaron sin meter el ruido que metió Zorrilla y sin coronaciones ni estrépitos. Doy todo Zorrilla por las cosas que Querol decía de sus padres y su hermana muerta, o las que a sus hermanas vivas decía...»

Poco posterior a esta indeterminada evocación de la poesía de Querol es el artículo de Unamuno al que me he referido más arriba, no recogido en sus libros, y menos divulgado por ello. Y viene a ser como una amplificación de una mención anterior, ya que en ésta se insertan completas las seis cuartetas que integran su composición «A un árbol». Pero el tono es distinto. Persiste el entusiasmo de Unamuno por el «delicadísimo poeta, uno de los nuestros más preferidos entre los poetas españoles del pasado siglo XIX», pero a renglón seguido, estableciendo una distinción entre la obra y la vida, lo llama «oscurísimo hombre». De acuerdo con esta nueva modalidad, Unamuno se fijará preferentemente en el dintorno humano del poeta, y asentándose en él verá ya sólo su poesía a través de la actitud que aquél adoptara frente a la vida. «Ese árbol —será— el agorero genio familiar del pobre poeta, el que le hundió en la oscuridad de su vida de ermitaño civil»; el poeta «no batallará en la socie-

dad», ni «puso nido en las "mustias y áridas colinas" que rodean a la corte, donde se oscureció su vida». Bien está que el árbol crezca para ver más cielos —y a par de él el poeta, su riguroso coetáneo—, pero más seguro de avanzar. «¿Para qué quieres crecer? ¡Avanza! No verás mucho más cuando estés más alto; verás mucho más si corres tierras, si avanzas. No es ahondando tus raíces en la tierra y elevando tu copa al cielo como descubrirás tu destino; es caminando por la Historia.» Y ya sabemos cómo fué la vida de Querol en los años madrileños, su aislamiento, su entrega furtiva a la poesía al margen del perentorio quehacer de cada día, tan opuesto a ese menester; y también nos consta su nostalgia de la tierra que le vió nacer y de la entrega a ella cuando volvió a disfrutarla, aunque por poco tiempo ya.

Este poema y otros de Querol que cita Unamuno son estimados por éste como el fruto de una contemplación solitaria que tiene algo del placer vegetativo. Fruto dulcísimo, aunque escaso. Que lo hubiese sido menos «si en vez de acurrucarse en la "mansión extraña", enjaulado en un empleo burocrático, hubiera podido avanzar por la historia de su pueblo». Por eso, y aunque reproduce la estrofa final de la poesía «A la patria. Con motivo de la guerra civil», estima Unamuno que la habría cantado de otro modo si en aquélla hubiese tomado parte el autor, ya que él entiende que es misión del poeta cantar el despertamiento de la patria después que éste se haya producido, pues, en último término, el Sol no se para porque un poeta le invite a ello, tal el caso de Espronceda, pero sí hace caso de la conminación de Jesús, que era guerrero y no poeta. Y «si un caudillo del pueblo de Dios logra detener al Sol, el poeta debe cantar entonces al Sol parado y al caudillo que lo paró».

Análoga es su actitud cuando se detiene en los íntimos versos de la carta que dirigió Querol a Núñez de Arce, con motivo de su libro *Gritos del combate*, cuando conmina a éste de esta forma:

> sé como fué la nube del desierto;
> sé como fué la estrella de los Reyes.

Porque ni la nube ni la estrella «se redujeron a subir y subir y seguir subiendo en contemplación vegetativa, sino que la nube del desierto y la estrella de los Reyes avanzaron por el cielo y sobre la tierra». Consideraciones semejantes le suscita la lectura de las estrofas décima y undécima del poema titulado por Querol «Oración al pie de un Eccehomo de mis antepasados», lo que le mueve a decir «que el árbol de la Cruz del Cristo, a diferencia de los otros árboles, hace otra cosa que crecer y subir, y es que camina, camina por los senderos de la Tierra, por las vías del mundo, guiando a los pueblos en su marcha por la Historia, que es el progreso y la civilidad». Y el poeta valenciano, «el dulcísimo poeta del hogar paterno, el que nos dejó aquel inmarchitable poema que es "La Nochebuena"»; «aquel hijo y hermano modelo»; «aquel ermitaño de la burocracia», «no supo avanzar por la Historia, que es la vida civil». ¿Reproche? Parece indudable, pero basado en la propia estima que por la obra de su poeta tiene. El entusiasmo de Unamuno por Querol no se ha entibiado ni ha torcido su rumbo; es, simplemente, que en esta lectura que de sus versos hace Unamuno —y ya nos ha dicho que aquéllas eran frecuentes— el ánimo del lector es otro, y a través de él va señalando, tal vez con amargura, que quizá en parte sea propia, lo que no le satisface. Sin acrimonia, por eso subraya sus indudables méritos, pero también sin ditirambo, y por ello señala lo que no satisface a un espíritu tan por entero opuesto al del poeta valenciano. Sin discutir lo auténtico de los sentimientos del poeta elegido. Como veremos más adelante.

Dos años más tarde, el 19 de enero de 1919, publicaba *El Mercantil Valenciano* un escrito de Unamuno titulado «Ratpenaterías», suscitado por la lectura de los sainetes valencianos de Eduardo Escalante, de los que figura un ejemplar, con no pocas anotaciones autógrafas, en su biblioteca. En esta ocasión lo que recuerda de Querol es el grupo de sus poesías en lengua catalana, también acogidas en sus *Rimas*, a las que califica de jocoflorales-cas, «que huelen y saben a artificio y convención». El antídoto, por su espontaneidad y frescura, de ellas lo encuentra en el teatro de Escalante. Y también en las poesías castellanas de Querol, a las que brinda como índice revelador de valenciani-

dad, no de valencianismo, que es para él muy otra cosa. De ellas menciona la titulada «Ausente», «una de las más hermosas poesías en "nuestra" lengua común». Tanto ésta como la «Carta a mis hermanas», o la dedicada a un árbol, son para don Miguel muestras auténticas del sentimiento auténtico del poeta hacia su tierra. Las poesías catalanas no pasan de ser lo que él llama «ratpenaterías». «Ni podía ser de otra manera —añade—. Al escribir Querol sus rimas catalanas —que no valencianas, repetimos— se encontraba preso, no a la labor de expresar poéticamente lo que sentía, sino de fraguar una lengua que no le era propia, en que ni pensaba ni sentía. Porque Querol pensaba y sentía en español —o en castellano si queréis— o en valenciano, en el valenciano de Escalante y de Baldoví, pero no el catalán ratpenatesco o jocofloral. Querol, aunque tan fino, tan distinguido, podía decir con el Miguel del sainete *Cheroni y Riteta,* de Escalante:

Com el valensiá
nó'l usa molt, la paraula
la té más espeletiva
en castellano.»

Y este testimonio del bilingüismo de Querol, cuyo prestigio literario corresponde a su producción en lengua no vernácula, volverá a esgrimirlo Unamuno en la más trascendental mención que hizo de la obra de su poeta preferido, a la que más adelante nos hemos de referir. Pero antes volvió a utilizarlo en otro escrito, como vamos a ver.

Data esta mención de febrero de 1919, y puede leerse en la correspondencia titulada «La frontera lingüística», incorporada también al libro *Andanzas y visiones españolas.* El motivo que la suscita es de un orden distinto. Don Miguel se refiere ahora a los dialectos pirenaicos y a los de la zona levantina de la Península, y más concretamente al catalán y al valenciano, indiferenciados durante la Edad Media, y luego, convertido el segundo en «un dialecto rural y de artesanos de la ciudad», al que «no le alcanzó el renacimiento literario catalán de hace casi un

siglo». Y para aducir un ejemplo de la prosa literaria de Valencia cita el nombre de Blasco Ibáñez, y para su lenguaje poético, se acuerda del de Vicente Wenceslao Querol. «En las *Rimas* de éste —escribe—, que son de lo más exquisito, íntimo, sentido, puro y noble que produjo la lírica castellana, en general tan pobre, árida y verbosa, en el siglo XIX, hay unas pocas, muy pocas, en catalán.» En catalán literario y no «en el valenciano que se habla en la Valencia de Querol, no en la lengua de la casa de éste, no en aquella lengua de que el mismo poeta, en una de sus mejores poesías —¡en castellano, claro!—, la titulada «Ausente», en que canta a Valencia, decía:

«Canción de amor en el materno idioma
de los senderos, cuando el alma asoma...».

Porque cuando el poeta quiso cantar los más íntimos sentimientos de su alma, sus amores, «lo hizo en castellano y no en valenciano, y mucho menos en catalán». Para Unamuno, el poeta valenciano, aunque nacido en una comarca bilingüe —como él mismo—, ha incorporado su quehacer poético al de la lengua común, al margen, y por encima, de todo hecho diferencial. Conocida la actitud de Unamuno en este problema nacional, el nombre de Querol era un excelente argumento para su causa.

Y llegamos ya a la más resonante mención que Unamuno hizo del poeta valenciano. No fué como las anteriores por escrito, sino hablada, y nada menos que en el parlamento de la segunda República española. El día 18 de septiembre de 1931 se discutía en las Cortes Constituyentes, de las que don Miguel era miembro en representación de Salamanca, el artículo de la Constitución que se refería al idioma oficial del Estado, y para defender una enmienda presentada al mismo pide la palabra, y durante más de una hora tiene suspensos a sus oyentes que le oyen entonar el más bello canto que en aquel lugar se haya hecho de nuestra lengua española. Para apoyar lo legítimo de sus títulos pasa revista a las otras lenguas peninsulares, de las que declamaba versos escritos en ella. Tras de hablar del vascuence, del gallego y del catalán, le toca el turno al valenciano,

y pronuncia estas palabras: «El más grande poeta valenciano del siglo pasado, uno de los más grandes de España, fué Vicente Wenceslao Querol. Querol quiso escribir en lemosín, que era una cosa artificial y artificiosa, y no era su lengua natal. El hombre, en aquel lenguaje de Juegos Florales, se dirigía a Valencia y le decía:

> Fill so de la joyosa vila qu'al sol s'escampa,
> tot temps de fresques roses brodat son mantell d'or;
> fill so de la que guaitan, com dos gigants cativa
> d'un cap Penyagolosa, de l'altre cap Mongó,
> de la que en l'aygua júga, de la que fou per bella
> dues voltes desposada, ab lo Cid de Castella
> y ab Jaume d'Aragó.

Pero él, Querol, cuando tenía que sacar el alma de su Valencia no la sacaba en la lengua de Jaime de Aragón, sino en la lengua castellana, en la del Cid de Castilla. Para convencerse no hay más que leer aquella poesía «Ausente», que ningún buen valenciano debe leer sin que se le empañen los ojos de lágrimas». Está amasado —heñido, como él gustaba decir— con recuerdos de sus anteriores lecturas y con repeticiones de conceptos que él mismo —y acabamos de verlo— había expresado antes por escrito. Pero este recuerdo, que es a la vez un homenaje al excelso poeta valenciano, adquiere máxima categoría, no sólo por el escenario en que sus palabras fueron dichas, sino por la ocasión en que con insistencia tesonera defendía la primacía literaria e histórica del español como lengua nacional. Un español hecho por todos los hablantes, con la colaboración de las hablas peninsulares, y para todos ellos.

