REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA

Tomo I - Núm. 3

Julio-Septiembre 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)

EL SISTEMA DE TRANSCRIPCIÓN FONÉTICA DE LA REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGÍA

EL alfabeto fonético de esta RVF es una simplificación del del profesor Tomás Navarro, maestro de la fonética española, que se emplea en la RFE y en casi todas las publicaciones lingüísticas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y que con leves diferencias se usa también en el Diccionari català-valencià-balear, de ALCOVER-MOLL.

Las discrepancias de nuestro alfabeto con el de la RFE, han sido debidas a la limitación de las disponibilidades tipográficas. Las mismas razones restrictivas han impuesto que se prescinda provisionalmente en la RVF, de representar las articulaciones intermedias.

Hacemos a continuación una sucinta exposición de nuestro alfabeto. Sólo se hacen referencias explícitas a las articulaciones valencianas en el caso en que éstas difieran de las del catalán general.

i vocal anterior de abertura mínima; es la *i* castellana, francesa, italiana, etc., si bien la valenciana es siempre algo abierta.

ẹ vocal anterior menos cerrada que la **i**; es la *é* cerrada del francés *beauté*, alemán *See* (pero no larga).

e vocal anterior media; es la *é* cerrada del catalán y el valenciano en *vent, festa, carrer,* la castellana de *queso.*

ę̇ vocal anterior más abierta que la ė; es la *è* abierta del catalán oriental y occidental en *ferro, cel, peu,* parecida a la del francés *fer,* italiano *ferro.*

ę̈ vocal anterior más abierta que ę̇; es la *è* abierta del valenciano y mallorquín.

ė vocal anterior mixta no labializada; es la *è* mixta tónica mallorquina de *ceba, rebre, trena,* y la *a* y *e* átonas del catalán oriental y el mallorquín, como en dichas palabras y en *pallús, hora, vellut, torre,* etc.

ö vocal anterior mixta labializada; es la *eu* francesa de *peu,* la ö alemana de *Töne* (pero no larga).

ü vocal anterior mixta labializada más cerrada que la ö; es la *u* del francés y provenzal *mur,* la *ü* del alemán *Hütte.*

a vocal media abierta; es la catalana de *portar,* castellana de *llevar,* etc.

ą̇ vocal media más anterior que la *a*; es una *a* palatal semejante a la francesa de *patte,* inglesa de *ask.*

ą vocal media más posterior que la *a*; es la *a* velar valenciana de *alt, grau,* la castellana de *alto, Bilbao.*

o vocal posterior media labializada; es la *ó* cerrada del valenciano en *cançó, forn, molt*; equivale a la *o* castellana de *cosa.*

ǫ̇ vocal posterior labializada más abierta que la ȯ; es la *ò* abierta del catalán oriental y occidental en *porta, cosa, glòria,* parecida a la francesa de *porte,* italiana de *porta.*

ǫ vocal posterior labializada más abierta que la ǫ̇; es la *ò* abierta del valenciano y mallorquín.

ǫ vocal posterior labializada más cerrada que la **ǫ**; es la *ǫ* cerrada del francés *chose*, alemán *Dose* (pero no larga).

u vocal posterior labializada de abertura mínima; equivale a la *u* castellana e italiana y *ou* francesa, si bien la *u* valenciana suele ser algo abierta.

i̯ semivocal anterior distensiva; comparece en los diptongos decrecientes del catalán y castellano en *aire, reina,* etc.

u̯ semivocal posterior distensiva; comparece en los diptongos decrecientes del catalán y castellano en *aurora, feudal,* etcétera.

j semiconsonante anterior tensiva; comparece en los diptongos crecientes del castellano en *viaje, cielo, diosa,* etc.

w semiconsonante posterior tensiva; comparece en los diptongos crecientes del catalán en *quatre, qüern, quota, guany, següent,* del castellano en *guapo, suerte, cuota,* etc.

p consonante bilabial oclusiva sorda.

b consonante bilabial oclusiva sonora; es la *b* castellana y catalana en *banda, àmbar,* y la francesa e inglesa en todos los casos.

b̞ consonante bilabial fricativa sonora; es la *b* interior del catalán en *saber, obrir,* del castellano en *saber, abrir, pueblo, árbol.*

m consonante continua oclusiva bilabial nasal sonora.

f consonante labiodental fricativa sorda.