Lo que no hemos logrado determinar es cuándo comienza Unamuno a interesarse por la poesía de Vicente Wenceslao Querol, cuyo nombre tanto contribuyó a difundir en sus escritos. Nos falta el testimonio de sus cartas, hoy dispersas, en mano de sus destinatarios, y sólo en pequeñísima parte publicadas. Lo que sí podemos atestiguar es que en la biblioteca de don Miguel, de la que hizo depositaria antes de su muerte a la Universidad

de Salamanca, se conserva un ejemplar de la edición de las *Rimas*, de 1891. En ese año llegaba precisamente Unamuno a Salamanca, y en una librería de su plaza Mayor está comprado. No conserva anotaciones marginales ni notas a lápiz en las guardas, como en don Miguel era uso, salvo algunas ligeras señales en el índice que coinciden con varias de las poesías más arriba citadas. Pero el volumen parece haber sido muy manejado. El mismo Unamuno nos lo ha dejado escrito: «Yo gusto, a las veces, en horas de languidez y desgana de estudio, ramonear en sus *Rimas*, y siempre encuentro en ellas, a más del viejo arregosto, un dejo nuevo de dulzura.» De estas palabras es fácil concluir que este librito fué mudo testigo y compañero también de algunas crisis de aquellas a las que el gran español no pudo hurtarse durante su vida.

Universidad de Salamanca.

CURIOSA FUENTE DE UN PASAJE DE BLASCO IBAÑEZ

Por
ALBERTO SANCHEZ

I

La figura del novelista Blasco Ibáñez ha sido muy desigualmente juzgada por la crítica literaria. En nuestros días falta un estudio completo, rigurosamente sereno y objetivo que, a la luz de las modernas disciplinas estilísticas, nos delimite los valores estéticos de su obra.

Lejos ya toda clase de pasiones y propagandas extraliterarias —políticas, bélicas, industriales— encrespadas un tiempo, dentro y fuera del área nacional, en torno a su nombre y producción, cabe emprender una revisión de su labor creadora. Revisión que nos rescatará páginas bellísimas entre la ganga de retóricas superadas y posturas artificiosas o afectadas.

El autor de *La barraca*, el mejor intérprete de nuestra huerta, nuestro mar y nuestro cielo, conoció una popularidad universal aunque efímera, como esas brillantes luminarias de la pirotecnia valenciana que inflaman de súbito la noche estival en fulgores meridianos.

Nos atrae el hombre de letras, el novelista de técnica periclitada, pero de gigantescas dotes para la narración y descripción, de imaginación pródiga y fogosa. El juicio definitivo que sus novelas merecen no se ha pronunciado todavía; creemos que distará tanto de la posición extrema en el encomio hiperbólico de un Pitollet [1], como de la opinión desdeñosa de Dos

1. Camille PITOLLET, *Vicente Blasco Ibáñez: ses romans et le roman de sa vie*, París, 1921.

Passos [2], por no citar sino dos manifestaciones antitéticas de la crítica mundial suscitada por Blasco Ibáñez.

No podemos detenernos de momento a razonar los fundamentos de una valoración actual del novelista valenciano, según nuestro criterio, ni los reducidos límites de una revista nos lo permitirían. Estimamos, sí, que conviene releer sus escritos sin prejuicios de ninguna especie. Saborear sus páginas juveniles con ingenuidad y desembarazo. Realmente la última novela española no puede envanecerse de poder sustituír con ventaja a sus congéneres del primer cuarto de siglo, o de las postrimerías del anterior.

II

Mientras llega el preciso estudio que venimos reclamando, nos contentamos hoy con señalar modestamente el estrecho débito de un pasaje del novelista al severo estudio de un profesor universitario. Con ello, a la par que realizamos un acto de justicia distributiva —*suum cuique tribuere*—, ayudamos a la determinación del sistema empleado por el escritor en la composición de algunos de sus libros y a la fijación de sus fuentes.

El aludido profesor universitario es D. Francisco Maldonado de Guevara, hoy catedrático de Literatura en la Universidad Central, escritor de pensamiento recio y originalidad inquietante, notable cervantista y gracianista, de cerebro firme y sugestiva facundia.

En la Universidad de Valladolid, y durante el mes de mayo de 1924, explicó Maldonado unas lecciones, agudas, certeras, sobre las primeras relaciones entre la cultura cristiana y la indígena en el descubrimiento del Nuevo Mundo: vívido comento

2. John dos Passos, *Rocinante to the road again*, chap. IX, New York, 1922.

del *Diario de Colón* a la luz de las modernas concepciones antropológicas y utilizando la terminología de Levy—Bruhl en sus estudios sobre la mentalidad de los pueblos primitivos.

Resultado de estas explicaciones, fué la publicación, algún tiempo más tarde, de un librito sobre *El primer contacto de blancos y gentes de color en América*[3].

El joven escritor universitario envió este trabajo, de una difusión muy inferior a la que su extraordinario interés exigía, al novelista ya consagrado por las trompetas de una celebridad ecuménica.

En su delicioso rincón de la Costa Azul, Blasco Ibáñez debió leer este libro con atención concentrada, subrayando y acotando los párrafos más sobresalientes. Y la carta del novelista al catedrático no regateó ciertamente las alabanzas:

«16 marzo 1926.

»Sr. D. Francisco Maldonado.—Salamanca.

»Ilustre compatriota y compañero de Letras: Agradezco muchísimo el envío de su *Estudio sobre el Diario del primer viaje de Colón.* Es una obra originalísima, la más original que he leído de todas las que describen dicho descubrimiento, digna de los mayores elogios por el poder de observación y la asombrosa lógica que revela usted en sus apreciaciones. No sabe cuánto le agradezco que haya pensado en mí, enviándomela. ESTE LIBRO VA A SER UNO DE MIS GUIAS EN EL DIFICIL TRABAJO DE EVOCAR NOVELESCAMENTE UN HOMBRE TAN COMPLEJO Y TAN CONTRADICTORIO COMO LO FUE COLON.

»Aprovecho esta circunstancia para ofrecerme a usted como amigo, compañero de Letras y admirador. Si puedo serle útil en algo, aquí me tiene a sus órdenes, deseando complacerle, y si

3. Francisco MALDONADO DE GUEVARA, *El primer contacto de blancos y gentes de color en América. Estudio sobre el Diario del primer viaje de Colón.* Universidad de Valladolid, Publicaciones de la Sección de Estudios Americanistas, Serie 1.ª, núm. V.

viene usted alguna vez a la Costa Azul ya sabe dónde le espera un amigo.

»Muy cordiales saludos de su afectísimo y fervoroso lector

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ» [4].

Que todos estos encomios eran sinceros y Blasco había de utilizar en su labor literaria las doctrinas expuestas por el señor Maldonado, es algo que vamos a comprobar seguidamente.

Se ocupaba por entonces nuestro gran novelista en la recreación imaginativa y novelesca de personajes históricos, con muy sana intención patriótica. En 1925 y 1926 se publicaron, respectivamente, sus novelas *El Papa del mar* y *A los pies de Venus*, en las cuales se evocan la figura del antipapa de Peñíscola, Pedro de Luna, y la familia valenciana de los Borgia, tan renacentistas en sus buenas y malas cualidades.

Proyectaba Blasco la composición de un gran ciclo de novelas históricas sobre el fondo intenso de la epopeya española en América. La muerte truncó la plena realización de tal propósito; a él corresponden las dos obras publicadas ya póstumamente (1929): *En busca del Gran Kan*, sobre Cristóbal Colón, y *El caballero de la Virgen* (Alonso de Ojeda), eficientes clarines literarios de la Hispanidad.

Nos interesa de momento la primera, pues en ella quedó impresa la enérgica huella que dejó en Blasco la lectura del estudio de Maldonado. La personalidad de Colón había seducido al novelista desde muchos años atrás. En el *post scriptum* —«El novelista al lector»— de *En busca del Gran Kan* nos confiesa que durante dieciocho años, desde 1910 a 1928, año de su muerte, le atrajo la figura de Colón y los enigmas que le rodean, afirmando

4. Hay un membrete, impreso en letras azules, que dice: «VICENTE BLASCO IBÁÑEZ. Villa Fontana Rosa. Mentón (Alpes Maritimes). Adresse pour Télégrames et Câblegrammes: *Fonrosa Menton*».

Debo a la cordial amabilidad del Sr. Maldonado, en cuyo poder obra esta carta, hasta hoy inédita, el permiso para su reproducción. El subrayado es mío.

haber leído «todo lo que escribieron sobre él los cronistas de su época y los autores modernos más importantes».

De muchos de ellos podrían rastrearse huellas en la novela indicada, pero hemos de señalar hoy la muy importante del señor Maldonado, explícitamente reconocida *a priori* por el mismo Blasco, en la epístola copiada. Se manifiesta claramente en el capítulo sexto de la segunda parte y, de una manera esporádica, en casi toda la tercera parte de *En busca del Gran Kan.*

III

Vamos a deslindar, por lo que tiene de aleccionador, un pasaje donde la imitación o adaptación es particularmente ceñida y casi literal. Ofrecemos la versión novelesca a continuación del texto de Maldonado, para que nuestros lectores puedan compulsarlos directamente y verificar sobre ellos la veracidad de nuestro aserto.

Se refieren al primer encuentro de Colón y sus hombres con los indígenas de los archipiélagos antillanos, en el orto maravilloso de un Mundo Nuevo. Bien se nos ha de perdonar la extensión de los fragmentos transcritos, en gracia al interesante cotejo:

1.° «...Acercándose iban las naves, al amanecer, y los indios, que miraban, se sentían trabajados de emociones que nosotros llamaríamos contradictorias, y que, en verdad, eran indiscernibles, bien que se acusaran por una diversa entonación. Veían extraños y no pequeños monstruos (que a ellos les parecían enormes), como caídos del cielo. Eran *monstruos-rompecielos,* que habían penetrado la línea del horizonte, y, con ella, la superficie abovedada del firmamento. Descendían del cielo. Este sentimiento fué el que prevaleció sobre todos, como veremos.

»Al mismo tiempo consentían los indios una representación

sensible que nosotros dijéramos contraria a la del descenso. Veían acercarse a los extraños monstruos, y agrandándose; que lo que primero fué como unas palmas que se elevaban poco a poco —los mástiles—, después fué el soporte de las palmas o del bosque de palmas: la tierra misma con sus palmerales —los navíos—. Una tierra que ascendía de las aguas, primero apuntando los árboles, después ostentándose toda ella. Una tierra, un bosque, que se movía y acercaba.

»Aún les aguardaban mucho mayores las sorpresas. La tierra que flota se acerca bastante a tierra. Se detiene. Y destaca unas como canoas —los esquifes— tripuladas no por indios; es decir, no por hombres; sino por unos seres extraños, tatuados de diversos colores —vestidos—, sembradas de algodón las caras —barbados— y en las cabezas unos plumajes de color —sombreros—. Los seres extraños saltan a tierra.

»Los indios se congregan a la marina. Todos van desnudos. Usan como un flequillo hasta las cejas, y como una coleta en la cabeza. Se pintan, o todo el cuerpo, o sólo la cara, o los ojos, o la nariz, ya de prieto, ya de blanco, ya de colorado. Las mujeres han mandado retirar, salvo una niña inocente. ¿Cómo tolerar que las mujeres acojan también a lo insólito y anonadante que les llega? Tamaña temeridad no pueden consentir. Las mujeres están místicamente identificadas con la tierra. Reservar a las mujeres de los peligros es preservar a la tierra, no siempre fecunda. Una niña impúber no hace al caso.

»Aquellos seres extraños, inexplicables (¿inexplicables?), descienden a tierra. ¡Son hombres!; es decir, son indios. Son pálidos como los muertos. Los indios que van pintados de blanco, color de la muerte, se allegan más a ellos, arrastrados de un impulso misterioso. El jefe de los pálidos lleva una vara, la más alta, en cuyo somo aletea algo que a los indios se les antojara quizás un papagayo colorado (Colón con la bandera real). Otros dos blancos llevan sendas varas en cuyo somo aletean sendos papagayos verdes (los Pinzones con banderas verdes).

»Colón dice en su *Diario*, hablando de Guanahaní: "Ninguna bestia vide, salvo papagayos." La isla de los papagayos. Nunca dijo mayor verdad. Si la organización de aquellas gentes,

como es casi de rigor, era totémica, probablemente el papagayo sería el totem de aquellas gentes. Los *Bororos* del Brasil, que tenían el mismo totem, decían a un explorador: "Nosotros somos *araras*." Se trataba de una identificación mística con su totem. En el caso de Guanahaní no cabrían muchas dudas al sentir de los indígenas. Los pálidos eran aparecidos de los suyos, de su mismo totem, precisamente. Lo que no imaginaba Colón es que él pasaba por identificado con el totem, por un aparecido en el totem y en el grupo.

»Colón, por congraciarse con los indios, se adelantó a colocar un bonete sobre la cabeza de uno de ellos. ¡Oh, caso prodigioso! ¡Un objeto mágico ofrendado por el pálido! El bonete hubo —apurando un poco esta fantasía— de ser identificado con los plumajes de papagayos que usaban los indios en la cabeza. De ahí adelante en todas partes habían de ofrecer a Colón papagayos.

»Los hombres de las varas, además, llevaban sembrada la cara de una barba como no habían visto: estoposa y abundante como algodón. La representación del algodón vino presto a las mientes de los indios. Las ofrendas a los pálidos no sólo habían de ser en papagayos; pero además en algodón. (Las relaciones de los primitivos no se fundan en necesidad del individuo, ni son reductibles a ella; por ejemplo, que los indios no ofrecían sino lo que tenían. Son otra cosa. Se fundan en necesidad del grupo, el cual afirma su consistencia en virtud de preligaciones puramente místicas.) Alguno de aquellos indios se avanzó a ofrecer algodón a los hombres pálidos. Colón y los suyos lo aceptaron de buen grado. De ahí adelante en todas partes habían de ofrecerles papagayos y algodón...

»...El jefe de la vara más alta habló en una lengua ininteligible con otro de los pálidos (el escribano). El cual permanecía callado. El hablador le enfilaba, le amonestaba, le requería; y él, en tanto, el callado, trazaba unos signos mágicos sobre una hoja grande como de tabaco (el pliego). El jefe hablador, a esto, sacó del costado, donde la tenía misteriosamente oculta (en celada, en acecho: el valor mágico aumenta) una vara flexible, reluciente (la espada). Con ella golpeó repetidamente la tierra y

un árbol, a tiempo que repetía obstinadamente las mismas palabras. La causa de los signos que trazaba el que permanecía callado, estaba tanto en la vara reluciente como en las palabras del hechicero hablador. Ante fenómenos tan extraños, los indios se ponen a perecer.

»Los indios están anonadados. No huyen de pavor. Ya emplearán su magia contra los pálidos cuando puedan. Ahora no les toca sino admirar estupefactos. El jefe de los blancos ha repetido por tres veces extrañas palabras: "Dadme fe y testimonio, señor escribano, cómo Yo D. Cristóbal Colón, Almirante de la Mar Océana, por mandado y en nombre del Rey y Reina de Castilla, nuestros señores, etc." Aquellas palabras mágicas ya las saben los indios de memoria, y las repiten, como loros, sin comprenderlas. Se apoderarán de ellas. Las emplearán contra los blancos, y les harán huir cuando le llegue a su magia el turno de manifestarse. (Abundan, en efecto, los testimonios de que los indios, con su prodigiosa memoria, aprendían, sin entenderlo, cuanto oían, repitiendo al instante frases y plegarias enteras.)

»Tras las operaciones de magia en que intervinieron ritualmente la espada, el trazado de los signos, la palabra del jefe de los pálidos, éste, seguido de los suyos, avanzó entre los grupos de los indios, a los que habló en el lenguaje propio de los aparecidos, que no hablan (son sombras hiantes), el lenguaje de las señas manuales, muy familiar a los indígenas. Los indios se confirmaron más en la idea que los españoles eran aparecidos. Así que los blancos descuidaban la tensión mágica, volvían al lenguaje propio de las sombras, al lenguaje por señas.

»Miraba y remiraba el Almirante entre los grupos, y al fin reparó en un indio que llevaba un pedazo de oro colgado de la nariz. Aquella llamó su atención y le despertó visiblemente la codicia. Por señas pedía oro, preguntaba dónde lo había. Para los indios el oro sólo tenía un valor místico absoluto: era el metal incorruptible que aplicaban a los orificios del cuerpo en los muertos principalmente, y también en los vivos. Colón era el pálido, que, consecuentemente con su condición, pedía oro. Y al instante, en la asociación capital y primera aplicada a los

blancos, quedaron fundidas tres especies: papagayo, algodón y oro. De ahí adelante en todas partes les habían de ofrecer papagayos, algodón y oro.

»...Pero la mayor sorpresa sin duda fué la última. El jefe de los blancos, el gran hechicero, había escondido la vara mágica y reluciente (traidoramente, dolosamente). Volvió a sacarla de su costado; y despidió al salir rayos fulminantes y como sierpes, que van a herir en los ojos de los indios. Aún más. El jefe blanco convidó a los indios por sus señas (los aparecidos no hablan: son sombras hiantes) a que se avanzaran a ver de cerca aquel espectáculo que tanto les conmovía.

»Un indio se acerca más que otros. El jefe blanco le convida con la vara a que la vea y toque. El indio se decide, pone su dedo, y ve, ¡oh sorpresa!, que no es sólo luz y rayos, sino que además es resistente y más que una azagaya de bambú; y, sobre todo, ¡oh terror!, se produce una como quemadura en el dedo, de que mana sangre (se corta con el filo). De todas las sorpresas ésta es la mayor que les estaba reservada. Ahora sí que los indios se ponen a perecer...» [5].

Repasemos, ahora, las líneas de Blasco Ibáñez:

2.º «...Al amanecer habían visto surgir del mar unos monstruos que a ellos les parecían enormes, unos bosques flotantes con altísimos árboles, en los que se movían follajes compactos, blancos o de colores (velas y bandera). Primero asomaban sobre la línea del mar las puntas de su arboleda, luego iban ascendiendo de las aguas, y finalmente los bosques flotantes se inmovilizaban a poca distancia de sus playas, saliendo de ellos unas canoas mucho más grandes y más pesadas que las suyas, tripuladas por seres extraordinarios, con el cuerpo tatuado de diversos colores (los vestidos), cubiertos de una materia brillante y dura (corazas y cascos), de la que surgían rayos de luz, lo mismo que de las aguas del lago a la hora de mediodía.

»Todos ellos ostentaban en la cabeza plumajes de colores, a

5. F. MALDONADO DE GUEVARA, Obra cit., II, págs. 18-23.

semejanza de los papagayos y loros que venían a refugiarse en los árboles de su isla, y llevaban la cara sembrada de algodón blanco, rojo o negro, pues tales les parecían las barbas a estos isleños de tez rojiza, con el rostro completamente lampiño.

»Los recién llegados eran pálidos, lo mismo que los muertos, y los indígenas dados a la brujería, que acostumbraban a pintarse de igual color que la muerte, se aproximaban con mayor confianza a ellos, como animados por un parentesco misterioso.

»El cacique de los hombres pálidos (el Almirante), con la cara sembrada de algodón blanco, empuñaba un palo altísimo, en cuyo extremo aleteaba un papagayo enorme de varios colores (la bandera real). Otros dos genios del mar, con algodones negros en sus rostros, se colocaban junto a aquél, llevando en sus manos otros papagayos verdes (los Pinzones con sus banderas).

»El cacique del papagayo más vistoso hablaba en una lengua ininteligible a otro de los hombres pálidos (el escribano), que tenía un palito en la diestra y una hoja blanca, igual a la de un árbol, en la otra mano, trazando sobre ella unos signos mágicos mientras el jefe seguía hablando. Y los indígenas, acostumbrados a recitar conjuros y relaciones mágicas, se apoderaban de estas palabras sin comprenderlas, repitiéndolas al instante, gracias a su prodigiosa memoria de hombres primitivos.

»Sacaba el cacique arengador de un lado de su cuerpo una varilla reluciente (la espada), y todos veían en ella el supremo talismán guardador de las fuerzas mágicas de que disponían dichos aparecidos.

»Hacían esfuerzos para comprender sus palabras, y guiándose por las singularidades de su aspecto procuraban darles todo lo que podían necesitar. Miraban sus banderas, los plumajes de sus gorras y de sus cascos, e inmediatamente les ofrecían como tributos numerosos papagayos, la sola bestia que podían ver en la isla los descubridores. Luego pasaban sus manos con infantil curiosidad por el rostro de los hombres blancos, tocando sus barbas estoposas, y acto seguido les ofrecían grandes ovillos de algodón, único de sus bienes que podía ser útil, según ellos, a estos seres caídos del cielo.

»El Almirante, que miraba a un lado y a otro, queriendo des-

cubrir algún indicio de lo que venía siendo su principal preocupación, se fijó en un pedacito de oro que llevaba un indígena colgado de la nariz. El descubrimiento de esta chapita ínfima animó al navegante con repentina alegría. Desechó las dudas que había sentido al desembarcar, preguntando por señas dónde encontraban dicho metal.

»Para la pobre gente desnuda no tenía ningún valor positivo el oro. Sólo lo apreciaban como metal incorruptible de una importancia mística, aplicándolo a los orificios respiratorios de su cuerpo, e igualmente a la boca y narices de los cadáveres, como si con ello alejasen los gérmenes de la corrupción.

»No les extrañó a los isleños que este dios pálido, con el rostro cubierto de algodón blanco, se interesase por un metal al que atribuían una influencia mágica, y le fueron ofreciendo junto con los papagayos y los ovillos hilados todas las chapitas y colgantes de oro que adornaban sus narices, orejas y labios taladrados. A cambio de esto, el dios blanco empezó a repartir entre ellos sartas de cuentas de vidrio, cascabeles sueltos o en manojos, y puso en la cabeza de los más alegres unos bonetes colorados.