v consonante labiodental fricativa sonora; se pronuncia en el valenciano no «apitxat» (de Castellón, Játiba, Alcoy,

Denia, Alicante, etc.) y en mallorquín en *vi, cove,* en el francés *vin,* italiano *vino,* como la *w* del alemán *Wein.*

ɱ consonante continua oclusiva labiodental nasal sonora; es la articulación que toma la *n* en castellano delante de *f* en *confite,* y la *m* y la *n* en catalán delante de *f,* y en mallorquín y valenciano no «apitxat» también delante de *v,* como en *triomfar, confit, convit.*

θ interdental fricativa sorda; es la *z* o *c* castellana ante *e, i,* en *lazo, cinta,* y la *th* iglesa en *third.*

ð interdental fricativa sonora; es la articulación de la *z* castellana ante consonante sonora, como en *juzgar, diezmo*; se parece a la *th* inglesa de *this.*

t consonante dental oclusiva sorda.

d consonante dental oclusiva sonora; es la *d* catalana y castellana en *día, banda,* y la francesa e italiana en todos los casos.

đ consonante dental (o dentointerdental) fricativa sonora; es la *d* interior del catalán en *vida, corda,* del castellano en *vida, cuerda, falda.*

ŝ consonante dentoalveolar africada sorda; es la articulación de *ts* en voces catalanas como *potser, gats,* análoga a la de la *z* del italiano en *presenza.*

ẑ consonante dentoalveolar africada sonora; es la *tz* en el catalán y valenciano no «apitxat» en *dotze, setze, guitza*; se parece a la *z* del italiano en *pranzo.*

s consonante alveolar fricativa sorda; es la *ss* catalana de *passar,* la *s* del castellano central en *pasar, casa*; hay que distinguirla de la *s* andaluza de *pasar,* la *ss* francesa de *passer,* alemana de *küssen,* que son dentales.

z consonante alveolar fricativa sonora; es la *z* o *s* entre vocales del catalán y valenciano no «apitxat» en *onze, posar, casa*; hay que distinguirla de la *z* o *s* intervocálica francesa de *onze, maison,* y la *s* alemana de *lesen, sein,* que son dentales.

l consonante continua alveolar lateral sonora; es la castellana de *cielo.*

n consonante continua alveolar nasal sonora; es la castellana y catalana de *pena.*

r consonante continua alveolar vibrante sonora simple; es la *r* interior del castellano y catalán en *moro.*

r̄ consonante continua alveolar vibrante sonora múltiple; es la *rr* del castellano y catalán en *morro.*

š consonante prepalatal fricativa sorda; es la *x* catalana de *faixa,* parecida a la *ch* francesa de *chapeau, sci* italiana de *fascia, sh* inglesa de *shoot, sch* alemana de *schein.*

ž consonante prepalatal fricativa sonora rehilante; es la *j* catalana y mallorquina de *pujar*; parecida a la *j* francesa de *jouer.*

ŝ consonante prepalatal africada sorda; es la *tx* catalana de *cotxe, ig* final de *maig,* la *ch* castellana de *coche,* la *ci* italiana de *bacio, ch* inglesa de *church, tsch* alemana de *deutsch.*

ẑ consonante prepalatal africada sonora; es la *tj* del catalán y valenciano no «apitxat» en *viatge*; equivale a la *gi* italiana de *giovani,* a la *j* inglesa de *just.*

y consonante mediopalatal fricativa sonora no rehilante; es la *i* catalana de *espaiar,* la *y* castellana interior de *mayo,* inglesa de *yes,* la *j* alemana de *ja.*

ĵ consonante mediopalatal africada sonora no rehilante; es la articulación de la *y* castellana en *yegua, cónyuge.*

ʎ consonante mediopalatal lateral sonora; es la *ll* del catalán *cavall,* castellano *caballo,* la *lh* del portugués y provenzal *palha,* la *gli* del italiano *paglia.*

ɲ consonante mediopalatal nasal sonora; es la *ny* catalana de *vinya,* la *ñ* castellana de *viña,* la *nh* del portugués y provenzal *vinha,* la *gn* del italiano *vigna,* del francés *vigne.*

k consonante velar oclusiva sorda; es la *c* catalana, castellana, francesa, italiana, etc., seguida de *a, o, u.*

g consonante velar oclusiva sonora; es la *g* del catalán en *gat, fangós,* del castellano en *gato, mango.*