»Experimentaron la mayor de sus sorpresas cuando un hombre de la isla, más atrevido que los demás, se acercó al jefe blanco, echando mano a la vara reluciente que se había puesto otra vez en el costado. El gran hechicero de la barba blanca volvió a sacarla a luz, haciendo serpentear en el aire sus luces temblonas, y luego le invitó a que la viese y la tocase. Después de vacilar, el indígena se decidió a poner uno de sus dedos sobre esta vara de luz, que al mismo tiempo era dura y firme como una de sus azagayas de caña. Y al pasar el dedo sobre su filo, sintió en él la sensación de una quemadura, empezando a derramar sangre. La vara luminosa cortaba por ella misma, sin que el dios que la sostenía hiciese ningún esfuerzo...» [6].

Patentizada la rigurosa fraternidad de los dos fragmentos,

6. V. BLASCO IBÁÑEZ, *En busca del Gran Kan*, Valencia, Prometeo, 1929, 2.ª parte, cap. VI, págs. 231-3.

notemos el proceso que conduce del texto científico al literario: la mayor prolijidad del primero en aras del razonamiento pedagógico, conducido con gran amenidad y precisión. El relato novelesco lleva un ritmo más rápido, pues va dirigido al gran público no especialista: utiliza todos los datos del historiador, copia a veces sus expresiones, para que la imaginación propia no resulte infiel al *status* histórico cultural —sin que, por ello, evite añadir algún poético detalle, hijo de su fantasía—, pero suprime las digresiones discursivas, pertinentes al estudio doctrinal. La prosa del primero es más cortada, precisa, definitoria, siquiera sea hipotético su contenido en algún caso. En el segundo, el período se nos presenta más amplio y robusto pero menos cuidado, como a vuela pluma, estilo frecuente en el caso concreto de este novelista.

IV

También a lo largo de la tercera parte de su novela —«El paraíso pobre»—, Blasco Ibáñez se sirvió liberalmente de las enseñanzas antropológicas y culturológicas del estudio de Maldonado. Para no dar una extensión desmedida a nuestro artículo, nos limitaremos a señalar en somero índice los motivos espigados por el novelista en su muy detenida lectura del repetido estudio —ya conocidos algunos por otras lecturas de Blasco— e incorporados a la última parte de su novela, con más o menos escrupulosidad en la sujeción a su fuente:

A) *Geografía mítica y embrollada:*

1. El enigma acuciante de *Carib* con sus tribus de antropófagos, de que hablaban los indios de las islas recién descubiertas.

2. La fábula de Matunino, es decir, la «isla de las mujeres», identificada por el Almirante con Puerto Rico, vista de lejos en su primer viaje.

V

En busca del Gran Kan no es de las mejores novelas de Blasco Ibáñez. El estilo indirecto, predominante en todas sus obras, con las consiguientes ausencias de diálogo y autodeterminación de los protagonistas, se acentúan aquí. La exacta y paciente documentación acarreada, así como el prescindir en general de personajes imaginarios —casi reducidos a la pareja de Fernando Cuevas y Lucero, con su atormentado idilio— sirven más al celo histórico que a la creación novelesca. Lo que no impide que al correr la pluma con la improvisación característica del pródigo literato valentino, nos sorprenda alguna inexactitud o anacronismo tan detonante como el de colocar al Arcipreste de Hita en la época de Enrique IV el Impotente [7].

En conjunto, el cuadro histórico carece de la fuerza y colorido de los aguafuertes regionales, titúlense *Cañas y barro, La barraca* o *Flor de Mayo*. Pero la abrumadora majestad del asunto le dictó páginas descollantes entre toda su producción de tema histórico. La minuciosa rememoración de la vida a bordo de las carabelas exploradoras en su larga travesía oceánica, las emociones suscitadas por las tierras vírgenes, la embriaguez paradisíaca de las frondas tropicales, encienden la pluma que nos deleitara con *La vuelta al mundo de un novelista*.

Es curioso observar la prevención inicial de Blasco contra Cristóbal Colón, protagonista de su novela. Con plausible interés patriótico, destaca una y otra vez la decisiva intervención —económica, náutica, generosa— de los hermanos Pinzón, sobre todo de Martín Alonso, en la empresa descubridora; Juan de de la Cosa y otros españoles resultan asimismo exaltados frente al misterioso genovés, visionario, codicioso y ególatra... No obstante, los perfiles geniales del héroe se le imponen; reconoce su poética imaginación, su poderosa voluntad, su fe indeclinable. La obsesión de Blasco por calar en lo más íntimo de la psi-

7. *En busca del Gran Kan*, 1.ª parte, cap. II, pág. 32.

cología colombina, hace que la figura del Almirante llene toda la novela y los demás personajes resulten borrosos y confusos, pese a la oficiosidad del autor en hacerlos más simpáticos.

Ya hemos leído en la carta de Blasco a Maldonado, la sugestión que había ejercido sobre el novelista «un hombre tan complejo y tan contradictorio como lo fué Colón». La novela insiste en esta complejidad psicológica del descubridor de América:

«...Aquel hombre contradictorio, mezcla de poeta y de mercader, de místico vidente y avaro judaico» [8].

«Dos afectos contradictorios se combatían en el alma de este hombre, complejo y antagónico en sus deseos. Admiraba como poeta la belleza del paraíso descubierto por él. A continuación reconocía con cierto despecho la pobreza de dicho paraíso y se ingeniaba como mercader para sacar el mejor producto de su mediocridad» [9].

Y con más elocuencia que en parte alguna:

«...el contradictorio Colón, que sentía dentro de él dos mundos, el después llamado de la Edad Media, que iba a morir, y otro que estaba empezando en aquellos años, hombre soñador y enérgico como los eremitas, de palabra ardiente, que acaudillaban inmensas cruzadas, y al mismo tiempo mercader y áspero para las ganancias como los mercaderes del Renacimiento, mostraba una emoción mística, un temblor iluminado, al creerse próximo a unas minas sólo comparables a las del rey Salomón» [10]

El gran novelista, creador de personajes muchas veces simbólicos o arquetípicos, hechos de una pieza, se encontraba ante la realidad turbadora de un personaje vivo, un hombre extraordinario de carne y hueso, de cualidades geniales y defectos visibles en amalgama inconsútil.

En el apéndice —un tanto impertinente— sobre «El misterio de Colón», se ocupó Blasco de resumir y divulgar lo más sobresaliente de las investigaciones promovidas por el famoso nave-

8. *En busca del Gran Kan*, 2.ª, VI, 226.
9. *En busca del Gran Kan*, 3.ª, I, 238.
10. *En busca del Gran Kan*, 3.ª, V, 296.

gante, «el hombre de las catorce cunas y de las dos tumbas»: los problemas de su patria, raza y formación intelectual.

Después de morir Blasco, no ha cesado de proliferar la bibliografía colombina. Nos limitaremos a señalar la jugosa biografía de Colón, «Don Quijote del Océano», por Madariaga [11], y la maciza labor investigadora y erudita de Ballesteros [12], que deberán consultar ineludiblemente los estudiosos de estas cuestiones.

Pero los lectores de la novela de Blasco Ibáñez guardarán siempre, por milagro artístico, la imagen, más o menos exacta, pero viva, dinámica y operante, de un Cristóbal Colón, erguido sobre el alcázar de popa de la nao capitana, revueltas sus crenchas plateadas por los vientos alisios, debelador de los arcanos del Mar Tenebroso. Y —aunque ignorante de la trascendencia de su descubrimiento, hallazgo o «invención»—, promotor animoso de la gran ruta oceánica del futuro.

11. Salvador de MADARIAGA, *Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón*, Buenos Aires, 4.ª edición: 1947.

12. Antonio BALLESTEROS Y BERETTA, «Cristóbal Colón y el descubrimiento de América», tomos IV y V de la *Historia de América y de los pueblos americanos*, dirigida por el mismo eminente historiador. Barcelona, edics. Salvat, 1945.

cétera. Respecto a *traméter*, coincide con el valenciano actual, donde la *r* de *prometre* y *trametre* ha sufrido una metátesis: *prométer, traméter*. Las grafías con *nos* tras verbo acabado en vocal tampoco son *inventadas*, ya que en valenciano es: *perdre-nos, beure-nos, escriure-nos*, etc. (Boades: *metrer-nos, veure-los*, etc.) Las observaciones sobre *vassall* son exactas, pero siempre cabría atribuirlas al copista. VI. Los masculinos terminados en *-or*. M. de R. hace observar que en catalán antiguo eran femeninos. De todos modos, también se puede prescindir de este dato, ya que en latín eran masculinos y podría alegarse una latinización del copista, aunque realmente es una testificación del uso actual masculino, pero no en *valor* y *calor* que son femeninos. VII. El adjetivo *forta* y el adverbio *fortament*. En catalán antiguo el adjetivo *fort* era de una sola terminación. Pero no sabemos exactamente cuando aparece la forma *forta*. VIII. Las formas verbales. Aquí sí que fracasó el falsificador. Aunque profundo conocedor del catalán antiguo, con todo, no pudo evitar en muchos casos el uso de formas propias del catalán oriental del s. XVII. De todo ello, trataremos más adelante. IX. Uso superfluo de la partícula pronominal *en*. Evidentemente constituye un dialectalismo oriental propio de la decadencia, inexplicable en un autor del s. XV y perfectamente comprensible en un autor catalán oriental del s. XVII. X. Negación sin *no*. Este argumento de M. de R. no nos convence. XI. Léxico. Basta observar los numerosos castellanismos del «Libre dels feyts» para aceptar que es una obra del s. XVII. M. de R. señala algunos de ellos, de los cuales habría que eliminar *ausades*. XII. Examen particular de las leyendas del «Libre dels feyts». XIII. Confrontación con la lengua de «La fi del comte d'Urgell». XIV. Conclusiones: El «Libre dels feyts» es una falsificación hecha en el s. XVII. Esta conclusión la creemos evidente. Ello no quita positivo interés a este libro, ya que así disponemos de un texto filológico del s. XVII de un valor incalculable. Aunque Roig y Jalpí no dominaba los pretéritos fuertes irregulares y, por otra parte, trata de arcaizar las formas del verbo *fer*, no participamos del criterio extremado de los que acusan al texto de Roig de estar escrito en un lenguaje artificioso; bien al contrario, nos parece filológicamente de un gran interés. De los razonamientos expuestos por M. de R. estimamos como más valiosos y sólidos los dedicados al examen de las formas verbales. M. de R. observa acertadamente que el paradigma de *fer* presenta formas *inventadas*, intencionadamente de aspecto arcaico: tales *faer, faeria, faeyt, faeya*.

Pero aún es más interesante el estudio de los pretéritos. En primer lugar, creemos que las formas de los pretéritos regulares todavía eran conocidas en el catalán del s. XVII, ya que no se ha demostrado todavía lo contrario, pero empezaban a declinar, avasalladas por la forma de los pretéritos perifrásicos con *vaig*. De este modo explicamos que Roig no se equivoca nunca en el uso de los pretéritos regulares. Pero, en cambio, los pretéritos irregulares son los primeros en desapare-

cer, y ello explica que Roig, al reconstruirlos, errase, por falta de un conocimiento filológico del catalán antiguo. Los únicos pretéritos fuertes del valenciano-catalán actual son *fiu, féu,* del verbo *fer,* y 1 *viu,* 3 *viu,* del verbo *veure.* El catalán antiguo poseía otros pretéritos fuertes, y Roig intentó reconstruirlos fijándose en que *féu* y *viu* son análogos a la tercera persona del singular del presente de indicativo; de aquí las formas de pretérito fuerte representadas por el indicativo, que ofrecían la ventaja de tener el acento en el radical: *met* por *meté* (arc. *mis, mes*), *promet* por *prometé, pren* por *prengué* (arc. *pris, pres*), *vol* por *volgué* (arc. *volch*), *naix* por *nasqué* (arc. *nasc*), *viu* por *visqué* (arc. *visch*), *hau* por *hagué* (arc. *hach*), *perd* por *perdé, pot* por *pogué* (arc. *poch*), *sap* por *sabé, fuig* por *fugí,* etc. A nuestro juicio, Roig intentó una arcaización desafortunada, ya que seguramente los pretéritos débiles aún eran usados en el lenguaje vivo de Catalunya.

En tal sentido, sería oportuno, si se hace una edición corriente del «Libre dels feyts», restituir las formas de pretéritos débiles: *meté, prometé, prengué, nasqué, visqué, hagué, perdé, pogué, sabé,* etc., que ya eran generales desde el siglo XV, como se ve en el Tirant, Corella, Miquel Pérez, Isabel de Villena, etc.

Hay otro aspecto lingüístico del libro de Roig que merece subrayarse: la aparición de formas verbales dialectales propias del catalán moderno, extrañas en absoluto al catalán antiguo. Tales formas modernas, cuando son extrañas al valenciano, saltan inmediatamente a la vista: M. de R. señala la primera persona del singular del presente de indicativo con —o : *recito, trobo, dono, porto, recordo.*

Pero no tienen menos fuerza probatoria las siguientes:

1. Los indicativos y gerundios con *i* consonante propios del catalán oriental moderno, de verbos como *veure, creure, traure,* etc.: *veiem, creiem, traiem,* etc., *veient, creient, traient,* etc., cuya *i* pasa a los pretéritos de *veure*: *veié, veiés,* etc., formas en absoluto extrañas al catalán antiguo y al valenciano moderno, que conserva las formas etimológicas: *veem, creem, traem,* etc., *veent, creent, traent,* etc., *veeres, veérem,* etc. El «Libre dels Feyts» desconoce estas formas y usa sistemáticamente las formas modernas con *i.* El gerundio *veient* (I cap. 4; II, 7.20; III, 174.13; IV, 99.15, 102.11, 110.16, 112.6, 113.1, 127.5, 135.15, 164.28; V, 51.1.9, 69.16, 88.27, 95.25), *trayent* (II, 40.17; IV, 124.19), *creyent* (I, cap. 4), *veié* (II, 8.16, 70.9; III, 22.21, 51.8, 89.19, 174.5; IV, 121.4, 131.20; V, 48.7, 49.22, 83.12, 96.7), *veieren* (I, cap. 3; II, 64.11), *veiés* (IV, 93.24, 183.21, 185.8; V, 50.24), el indicativo *veiem* (IV, 185.11). Observemos de pasada, que el uso del pretérito *veié,* forma analógica creada en el catalán oriental posteriormente a los gerundios y presentes en *i, veient, veiem,* es una prueba de la persistencia tardía en el ca-

talán oriental del uso del pretérito sintético (a *veié*, el valenciano opone todavía la forma etimológica *viu*, de pretérito fuerte).

2. Las terceras personas de plural del pres. ind. de los mismos verbos con la *u* analógica de la 3.ª pers. del singular: *diuen, creuen, veuen, trauen*, etc., que en la lengua del s. XV eran todavía *dien, creen, veen, traen*, etc.: *veuhen* (II, 137.26), *diuhen* (III, 13.11, 23.11; IV, 127.9; V, 45.19, 92.21, 100.15), *riuhen* (V, 84.23), *hauen* (V, 78.11).

3. Las grafías con *u* de *deuhen* (IV, 164.5) por *deven*, aunque esto tiene menos valor probatorio, ya que se podría alegar la mala lectura del copista, quien, en cambio, siempre escribe con *v devetz* (III, 18.10), *devem*, etc.

Hay otras particularidades dialectales del catalán oriental. He aquí algunas: el uso de *vui* por *hui*, *vuit* por *huit*. Las formas con *v* son extrañas al catalán antiguo y al valenciano moderno: *vui* (I, cap. 1, II, 137.36, 63.23; III, 18.1; IV, 185.11; V, 79.12, 80.1.26, 97.6), *vuit* (IV, 98.5; V, 52.12). La velarización en *u* de la *l* ante labial, extraña al catalán antiguo y al valenciano moderno y tan habitual actualmente en Cataluña y Mallorca: *aubirar* (V, 59.26, 68.7.14, 76.28, 84.6).

Una vez convencidos que el «Libre dels feyts» es un texto del s. XVII vale la pena no despreciar razones ortográficas: la *c* y *ç* en el catalán del s. XV (1420) no se confundía con la *s, ss*, debido a pronunciarse todavía africada (ts). Encontramos: *fas* (=*faç*) (II, 69.23; IV, 183.23; V, 69.28), *sinch* (=*cinc*) (II, 173.12; IV, 113.17, 119.27, 129. 26, 132. 4, 148.21), *bras* (=*braç*) (IV, 146.14), *conciderant* (III, 173.17), *offença, deffença* (IV, 131.19), *Vicens* (IV, 182.9), etc. Aquí hay que añadir las terminaciones femeninas en *—as* : *fillas, donas*, etc., y verbales: *feyan, eran*, etcétera, y el uso de *a* por *e*: *janer* (II, 39.19; IV, 179.13), el uso de *tj, tg*, para indicar la conservación de la africada palatal etimológicamente no geminada (catalán moderno *pitjor, platja, lletja, mitja, desitjar*, etc.): *fastitjosa* (IV, 161.9), *lletgea* (III, 13.14), etc., ya que en catalán antiguo, como en valenciano, la *j, g*, ya eran africadas por sí y *tj, tg*, marcaban la misma articulación, geminada según la etimología como producto de un nexo románico (*metge, viatge*, pero no en *pijor, plaja, lleja, mija*, etc.) Finalmente, señalaremos otras particularidades del texto extrañas al catalán antiguo y valenciano y típicas del catalán oriental, iniciadas en el s. XVII: la monoptongación de *gua* en *go* (Dicc. Fabra *goix*, valenciano *guaix*): *gonyar, gordar* (IV, 129.4, 158.15, 110.25, etc.), la reducción de *per a* a *per*: *por ell e per la princessa* (III, 109), los pretéritos *vulgueren, vulguessen* con *u* en vez de *o*: (V, 54.3, 90.4, 91.12), *haguem* por *hajam* (V, 70.9), *cop* por *colp* (IV, 118.9.28), *monjos* por *monges* (IV, 129.21) y, finalmente: el uso del pretérito perifrástico de un modo tan abundante. En el s. XV apenas se usaba, era un rusticismo muy desagradable que es muy raro encontrar en textos

del s. XV y no ganó terreno hasta el s. XVII en Cataluña, ya que en otras regiones, como en Valencia, era evitado por la gente ciudadana, y aun hoy día suena a plebeyo.

Aún se podría citar: el castellanismo *dany* por ant. cat. *dan* (IV, 117.5, 118.11, 92.18), *amohinat* (IV, 121.6), *barato* (IV, 119.27), *emperatriu* (III, 109.2), *creuada* (IV, 101.4), el verbo *matar* (IV, 154.8, 115.15, 117.2, 119.8; V, 52.11), *diaques, Rafael Ferrer Coll* (uso de los dos apellidos), *manco* (IV, 94.26) y los castellanismos examinados por Martín de Riquer.

Desde luego, Roig y Jalpí era un falsificador mucho más diestro que el autor de las *Trobes* heráldicas de Jaume Febrer (a quien todavía no ha mucho citaba un ilustre noble valenciano...), pero no podemos admitir la afirmación de que su lengua es artificiosa: es el mejor modelo de prosa literaria catalana del s. XVII. La palabra falsificador es muy desagradable y nos trae a mientes los falsificadores de billetes de banco.

Pero tal concepto no tenemos de Roig y Jalpí. Muy al contrario, nos despierta una viva simpatía: gracias a él disponemos de un texto importantísimo para la filología catalana y de una visión histórica de conjunto de un historiador catalán del s. XVII. Martín de Riquer concluye, y lo subscribimos: «Como corolario a todo ello, y hablando como filólogo y no como historiador, creo que debemos felicitarnos. La literatura catalana nada pierde si se le quita una obra del siglo XV, tan abundante en libros de tal suerte, escritos en un lenguaje depurado y clásico; en cambio, al colocar el «Libre dels feyts» en el s. XVII, pobrísimo y carente de prosa digna, colmamos una laguna que parecía que jamás había de llenarse».—J. GINER.

M. BASSOLS DE CLIMENT: *Sintaxis histórica de la lengua latina.* Tomo I. Introducción. Género. Número. Casos. Barcelona, 1945.—Tomo II, 1. Las formas personales del verbo. Barcelona, 1948. C. S. I. C. Delegación de Barcelona. Instituto «Antonio de Nebrija». Publicaciones de la Escuela de Filología de Barcelona.

La *Sintaxis histórica de la lengua latina*, del Dr. Bassols de Climent, es una obra capital de la filología española. El Dr. M. B. de C., catedrático de lenguas y filología clásicas de la Universidad de Barcelona, director de la Escuela de Filología y miembro del Consejo S. I. C., es actualmente la personalidad española más relevante en el campo de la filología clásica. Tradicionalmente, la Universidad catalana ha sido siempre escuela de grandes maestros en la citada especialidad, de antiguo ha tenido magníficas figuras, flor y nata del poderoso intelecto catalán, que han descollado en el dominio de las lenguas clásicas;

recordemos los nombres de Segalá y Balcells, entre los que hemos conocido, y sería interesante hacer la historia y análisis crítico y bibliográfico de todos los maestros, que han formado, con el transcurso de los años, una gloriosa tradición de capacidad filológica y humanista que honra a nuestra patria. El Dr. M. B. de C. es un continuador de dicha tradición de la Universidad barcelonesa y, en cierto modo, la supera, ya que adquiere un rango de categoría europea. Esta Sintaxis latina viene a confirmarlo. La obra concebida es de una gran envergadura. Constará, como mínimo, de siete u ocho volúmenes, tal vez muchos más. Los tomos I, vol. 1, y II, vol. 1, ya publicados, son de 512 y 664 páginas, respectivamente, y aún saben a poco en el desarrollo de ciertas materias. Su valor es considerable, ya que no poseía la bibliografía española un tratado tan completo. A pesar de su título, que pudiera hacer pensar que se trata de una obra destinada a los latinistas exclusivamente, en realidad su campo de interés es mucho más considerable: es un manual imprescindible al indo-europeista, al helenista, al latinista, al romanista, a la gramática general y a todos los gramáticos españoles, a la estilística y al estudio del lenguaje. Su autor profundiza en todas direcciones y suscita conocimientos y problemas a todos los especialistas de las letras en general. Cuando la grandiosa obra esté terminada, fecundará poderosamente los estudios de la ciencia española en múltiples direcciones, de las que la filología y gramática romances se beneficiarán en grado sumo. La calificación de obra básica es indiscutible.