ɣ consonante velar fricativa sonora; es la *g* interior del catalán en *plaga, agre, porga,* del castellano en *llaga, agrio, regla, purga.*

ɫ consonante continua velar lateral sonora; es la articulación de la *l* catalana en *dol, alt*; se parece a la *ll* del inglés en *tell, all.*

ŋ consonante continua velar nasal sonora; es la articulación de la *n* catalana en *encara, fangós,* de la castellana en *blanco, mango*; se parece a la *ng* alemana de *Finger,* inglesa de *bring.*

χ consonante postvelar fricativa sorda; es la *j* castellana de *paja*; parecida a la *ch* alemana de *machen.*

h consonante laríngea fricativa sorda; es la *j* aspirada andaluza de *paja,* la *h* inglesa de *have,* alemana de *haben.*

Para la representación de los fonemas árabes se empleará el siguiente alfabeto generalizado internacionalmente para tal

transcripción, y usado con alguna pequeña divergencia, que será señalada, por las escuelas de Estudios árabes de Madrid y Granada y la revista Al Ándalus.

Es importante advertir que comoquiera que, según se verá, ciertos fonemas árabes coinciden con determinadas articulaciones románicas ya descritas y representadas en nuestro alfabeto anterior, a veces serán sustituídos por algunos de los signos de aquél los de éste.

ب **b** bilabial oclusiva sonora.

ت **t** dental oclusiva sorda.

ث **ṯ** interdental fricativa sorda; es la misma articulación representada con el signo **θ** en nuestro otro alfabeto fonético.

ج **ǧ** prepalatal africada sonora, que en el alfabeto de los arabistas españoles se transcribe con el signo **ŷ**; es la misma articulación representada con el signo **ẑ** en nuestro otro alfabeto fonético.

ح **ḥ** fricativa faríngea sorda.

خ **χ** postvelar fricativa sorda; en el alfabeto de los arabistas españoles se la transcribe con el signo **j**, y en el de otros arabistas europeos con el signo **h̲**.

د **d** postdental oclusiva sonora.

ذ **ḏ** interdental fricativa sonora; es la misma articulación representada con el signo **ð** en nuestro otro alfabeto fonético.

ر **r** alveolar vibrante sonora.

ز **z** dental fricativa sonora, como la *s* francesa de *maison*.

س **s** dental fricativa sorda, como la *ss* francesa de *passer*.

ش **š** prepalatal fricativa sorda.

ص **ṣ** alveolar (o dental) fricativa sorda enfática.

ض **ḍ** dental oclusiva sonora enfática.

ط **ṭ** dental oclusiva sorda enfática.

ظ **ẓ** alveolar (o dental) fricativa sonora enfática.

ع **ᶜ** constreñida laríngea sonora.

غ **g** postvelar fricativa sonora; es una articulación más posterior que la de la **g** del castellano y catalán en *regar*.

ف **f** labiodental fricativa sorda.

ق **q** postvelar oclusiva sorda, que en el alfabeto de otros arabistas europeos se transcribe con el signo **k̇**; es una articulación más posterior que la **k** del castellano y catalán en *sacar*.

ك **k** velar oclusiva sorda.

ل **l** alveolar fricativa lateral sonora.

م **m** bilabial nasal sonora.

ن **n** alveolar nasal sonora.

ه **h** fricativa laríngea sorda.

ى **i** prepalatal semivocal o semiconsonante, si bien en este último caso correspondería transcribirla con el signo **j** de nuestro otro alfabeto; los arabistas españoles la representan con el signo **y**.

و **w** bilabiovelar semivocal o semiconsonante; en el alfabeto de los arabistas españoles se la representa con el signo **w**, el cual, según nuestro otro alfabeto, sólo le correspondería cuando es semiconsonante.

ـَ	**a**	vocal *a*.	ـَا	**ā**	vocal *a* larga.
ـِ	**i**	vocal *i*.	ـِى	**ī**	vocal *i* larga.
ـُ	**u**	vocal *u*.	ـُو	**ū**	vocal *u* larga.
ـْ	**a**	vocal *a*.			