Como característica general de la obra cabe señalar el hecho de que B. de C. maneja toda la bibliografía extranjera y resume en cada cuestión la síntesis de las escuelas y tesis de todos los estudios anteriores. Esto es de un valor incalculable para el estudioso español, imposibilitado, en la mayor parte de los casos, de conocer dicha extensísima bibliografía extranjera, especialmente de obras y revistas alemanas, pues muchas de las más importantes y fundamentales están agotadas y son difíciles de hallar en nuestras bibliotecas, incluso las especializadas. También B. de C. plantea la discusión en ciertos casos debatidos y nos expone las teorías emitidas, resúmenes de extensos y laboriosos trabajos, haciendo su crítica y señalando la buena solución. De este modo poseemos una visión de conjunto de los problemas más importantes que existen planteados en el campo de la sintaxis de la lengua latina, que de otro modo nos exigirían un poderoso y disperso esfuerzo de adquisición, con el peligro que supondría el no tener siempre la autorizada opinión maestra sobre cada punto de un especialista tan seguro y competente como M. B. de C., que siempre nos expone la última palabra sobre el estado de cada cuestión. En tal sentido, esta obra no sabríamos cómo ponderarla bastante.

El tomo I, «Las categorías nominales», constará de dos volúmenes·

1. Introducción, género, número y casos. Falta publicar un 2, Adjetivos. pronombres, adverbios.

En el tomo I, abre una Introducción, en la que destacan una sucinta exposición sobre la evolución de las teorías y métodos lingüísticos y un estudio sobre el lenguaje literario y popular. Respecto a que «los lenguajes populares no se someten a la férula estricta de la gramática y de la lógica», no es exacto, ya que toda habla, por patuesa que sea, tiene sus reglas gramaticales estrictamente establecidas con una exactitud y precisión mayor que no tienen las lenguas literarias, más libres por no depender de un uso fijado sólo por la habitud rutinaria; realmente, lo que sucede es que sus reglas gramaticales no son descubiertas sino por el dialectólogo muy conocedor de él y, por tanto, esas reglas, realmente existentes, se nos aparecen fuera de «la férula estricta de la gramática y de la lógica» de las lenguas literarias que conocemos. Tal sucede con el latín primitivo y el latín vulgar con respecto al latín clásico: su supuesta insumisión a la férula de la gramática es la expresión del desconocimiento exacto de sus estrictas reglas gramaticales, difíciles de precisar. Las sorprendentes coincidencias del latín vulgar y el románico primitivo con el latín primitivo corroboran la idea de que en cierto modo el latín vulgar o hablado es la prolongación natural del latín primitivo, del cual el latín clásico sería una creación y estilización literaria, bajo el influjo helenístico, una fijación del mejor latín del siglo I a. J. C.

Interesante es la doctrina sobre el origen del género: arranca del i.-e. la división de los substantivos en dos grupos: el primero abarca lo animado, activo; el segundo lo inanimado, inerte. Este segundo grupo originó el género neutro; el grupo opuesto, en un principio, utilizó palabras distintas para distinguir los sexos naturales, pero este procedimiento costoso, fué cediendo ante el sistema de la diferenciación sexual por sufijación. Dos procesos completaron el estado posterior: la sexualización de los objetos, en virtud de la cual a los nombres del grupo primero acabaron por asignárseles un género masculino o femenino, según los casos; y el paso del grupo inanimado o inerte al grupo animado o activo, y viceversa.

En el capítulo II estudia el número y el resto del volumen está dedicado al estudio minucioso de los casos.

El tomo II, «Las categorías verbales», constará también de dos volúmenes: 1. Las formas personales del verbo. Falta publicar: 2. Las formas nominales del verbo.

Está dividido en tres partes, que tratan, respectivamente, de las voces, los modos y los tiempos del verbo. En la primera parte, el capítulo I, sobre las voces en indoeuropeo y su evolución, es una maravilla de exposición que interesa tanto al latinista como al helenista. Las voces o diátesis del verbo (activa, media y pasiva) con la relación o

equivalencia establecida entre la voz media y la reflexiva, están bien estudiadas. La exacta interpretación de la voz media en griego es muy interesante. La relación que establece entre la voz media y la voz reflexiva dinámica (pág. 15) la hubiera podido corroborar más palpablemente recurriendo a la exposición de los verbos valencianos de movimiento con *se'n*. En efecto, el valenciano posee toda una serie de verbos de movimiento que presentan dos formas de conjugación, con sentido perfectamente distinto, una de ellas como reflexivos dinámicos (equivalente a la voz media) y otra como neutros. Tal serie valenciana es mucho más completa y general que en el catalán oriental, ya que además de *anar-se'n*, podemos citar *tornar-se'n, vindre-se'n, pujar-se'n, baixar-se'n, entrar-se'n, eixir-se'n, volar-se'n*, etc., así como *endur-se, emportar-se*, etc., que tienen el mismo origen. La teoría de la poca fijeza de las voces (pág. 17) explica el hecho de los cambios de verbos reflexivos a no reflexivos, y viceversa. En la exposición de la voz pasiva (§ 4) encontramos muchos puntos de vista que reflejan las corrientes lingüísticas actuales.

Es patente un marcado influjo de la escuela de lingüística que Vossler llamó idealista, en la ciencia del lenguaje por oposición a la escuela tradicional de los neogramáticos, que bautizó de positivista. El lector podrá leer con provecho las págs. 19 y 20, donde la manera idealista de interpretar las cuestiones lingüísticas es bien clara. Pero así como en la romanística el idealismo de Vossler está lleno de interpretaciones teóricas, de dudoso valor práctico, ya que el idealismo vossleriano no ha aportado ningún avance substancial a la romanística comparable a la sólida labor de los grandes maestros tradicionales y sus discípulos modernos, en cambio, en el campo del clasicismo, pudiera ser provechoso. M. B. de C. bucea profundamente, con penetrante luz, en las más oscuras cuestiones, aunque en algunos casos nos convence más su autoridad que sus razonamientos, tal cuando expone la teoría de la creación de la voz pasiva.

La teoría de la pág. 32 podría explicar el diferente acento de *jaure* y *yacer*, extensible a otros verbos. La oportuna observación de la página 37 requeriría mayor amplitud, por tratarse de una cuestión interesantísima de gramática hispánica. A nuestro juicio, el uso de la preposición *a* ante el complemento directo personal en catalán-valenciano y en castellano primitivo, aún no está dilucidado. Nos parece puramente idealista la afirmación de que si la lengua francesa no conoce el uso de la *a* ante el acusativo personal, es por disponer de una menor libertad de colocación de las palabras: realmente, es al revés. El uso de la preposición *a* ante el c. d., en su fuente arranca de la sintaxis latina, a nuestro juicio, ya que dicho uso, originariamente, tanto en castellano como en catalán-valenciano, sólo aparece ante nombre propio de persona sin determinante alguno: *He llamado a Pedro. Amo a María*,

etcétera. En efecto, si bien es cierto que en catalán antiguo abundan los ejemplos sin *a* ante nombre propio sin determinativo, tales ejemplos son paralelos a la omisión de *a* ante los pronombres fuertes (*amar tu, estimar si mateix*, etc.) Ahora bien; ya Fabra hizo observar que el uso de la *a* ante los pronombres fuertes es de rigor en catalán, en contra de la falta de matiz de Mn. Alcover, e igualmente el uso de *a* ante nombres propios sin determinativo alguno es bastante normal en catalán antiguo (Ejemplos: *vingué a veure a Phelip e a Tirant*; *on viu a Tisbe e a Mirra*, Corella, y los ejemplos podrían multiplicarse hasta la saciedad. Sería conveniente una recopilación íntegra de todos los ejemplos del catalán antiguo). En cambio, en la lengua antigua y hasta en el lenguaje moderno catalán-valenciano, se construye el complemento directo personal sin *a*, en general, y aun ante nombre propio de persona si va precedido de cualquier determinativo: *He vist en Pere, renta la María, homenatjar el rei en Jaume, saludar don Vicent, adorar el bon Jesús*, etc., pero *Veure a Pere, amar a Jesús*. Todos los ejemplos citados por los gramáticos catalanes, por ejemplo Alcover, *Qüestions de llengua y literatura catalana*, págs. 502-511, son de nombres personales comunes o propios con determinativo, pero la construcción *He vist a Pere* (nombres propios de persona sin determinativo) no es un castellanismo, ya que se encuentra también en occitano y dialectos italianos y, por tanto, responde a un *Vidi ad Petrum*, usual en el latín vulgar. En cambio, los ejemplos del castellano antiguo aducidos por M. B. de C. no ofrecen discrepancia, puesto que el nombre propio lleva determinativo (*Cuando vió el bispo Sant Laurencio levar*, Berceo) o no es personal propio (*veremos vuestra mujer*, Cid).

En la interesante observación de la pág. 60, referente al uso del reflexivo de tercera persona con referencia a la primera o segunda, se aducen ejemplos franceses y alemanes. Ahora bien, en el valenciano vulgar es frecuentísimo tal uso y hasta se halla en la literatura: *se n'anem*, nos vamos; *s'acosteu*, os acercáis, etc. Véase M. Sanchis Guarner, *Gram. Val.*, pág. 231.

En la pág. 68, afírmase que el pronombre *se* acaba por convertirse en un pronombre indefinido equivalente al fr. *on*, cat. *hom*. Nos resistimos a admitir que *se imita las virtudes de los santos* sea una construcción correcta, en vez de *se imitan las virtudes de los santos*, pero en todo caso que *se* sea un sujeto pronominal de *imita* y equivalente a *hom* es dudoso.

En las págs. 74-77 nos parece demasiado artificiosa la explicación sobre el orígen de la construcción de los verbos impersonales que expresan fenómenos de la naturaleza. Realmente la lengua no tiene por qué construirse en sus orígenes a base de lógica. M. B. de C. intenta, a posteriori, buscarle un sujeto gramatical forzoso a oraciones como *truena, llueve*, etc., y llega al extremo de discutir cuestión tan fuera de

la lingüística como la carencia o existencia de creencias religiosas en el hombre primitivo y de tener que echar mano a la prehistoria y a la etnología para resolver que, dada la creencia en la divinidad, la construcción *tonat* es una abreviatura de *Iuppiter tonat*... Parece extraño que el sujeto fuese precisamente *Iuppiter* y no otro... y, respecto a *pluit, fulget, fulminat, lucet, illucescit, fulgurat*, etc., *amanece, anochece, relampaguea*... hubiéramos preferido una explicación lingüística más satisfactoria. Respecto al origen del impersonal *haber* (pág. 82) y su construcción con un c. d., se hace notar (pág. 84) que «en ciertas regiones de Levante y América se impone la construcción que la lógica reclama, y así se dice: *hubieron fiestas, habían muchas mujeres*». Nos extraña lo de Levante en pluma de un científico, ya que en Valencia y en toda Europa, desde hace siglos, entendemos por Levante el oriente mediterráneo: pero debe querer decir Valencia, la España mediterránea u oriental, y, en efecto, en el valenciano se halla la construcción rústica *hi han moltes dones* por *hi ha moltes dones*, pero no podemos aceptar que tal vulgarismo sea reclamado por la lógica, ya que en el mismo valenciano no pasa de ser un rusticismo que es percibido como incorrecto por las personas lógicas y, con todo, la construcción *hi ha moltes dones, hi ha festes en Alcoi*, es todavía predominante incluso entre el vulgo. En las págs. 379-380 se afirma que el uso del pluscuamperfecto latino (imperfecto de subjuntivo castellano: *cantara*) en castellano moderno con valor de indicativo (equivalente a *había cantado*) se debe a influencia del Romancero; nos parece evidente que tal uso ha sido introducido por los escritores y periodistas gallegos y, desde luego, no creemos que acabe por triunfar, ya que en grandes regiones españolas se ha perdido el imperfecto de subjuntivo en *s*: *cantase*, substituído totalmente por *cantara*, cuyo valor subjuntivo es muy sólido.

La concepción idealista de muchas cuestiones la vemos clara: véanse las págs. 150, 387 y tantas otras, llenas de indiscutibles aciertos. Sin embargo, M. B. de C. hace una crítica severa, al tratar del origen del futuro perifrástico en la baja latinidad (págs. 300-302) de «la hipótesis más brillante que sólida debida al agudo ingenio de Vossler», «de la escuela lingüística designada con el nombre de idealista». Ante tal punto de vista del mismo M. B. de C. habríamos de rectificar nuestros juicios. De acuerdo con el autor, estimamos muchas tesis idealistas más brillantes, ingeniosas y agudas que sólidas, fecundas y convincentes. Hay que evitar las hipótesis en el aire y las comparaciones arriesgadas. A veces hasta se escapan al más severo control riguroso. Así, el mismo espíritu tan científico de M. B. de C. afirma (pág. 80): «En conexión con esta hipótesis (la substitución de la construcción impersonal por la personal), merece destacarse la particularidad de que el pueblo inglés, que es uno de los que tienen más acentuado el espíritu de la propia personalidad, ha eliminado por completo la construcción impersonal

etcétera. En efecto, si bien es cierto que en catalán antiguo abundan los ejemplos sin *a* ante nombre propio sin determinativo, tales ejemplos son paralelos a la omisión de *a* ante los pronombres fuertes (*amar tu, estimar si mateix*, etc.) Ahora bien; ya Fabra hizo observar que el uso de la *a* ante los pronombres fuertes es de rigor en catalán, en contra de la falta de matiz de Mn. Alcover, e igualmente el uso de *a* ante nombres propios sin determinativo alguno es bastante normal en catalán antiguo (Ejemplos: *vingué a veure a Phelip e a Tirant*; *on viu a Tisbe e a Mirra*, Corella, y los ejemplos podrían multiplicarse hasta la saciedad. Sería conveniente una recopilación íntegra de todos los ejemplos del catalán antiguo). En cambio, en la lengua antigua y hasta en el lenguaje moderno catalán-valenciano, se construye el complemento directo personal sin *a*, en general, y aun ante nombre propio de persona si va precedido de cualquier determinativo: *He vist en Pere, renta la María, homenatjar el rei en Jaume, saludar don Vicent, adorar el bon Jesús*, etc., pero *Veure a Pere, amar a Jesús*. Todos los ejemplos citados por los gramáticos catalanes, por ejemplo Alcover, *Qüestions de llengua y literatura catalana*, págs. 502-511, son de nombres personales comunes o propios con determinativo, pero la construcción *He vist a Pere* (nombres propios de persona sin determinativo) no es un castellanismo, ya que se encuentra también en occitano y dialectos italianos y, por tanto, responde a un *Vidi ad Petrum*, usual en el latín vulgar. En cambio, los ejemplos del castellano antiguo aducidos por M. B. de C. no ofrecen discrepancia, puesto que el nombre propio lleva determinativo (*Cuando vió el bispo Sant Laurencio levar*, Berceo) o no es personal propio (*veremos vuestra mujer*, Cid).

En la interesante observación de la pág. 60, referente al uso del reflexivo de tercera persona con referencia a la primera o segunda, se aducen ejemplos franceses y alemanes. Ahora bien, en el valenciano vulgar es frecuentísimo tal uso y hasta se halla en la literatura: *se n'anem*, nos vamos; *s'acosteu*, os acercáis, etc. Véase M. Sanchis Guarner, *Gram. Val.*, pág. 231.

En la pág. 68, afírmase que el pronombre *se* acaba por convertirse en un pronombre indefinido equivalente al fr. *on*, cat. *hom*. Nos resistimos a admitir que *se imita las virtudes de los santos* sea una construcción correcta, en vez de *se imitan las virtudes de los santos*, pero en todo caso que *se* sea un sujeto pronominal de *imita* y equivalente a *hom* es dudoso.

En las págs. 74-77 nos parece demasiado artificiosa la explicación sobre el origen de la construcción de los verbos impersonales que expresan fenómenos de la naturaleza. Realmente la lengua no tiene por qué construirse en sus orígenes a base de lógica. M. B. de C. intenta, a posteriori, buscarle un sujeto gramatical forzoso a oraciones como *truena, llueve*, etc.. y llega al extremo de discutir cuestión tan fuera de

la lingüística como la carencia o existencia de creencias religiosas en el hombre primitivo y de tener que echar mano a la prehistoria y a la etnología para resolver que, dada la creencia en la divinidad, la construcción *tonat* es una abreviatura de *Iuppiter tonat*... Parece extraño que el sujeto fuese precisamente *Iuppiter* y no otro... y, respecto a *pluit, fulget, fulminat, lucet, illucescit, fulgurat*, etc., *amanece, anochece, relampaguea*... hubiéramos preferido una explicación lingüística más satisfactoria. Respecto al origen del impersonal *haber* (pág. 82) y su construcción con un c. d., se hace notar (pág. 84) que «en ciertas regiones de Levante y América se impone la construcción que la lógica reclama, y así se dice: *hubieron fiestas, habían muchas mujeres*». Nos extraña lo de Levante en pluma de un científico, ya que en Valencia y en toda Europa, desde hace siglos, entendemos por Levante el oriente mediterráneo: pero debe querer decir Valencia, la España mediterránea u oriental, y, en efecto, en el valenciano se halla la construcción rústica *hi han moltes dones* por *hi ha moltes dones*, pero no podemos aceptar que tal vulgarismo sea reclamado por la lógica, ya que en el mismo valenciano no pasa de ser un rusticismo que es percibido como incorrecto por las personas lógicas y, con todo, la construcción *hi ha moltes dones, hi ha festes en Alcoi*, es todavía predominante incluso entre el vulgo. En las págs. 379-380 se afirma que el uso del pluscuamperfecto latino (imperfecto de subjuntivo castellano: *cantara*) en castellano moderno con valor de indicativo (equivalente a *había cantado*) se debe a influencia del Romancero; nos parece evidente que tal uso ha sido introducido por los escritores y periodistas gallegos y, desde luego, no creemos que acabe por triunfar, ya que en grandes regiones españolas se ha perdido el imperfecto de subjuntivo en *s*: *cantase*, substituído totalmente por *cantara*, cuyo valor subjuntivo es muy sólido.

La concepción idealista de muchas cuestiones la vemos clara: véanse las págs. 150, 387 y tantas otras, llenas de indiscutibles aciertos. Sin embargo, M. B. de C. hace una crítica severa, al tratar del origen del futuro perifrástico en la baja latinidad (págs. 300-302) de «la hipótesis más brillante que sólida debida al agudo ingenio de Vossler», «de la escuela lingüística designada con el nombre de idealista». Ante tal punto de vista del mismo M. B. de C. habríamos de rectificar nuestros juicios. De acuerdo con el autor, estimamos muchas tesis idealistas más brillantes, ingeniosas y agudas que sólidas, fecundas y convincentes. Hay que evitar las hipótesis en el aire y las comparaciones arriesgadas. A veces hasta se escapan al más severo control riguroso. Así, el mismo espíritu tan científico de M. B. de C. afirma (pág. 80): «En conexión con esta hipótesis (la substitución de la construcción impersonal por la personal), merece destacarse la particularidad de que el pueblo inglés, que es uno de los que tienen más acentuado el espíritu de la propia personalidad, ha eliminado por completo la construcción impersonal

que, por el contrario, abunda extraordinariamente en la lengua rusa». En otros lugares apreciamos vacilaciones en indicar cuál de las diversas hipótesis emitidas es la más aceptable, como en la pág. 429.

En general, en este tomo II el autor da mucho mayor relieve a los fenómenos sintácticos de las lenguas romances, con lo que la obra adquiere un valor capital para los romanistas. Tal innovación es un indiscutible acierto. En realidad, la sintaxis de nuestra lengua es en muchos aspectos una continuación de la latina. La explicación última de muchos giros y construcciones hoy día en uso, debemos buscarla en el latín vulgar y a veces incluso en el clásico. De ahí la importancia que tiene tanto para los romanistas en general, como para los filólogos españoles en particular, señalar y registrar no sólo las conexiones, sino también las discrepancias sintácticas entre los idiomas por ellos estudiados y la lengua latina.

Cierra este precioso volumen un índice de conceptos, otro de palabras, uno de autores clásicos y otro de autores románicos. En este último queda patente la poca atención dedicada al valenciano, del cual no figura ningún autor: Tirant, Corella, San Vicente Ferrer, Jaume Roig, etc.

Con esta obra, el Dr. Bassols de Climent, ganó el premio «Francisco Franco 1947», harto bien merecido, ya que realmente se trata de una obra de categoría europea que honra a nuestros investigadores.—J. G.

«Estudis Romànics» publicats a cura de R. Aramon i Serra. Vol. I, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1947-1948, 358 págs.

Con este volumen se inicia la publicación de una revista destinada a acoger trabajos sobre lingüística y literatura románicas. La calidad de los estudios aparecidos en este primer volumen, la seriedad de sus numerosas reseñas críticas y el cuidado con que ha sido presentado hacen que nos felicitemos por esta nueva publicación. Aunque lleva la fecha de 1947-48, y colofón de diciembre de 1949, no se ha puesto en circulación hasta 1950, si bien en el año anterior a este último ya se divulgaron algunas tiradas aparte de ciertos trabajos. Antes de pasar a dar cuenta del contenido de este volumen, recordemos que en 1916 y 1917 la misma entidad científica, dentro de la llamada «Biblioteca Filológica», ya había publicado dos miscelánea de estudios lingüísticos y literarios con el mismo título de *Estudis Romànics,* hecho que conviene tener en cuenta en las futuras referencias bibliográficas para evitar confusiones.