«TIRANT LO BLANC», NOVELA MODERNA

por

DÁMASO ALONSO

UNA de las obras extraordinarias que he leído en mi vida es *Tirant lo Blanc*. También (y con cuánta más utilidad) fué una sacudida para Cervantes: basta mirar el capítulo del escrutinio de los libros de don Quijote. *Tirant* había dejado una huella, un recuerdo vehemente y fructífero en la imaginación de nuestro máximo novelista.

Y ahora cogemos entre las manos este libro escrito por el caballero valenciano Joanot Martorell [1] a mediados del siglo XV, y comprendemos: es precisamente el latigazo que podía excitar la imaginación de Cervantes. *Tirant* no era aún la novela moderna, pero había en él muchos elementos, más aún, elementos esenciales, de lo que había de ser la novela moderna. Curiosamente, Martorell va hacia el camino de la novela del mundo nuevo, sin llegar a la meta, trabajando sobre el mismo material sobre el que Cervantes había de alzarse a total novedad y universalidad.

ENTRE IDEAL UNITARIO Y FRAGMENTACIÓN POSITIVISTA

Al lado del ideal, del ascetismo, de la fe y el entusiasmo, vemos elevarse a norma preferente de vida, en los últimos siglos de la Edad Media, el espíritu burgués, el gusto por los placeres,

1. Después de muerto Martorell, el libro fué acabado por Martí Joan de Galba, quien habría compuesto la «quarta part, que és la fí del llibre». Así reza una nota delante del colofón de la edición príncipe (Valencia,

la ironía y el escepticismo. Dos opuestas concepciones de la vida, eternas las dos, presentes siempre las dos, aun en la misma Edad Media; la segunda, por basada en la misma condición humana; la primera, porque en la historia de la Humanidad renace, una vez y otra, con nombres distintos, en forma de enormes movimientos de confianza o de ilusión colectiva, que unas veces se extinguen en pocos años y otras duran edades. Pero hay momentos en los que la Humanidad parece movida por los ideales colectivos; otros en que se diría que al hombre sólo le acucia lo contingente y particular. En el siglo XV (aunque sus consecuencias más palpables se den en el XVI y el XVII [2]) había triunfado, estaba terminando de triunfar la fragmentacion sobre la gran fe que da un sentido unitario a la cultura europea de la Edad Media.

Se ha notado varias veces cómo en el siglo XIV y en el XV parecen revivir las empresas caballerescas: pululan entonces los carteles de desafío, torneos, pasos honrosos. Martín de Riquer observa certeramente cuántos ejemplos de caballero andante ofrecen estos finales de la Edad Media [3]. Pero consideremos también cuán superficiales son estas apariencias: los carteles de desafío (los del mismo Joanot Martorell, por ejemplo) son interminables discusiones de una legalidad exterior; y ahí, en una de las disputas, se trataba nada menos que de la honra de la señorita Martorell; pero en otros casos todo es un tiquismiquis

1490), pero no se sabe dónde comenzaría esta cuarta parte, ni siquiera si esas palabras nos valen para algo (porque un autor que termina la obra empezada por otro puede sencillamente añadir un final; o puede retocar aquí y allá y añadir al final, etc.). Sobre esta cuestión y para todo lo que atañe al *Tirant*, véase el prólogo de Martín de Riquer, en su edición (Barcelona, 1947, «Biblioteca Perenne»): estudio valiosísimo, lo mismo por la erudición que por la apreciación literaria de la novela de Martorell (allí se encontrará también bibliografía). El mismo Riquer ha editado la traducción castellana del *Tirant (Tirante el Blanco, traducción castellana de 1511*, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, tres tomos, Barcelona, 1947) con muy interesante prólogo. Citamos siempre el texto valenciano por la edición de Riquer.

2. España es la última representante de la fe unitaria medieval: su ruina a mediados del siglo XVII, no es sino el último punto de una evolución histórica europea.