Este primer volumen de la nueva serie de *ER* se divide en dos secciones: una de artículos (págs. 1 a 192), y otra de recensiones (págí-

nas 193 a 351), esta última con cuerpo de letra más pequeño. Los artículos publicados son los siguientes:

MIQUEL COLL I ALENTORN, *La llegenda d'Otger Cataló i els nou barons*, págs. 1-47. El autor es uno de los mejores conocedores de la historiografía catalana, a la que ha hecho brillantes contribuciones, entre ellas la demostración de la falsedad de los *Feyts d'armes* del seudo Boades y una reciente edición de la crónica de Bernat Desclot, precedida de un interesantísimo prólogo. Estudia la famosa leyenda de un fabuloso caballero franço, Otger Cataló, quien en la primera mitad del siglo VIII hubiera llegado a Cataluña acompañado de nueve barones (tronco de nueve nobles familias catalanas) para luchar contra los sarracenos y hubiera muerto en el sitio de Ampurias; del nombre de Otger *Cataló* se derivaría el nombre Cataluña. Este relato legendario y fabuloso aparece por vez primera en dos textos, uno de 1418 y otro de 1431, conservados en manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Valencia (ms. 92-6-12) y de la Bibliothèque Nationale de París, respectivamente. El señor Coll señala y fija los orígenes de los diversos elementos de esta leyenda (confusión con los Campos Cataláunicos, aplicación del nombre del héroe de la epopeya francesa *Ogier li Danois* al fabuloso Catalón, incorporación del tema de los *Neuf Preux*) y estudia las variantes y la evolución en historiadores y literatos posteriores, desde Tomic (1438) y Marquilles (1448) hasta el *Canigó* de Jacinto Verdaguer. Señala hacia el año 1418 la fecha de la aparición del núcleo típico y original de la leyenda de Otger y finalmente se pregunta quién fué el inventor de esta fábula. Con crítica mesurada, el señor Coll aduce argumentos a favor de la antigua suposición de que se tratara del cronista Pere Tomic, el cual podría haber ideado y escrito la leyenda unos veinte años antes de escribir su crónica, denominada *Històries e conquestes*. El estudio se cierra con la publicación, en apéndice, de textos referentes a la leyenda. Por lo que se refiere a la posible identificación de Tomic con el autor del primitivo relato legendario, creo que se podría tener en consideración que otra leyenda catalana, la de Galcerán de Pinós y las cien doncellas, debe su redacción más extensa y más detallada precisamente al mismo Pere Tomic, que la relató en Bagá, ante notario, el año 1431, siete años antes de escribir su crónica (cfr. mi trabajo *La leyenda de Galcerán de Pinós y el rescate de las cien doncellas*, discurso de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1944). Trata de la leyenda de Oger Catalón, en relación con la figura de Ogier le Danois, y comenta ampliamente la cita de Guilhem de Berguedán sobre este personaje carolingio, Rita Lejeune en su importantísimo libro *Recherches sur le thème: Les Chansons de Geste et l'Histoire*, Lieja, 1948.

R. ARAMON I SERRA, *Sobre l'atribució d'«Arondeta de ton chantar m'azir»*, págs. 49-67. Se trata de una poesía trovadoresca, en lengua

provenzal (PILLET-CARSTENS, 210,2a) que en uno de los dos manuscritos que la han transmitido va atribuída al trovador catalán Guilhem de Berguedán. Por haberse creído que determinados versos aludían a la campaña de Pedro el Católico de 1213, fecha en la que el mencionado trovador ya había muerto, se consideró que era obra de otro poeta posterior, del mismo nombre. El señor Aramón, que desde hace años tiene preparada una edición crítica de Guilhem de Berguedán (que deseamos impacientemente que se publique, pues es una de las más lamentables lagunas de la bibliografía trovadoresca), deja demostrado de un modo concluyente que *Arondeta* es obra del conocido trovador, y no de un homónimo posterior, y que no alude a los hechos de 1213. Propone como fecha de su redacción el año 1181. Se trata de un ceñido trabajo de crítica literaria, en el que el autor demuestra su fundamental intento. Respecto a la fecha de la muerte de Guilhem de Berguedán téngase en cuenta que ya no vivía en el año 1196 (cfr. el apéndice I de mi artículo *El trovador Giraut del Luc y sus poesías contra Alfonso II de Aragón*, «Bol. R. Ac. B. Letr. Barc.», XXIII, 1950). La tesis general del señor Aramón, pero cambiando la fecha de 1181 en 1185, ha sido confirmada en una nota mía publicada en el «Bol. R. Ac. B. Letr. Barc.», XXII, 1949, págs. 199-228.

PAUL AEBISCHER, *Par quelle voie "bosque" est entré en espagnol*, págs. 69-74. El ilustre filólogo suizo, a base de un detenido estudio de las formas aparecidas en cartularios, traza el camino que ha seguido *bosco* hasta implantarse en el español. Desde mediados del siglo X se atestigua en Cataluña, y desde principios del IX en el Languedoc, al paso que no se encuentra en documentación latina medieval de Castilla (donde se emplea *silva* y *saltus*). La voz, pues, ha llegado al español a través de Cataluña, y a Cataluña a través del Languedoc. Contribución a la lexicografía española razonable y claramente expuesta como acostumbran a ser todos los trabajos del profesor Aebischer.

SALVADOR GALMÉS, *Ramon Llull no és l'autor del llibre «Benedicta tu in mulieribus»*, págs. 75-88. Réplica a un opúsculo del P. Bartolomé Salvá, publicado en 1946, quien defendía la autenticidad luliana del tratado *Benedicta tu in mulieribus*, en catalán, que había sido publicado por el P. Galmés en 1915, como obra apócrifa, en el vol. X de las «Obres originals de Ramon Llull». Halla diferencias de estilo y de lenguaje con las obras auténticamente lulianas y pone de manifiesto que *Benedicta tu* fué escrito en Valencia en 1335, veinte años después de muerto Llull. En un apéndice, el P. Galmés impugna la autenticidad luliana de las *Hores de Santa María* en prosa. El P. Galmés, heroico editor de las obras de Llull y gran conocedor de los problemas lulianos, demuestra una vez más su competencia en estas delicadas cuestiones de atribución y autenticidad. Lástima que no haya desarrollado adecuadamente la diferencia de estilo que señala entre *Benedicta tu* y las

obras de Llull indiscutibles; no basta, en estos casos, remitir al lector a que compare, sin presentar casos concretos (pág. 76).

JOSEP M. DE CASACUBERTA, *Jacint Verdaguer, col·lector de cançons populars*, págs. 89-129. Se trata de una parte de los numerosos estudios literarios y biográficos sobre Verdaguer que tiene preparados el señor Casacuberta, a base de abundante documentación inédita. En el presente considera a Verdaguer desde el punto de vista de colector de canciones tradicionales catalanas, y precisa cronológicamente sus campañas folklóricas y sus relaciones con Milá y con Aguiló en este punto. Se da noticia de 120 canciones tradicionales recogidas por Verdaguer con amplias referencias bibliográficas.

HORTÈNSIA COROMINES, *Cat. ant. «llevar de carrera», dirimir, solucionar*, págs. 131-133. Breve nota en la que se llega a la consecuencia que enuncia el título a base de textos de Bernat Metge.

SAMUEL GILI I GAYA, *Noves recerques sobre «Tirant lo Blanch»*, páginas 135-147. Importante contribución al estudio de la gran novela valenciana. Se demuestra decididamente que la versión catalana del *Guy de Warewik*, llamada *Guillem de Vàroic*, es obra de Johanot Martorell, el cual, al redactar los primeros capítulos de *Tirant lo Blanch*, tuvo en cuenta su propia versión del *roman*. Ello ya fué considerado como probable por el señor Bohigas, al publicar por primera vez el *Guillem* (col. *ENC*, vol. 57, Barcelona, 1947), y dado como seguro por mí en el prólogo de mi edición del *Tirant* (Barcelona, 1947). El señor Gili examina el problema con gran acopio de datos y llega a la conclusión apuntada, al paso que ilumina varios puntos importantes del *Tirant*. Las comparaciones lingüísticas y estilísticas son certeras.

PERE BOHIGAS, *Nota sobre el «Tractat de cavalleria» del rei Pere III*, págs. 149-151. Sobre las relaciones entre el tratado de Pedro el Ceremonioso de caballería y su fuente, o sea la *Segunda Partida* de Alfonso el Sabio, de la cual aquél es una traducción. Esta nota complementa la edición que del tratado catalán dió el propio señor Bohigas en la colección «Els Nostres Clàssics», Barcelona, 1947.

ENRIC GUITER, *Algunes infiltracions del lèxic occità en el domini lingüístic català*, págs. 153-158. El autor reune una serie de notas fonéticas sobre los occitanismos introducidos en el catalán del Capcir, que revelan el estado típico de dialectos fronterizos. El tema podría haber sido tratado con más detalle, ya que aquí solamente se estudian unas cuantas palabras.

R. ARAMON I SERRA, *Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista*, págs. 159-188. En el cancionero catalán del Ateneo Barcelonés se contienen dos canciones tradicionales italianas (*Ora may, que ffora·n ço* y *Adxo visto lo mapamundi*) transcritas también en otros cancioneros italianos. El señor Aramón publica el texto del Ateneo, con las variantes de los otros manuscritos, y anota

profusamente las peculiaridades lingüísticas de la transcripción catalana.

SAMUEL GILI I GAYA, «*Flor de cavalleria*», págs. 189-192. Se da a conocer el prólogo de un libro de caballerías catalán, *Flor de cavallelleria*, del cual no se conserva nada más. Revela influjo del *Tirant lo Blanch* y procede del ms. 7811 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Las recensiones que constituyen la segunda parte de este volumen se deben a los señores Aramón, prof. Badía Margarit, prof. G. M. Bertini, Bohigas, M. Buira, Jorge Carbonell, prof. J. Carreras Artau, Coll Alentorn, H. Coromines, H. Curell, prof. Miguel Dolç, prof. Gili Gaya, F. de B. Moll, Jorge Rubió, M. Sanchis Guarner, J. M. Solá y F. Soldevila. Son reseñadas setenta y cinco obras, algunas veces con detalle y contribuciones dignas de tener en cuenta.

Este primer volumen de *ER* constituye, pues, una considerable miscelánea de trabajos sobre filología catalana, a la que se dedica el mayor interés y, también, aunque en muy inferior proporción, a la provenzal y a la italiana. El señor Aramón, que ha cuidado de la publicación, ha llevado a cabo su tarea con un escrúpulo irreprochable. Es de esperar que los sucesivos volúmenes de *ER* mantengan el elevado tono del que acabamos de reseñar tan sucintamente.—MARTÍN DE RIQUER.

SUMARIO

ARTICULOS

MARTIN DE RIQUER: *«Stramps» y «Midons» de Jordi de Sant Jordi*, pág. 9.—MANUEL GARCIA BLANCO: *El poeta valenciano Vicente Wenceslao Querol y Unamuno*, página 63.—ALBERTO SANCHEZ: *Antropología y Literatura. Curiosa fuente de un pasaje de Blasco Ibáñez*, pág. 73

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

MARTIN DE RIQUER: *Exámen lingüístico del «Libre dels feyts d'Armes de Catalunya», de Bernat Boades* (J. Giner), pág. 89.—M.BASSOLS DE CLIMENT: *Sintaxis histórica de la lengua latina*, vol. I y II (J. G.), pág. 93.—*Estudis Romànics publicats a cura de R. Aramon i Serra*, vol. I (Martín de Riquer), pág. 99

Imprenta Provincial. - Valencia