3. Véase el capítulo «Caballeros andantes de verdad» de su prólogo a *Tirante el Blanco*, tomo I, págs. XVII-XIX.

sin fundamento [4]. Es que de la antigua fe sólo quedaban sombras: formas sociales y artísticas. Así, cuando Tirant hace un público voto de ser el primer combatiente que salte a tierra en un desembarco y el último que se retire, muchos otros caballeros compiten y tratan de conseguir que el voto resulte falso. Sobre todo Ricard lo Venturós. Todos se han retirado ya a las naves; sólo Ricard y Tirant permanecen aún en la playa, donde los enemigos lanzan sobre ellos gran cantidad de proyectiles. Y entonces Ricard requiere a Tirant para que sea el primero que suba a la nave. ¿Cómo podría hacer tal cosa, contra su voto, el héroe? Después de larga discusión convienen en que Tirant ponga antes el pie en la escala; y entonces Ricard subirá primero. Con lo que se produce una especie de «tablas». Pero los caballeros de la armada discuten después el caso: ¿Al poner antes el pie en la escala, había Tirant quebrantado su voto? Ricard no deja de tener partidarios; aunque el rey y la mayoría apoyan a Tirant, la cuestión se enzarza de nuevo y Ricard desafía al héroe «a tota ultrança». Es la codificación, la legalidad caballeresca, lo que más importa [5].

Es que esa reavivación de empresas caballescas a fines de la Edad Media no es sino un esfuerzo arcaizante, una ficción. Esto (que ya ha sido dicho muchas veces) resulta aún comprobado si de la conducta social pasamos a la estética. La literatura caballeresca medieval, prolongada en España en la primera mitad del siglo XVI (y que España difunde, con nuevo ser, a través de toda Europa), es también un arcaísmo: Cervantes no hará otra cosa sino denunciar al mundo que lo es. Pero el Renacimiento,

4. Por ejemplo, la serie de réplicas y contrarréplicas iniciada con la «Carta de desafío enbiada por Lope de Stúñiga con Alonso Valiente, tronpeta e su oficial de armas, al conde don Pero López de Ayala», de la que existen copias en manuscritos del siglo XV. En literatura, las cartas de desafío de Arnalte y el Ierso, en Diego de San Pedro, *Obras*, ed. Gili Gaya, págs. 67-70.

5. Págs. 290-297. Son tantos los pasajes de sentido semejante, que del libro se podría extraer toda una codificación de la caballería. Véanse, por lo que toca a torneos (entre varios otros lugares), las págs. 101 y siguientes, y 587-599. Más cerca del auténtico espíritu heroico caballeresco están las lecciones del Conde de Vàroic, en la primera parte de la obra (por ejemplo, págs. 74 y siguientes) que a través del *Guillem de Vàroic* o directamente, proceden del *Llibre de l'Orde de Cavalleria*, de Ramón Llull (Comp. Riquer, págs. 101-103 de la Introducción al *Tirant*).

con su nuevo interés por el hombre (y cada novela de caballerías es, antes que nada, «todo un hombre»), favorece esa actualización de antiguallas.

De esos dos mundo en conflicto, espíritu unitario caballeresco frente a fragmentarismo positivo (o si se quiere fe entusiasta frente a humor escéptico), Martorell pertenece ya al segundo [6]. Esta es mi opinión [7]. Pero no es un libro claro ni fácil de entender *Tirant lo Blanc*, y no me extraña que haya quienes lo vean de otro modo. Lo que ocurre es que Martorell, burlón, sensual, minucioso, logicista, científico, si bien representa de lleno el fragmentado espíritu burgués, admite aún las formas exteriores de la fe unitaria caballeresca. Cómo en su obra se amalgaman estos dos mundos, cómo pueden convivir en un mismo molde estético, no es menudo problema, y para deslindarlo —no para resolverlo— escribo ahora estas páginas, que quieren mostrar cuanto en Martorell pertenecía al espíritu nuevo. Pero las historias de la literatura, sin una pausa ante el problema, sin casi ni darse cuenta de que existe, colocan a *Tirant* entre las novelas de caballerías. Es... otra cosa: habría que inventar la palabra.

Ya Menéndez Pelayo observó [8] agudamente que Tirant es un «hábil capitán» y no un «caballero andante». Un ingenioso, apto, técnico estratega, cómo él, tiene, en realidad, muy poco que ver con el héroe de un libro de caballerías. *Tirant lo Blanc* no es un libro de caballerías, aunque haya muchas caballerías en sus páginas, como una novela no puede ser llamada picaresca por el mero hecho de contener muchos elementos picarescos [9].

6. En la literatura catalana, *Curial e Güelfa*, novela contemporánea del *Tirant*, nos da, especialmente en el libro segundo, la más perfecta visión de la caballería formal, social, codificada (y en el fondo y en la verdad, aburguesada). Comp. más abajo, nota 9.

7. De la que no estaba demasiado lejos don Marcelino Menéndez Pelayo. Comp. más abajo, pág. 200, nota 38.

8. *Obras*, XIII, pág. 400.

9. Sí es una novela de caballerías *Curial e Güelfa*. Lo que en ella hay de sentimental queda sobrepasado por la prolija e inacabable descripción de combates singulares y torneos, sobre todo en el libro segundo. Su héroe es un caballero andante (el autor sabía que el caballero errante es el auténtico héroe de estos libros: nótese su explicación etimológica: ed. Miguel y Planas, Barcelona, 1932, pág. 111). Desde los finales del

Positivismo científico

Martorell ve minuciosamente, diáfanamente, lo particular. Es una inteligencia clara y un espíritu científico: diríamos más, positivista. La Viuda Reposada, que ha concebido una pasión sensual por Tirant, quiere hacer creer a éste que la Princesa le es infiel con un hortelano negro. Para ello hace que una doncella, con careta negra y vestida como el hortelano, acaricie en el huerto a la Princesa (a la cual la Viuda ha dicho que se trata de un juego de burlas [10]). Para que Tirant contemple la escena, la Viuda le lleva a una habitación cuya ventana da al huerto:

Emperò la finestra era molt alta que, sinó ab escala, no s'hi podía mirar. La Viuda hagué dos espills grans: l'u posà alt en la finestra, l'altre posà baix en dret de Tirant i en dret de l'altre, e tot ço que es mostrava en lo de dalt, tot resplendia en lo de baix, puix l'una lluna de l'espill estava en dret de l'altra. E per dar-ne major experiència: un home té una nafra en les espatlles, com la porà veure? Prenga dos espills e pose l'u en la paret, e l'altre en dret d'aquell espill que vós lo pugau veure; e la plaga representa en lo primer espill, e d'aquell representa en l'altre [11].

libro segundo, el argumento y la técnica de la novela hacen una crisis tan evidente que inclinarían a pensar en un nuevo autor (intervención de divinidades, partes dialogadas). Los puntos de semejanza con el *Tirant* (cautiverio en Africa, combates contra los turcos, etc.) son notables y han sido notados. No sé si lo habrá sido que el planteamiento fundamental de la obra no deja de ofrecer paralelos con el del *Petit Jehan de Saintré*, de Antoine de la Sale, también de mediados del siglo XV: Curial y Jean de Saintré son pobres muchachos, servidores en corte, y los dos resultan beneficiarios del capricho de una noble señora: tanto la Dame des Belles Cousines como Güelfa obran movidas por amor, las dos se proponen la educación caballeresca de su protegido, las dos le proveen generosa e incansablemente de todo el dinero que un brillante caballero necesita; los dos mozos llegan a ser lumbreras de la caballería y conocidos por sus hazañas en todos los países; y las dos damas les niegan de repente, por un tiquismiquis, su favor. Hasta aquí el paralelismo es curioso. Y este es precisamente el punto en que lo mismo el argumento que la técnica de la novela catalana da un violento viraje; también ahí termina todo paralelismo con la obra francesa.

10. La Princesa (que cree que todo es una broma inocente), entra abrazada con el fingido negro en una casa del huerto; y al salir, algún tiempo después, un pormenor íntimo de increíble crudeza naturalista (urdido, como todo, por la Viuda Reposada) hace que Tirant piense lo peor (Comp. ed. Riquer, págs. 798 y 831).

11. Pág. 796. Es curioso que la traducción española de 1511 suprima todo el final desde «E per dar-ne major experiència». Sería interesante

Positivismo científico

Martorell ve minuciosamente, diáfanamente, lo particular. Es una inteligencia clara y un espíritu científico: diríamos más, positivista. La Viuda Reposada, que ha concebido una pasión sensual por Tirant, quiere hacer creer a éste que la Princesa le es infiel con un hortelano negro. Para ello hace que una doncella, con careta negra y vestida como el hortelano, acaricie en el huerto a la Princesa (a la cual la Viuda ha dicho que se trata de un juego de burlas [10]). Para que Tirant contemple la escena, la Viuda le lleva a una habitación cuya ventana da al huerto:

Emperò la finestra era molt alta que, sinó ab escala, no s'hi podía mirar. La Viuda hagué dos espills grans: l'u posà alt en la finestra, l'altre posà baix en dret de Tirant i en dret de l'altre, e tot ço que es mostrava en lo de dalt, tot resplendia en lo de baix, puix l'una lluna de l'espill estava en dret de l'altra. E per dar-ne major experiència: un home té una nafra en les espatlles, com la porà veure? Prenga dos espills e pose l'u en la paret, e l'altre en dret d'aquell espill que vós lo pugau veure; e la plaga representa en lo primer espill, e d'aquell representa en l'altre [11].

libro segundo, el argumento y la técnica de la novela hacen una crisis tan evidente que inclinarían a pensar en un nuevo autor (intervención de divinidades, partes dialogadas). Los puntos de semejanza con el *Tirant* (cautiverio en Africa, combates contra los turcos, etc.) son notables y han sido notados. No sé si lo habrá sido que el planteamiento fundamental de la obra no deja de ofrecer paralelos con el del *Petit Jehan de Saintré*, de Antoine de la Sale, también de mediados del siglo XV: Curial y Jean de Saintré son pobres muchachos, servidores en corte, y los dos resultan beneficiarios del capricho de una noble señora: tanto la Dame des Belles Cousines como Güelfa obran movidas por amor, las dos se proponen la educación caballeresca de su protegido, las dos le proveen generosa e incansablemente de todo el dinero que un brillante caballero necesita; los dos mozos llegan a ser lumbreras de la caballería y conocidos por sus hazañas en todos los países; y las dos damas les niegan de repente, por un tiquismiquis, su favor. Hasta aquí el paralelismo es curioso. Y este es precisamente el punto en que lo mismo el argumento que la técnica de la novela catalana da un violento viraje; también ahí termina todo paralelismo con la obra francesa.

10. La Princesa (que cree que todo es una broma inocente), entra abrazada con el fingido negro en una casa del huerto; y al salir, algún tiempo después, un pormenor íntimo de increíble crudeza naturalista (urdido, como todo, por la Viuda Reposada) hace que Tirant piense lo peor (Comp. ed. Riquer, págs. 798 y 831).

11. Pág. 796. Es curioso que la traducción española de 1511 suprima todo el final desde «E per dar-ne major experiència». Sería interesante

No le basta a Martorell con sólo comprender racionalmente; necesita comunicar la comprensión y la racionalidad de la comprensión al lector, y lo hace casi en términos de pedagogía científica.

Como en la novela hay una serie inacabable de combates en tierra y en mar, de sitios y tomas de ciudades (que, en verdad,

una comparación puntual de texto valenciano y traducción castellana. La traducción es, a veces, bastante libre: sin que, por lo común, omita nada esencial (por lo menos en las páginas que hemos comparado) cambia con frecuencia la estructura sintáctica, quita o añade adjetivos, explica lo que le parece poco claro, suprime lo que cree redundante o simplemente pesado (por ejemplo, diez líneas del breve capítulo 259 faltan en la traducción, II, 224*a*). A veces, las supresiones son de tipo moral: la Princesa, que se levanta del lecho para ir a la huerta, iba «tota desacordada, sens drap de pits, ab los cabells escampats per les espatlles». El pormenor preciso «sens drap de pits» (en que sale a luz la constante preocupación de Martorell por los pechos femeninos) ha desaparecido de la traducción castellana, la cual dice sólo «desabrochada, con los cabellos esparzidos» (pág. 796, del original; y II, 252*a*, de la traducción). Lo mismo, poco después, el crudísimo pormenor que, en la escena del supuesto hortelano, hace que Tirant crea consumada su desgracia, está en el original (pág. 798) dado con insistencia; el traductor (II, 253*a*) no lo omite, pero abrevia mucho el pasaje. Inmediatamente después de la consumación de su amor, la Princesa cuenta a Tirant lo que ella había hecho durante la ausencia de su enamorado:

Original	Traducción, ed. 1511
...recità a Tirant... com jamés, durant aquest temps, fon vista riure ni alegrar-se de cosa degun a: apartada de tots delits, retreta en contínua oració, per la sua amor en religió posada, sols subjugada a la sua ordinació, havia pogut sostenir lo seu ésser fins que de la sua venguda li portaren alegre e novella ambaixada. Moltes altres raons i delicades paraules fornides d'enamorats sospirs passaren, i, ensems parlant, moltes vegades conegueren de libidinosa amor los efectes. (Ed. Riquer, pág. 1130).	... recitó a Tirante... cómo en todo este tiempo nadi la vido reir ni alegrarse de cosa ninguna, apartándose de todos los plazeres, retraída en continua oración y puesta en religión por amor dél. Muchas razones y enamoradas palabras, acompañadas de graves sospiros, passaron entrellos como personas que tanto se avíen deseado ver. (Ed. Riquer, III, pág. 155*a*).

A continuación, Plaerdemavida va a dar los buenos días a los amantes, y dice el texto valenciano: «E trobà'ls que jugaven ab alegria molt gran, mostrant tenir molt gran contentació la u del altre», y todas estas palabras han sido omitidas en la traducción.

Sin embargo, otros lugares de verdura subida están literalmente traducidos (por ejemplo, los caps. 231 y 233, comp. en la trad. II, 196*b*-198*a*, 199*b*. Para errores del traductor, véase más abajo, pág. 186, nota 18).

nos fatigarían pronto si de vez en cuando la exacta limpidez de una escena no nos sacudiera), Martorell hace un variado despliegue de sus conocimientos de estrategia militar y de todas las aplicaciones de técnicas especiales que en un determinado momento puedan usarse con fines de guerra: el conde de Vàroic hacía con azufre unas antorchas que el viento no podía apagar [12]; y con cal viva, azufre y otras sustancias, unas granadas que le sirven para incendiar el campamento enemigo [13]. En otro lugar se nos explica cómo se deben preparar hilos de hierro cubiertos de seda para unir las diferentes partes de las armas [14]. Almedíxer prepara una mezcla grasa, con la cual, quemada y propagada su humareda por el viento, hace huir a una inmensa manada de bueyes; los animales, en su huída, introducen terrible confusión en el campamento enemigo [15]. En otro capítulo se nos explica cómo el defensor de una plaza puede romper las márgenes de un río y protegerse con la provocada inundación [16]. Arbitrios ya completamente pintorescos surgen también acá y allá. Por ejemplo, el modo de disponer una red en la que se recogen todas las piedras que los enemigos lanzan contra una nave. O véase la ingeniosa invención para hacer que, por la noche, doce naves parezcan setenta y cuatro. Comienza a salir la armada cuando era ya casi noche; salen primero las doce naves verdaderas, y después, poco a poco, toda la morralla: balleneras, las barcas de las naves y barcas de pescadores; todas llevan una luz, y a las que no tienen mástil alto les improvisan uno con una pértiga o un remo. Los aterrados genoveses (los enemigos) cuentan hasta setenta y cuatro naves [17]. ¡Sálvese el que pueda!

Pero véase ahora la minuciosa, perfecta descripción de cómo

12. Pág. 30.

13. Págs. 27-32.

14. Págs. 171-172.

15. Págs. 939-941.

16. Pág. 492.

17. Págs. 533-534. Con los genoveses iban «el gran Caramán y el rey de la soberana India».

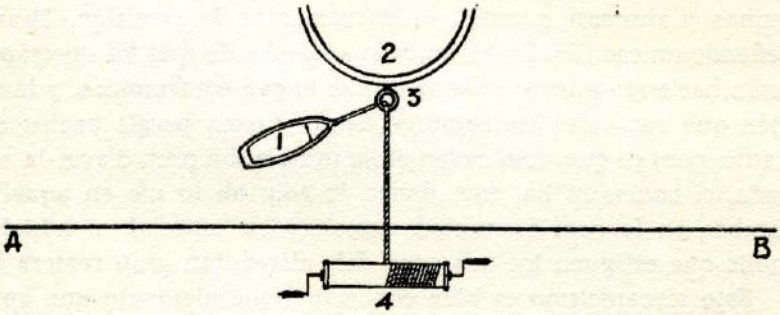
un marinero consigue incendiar una nao de genoveses anclada no lejos de la orilla:

L'avisat mariner hagué fermat un argue en terra vora mar molt fort; aprés hagué una molt grossa gúmena e posà-la dins una barca ab dos hòmens que vogaven, e ab ell foren tres, e pres una corda tan grossa com lo dit, de cànem, molt llarga. Com foren prop la nau, que sentien parlar los qui feien la guaita al castell de popa, féu detenir la barca e despullà's tot nu e cenyí's una corda, e posà's en la cinta un petit coltell ben esmolat per ço que si havia a tallar alguna corda que ho pogués fer e posà'l-se de part de tras que al nadar no l'enujàs; e en la baïna del coltell lligà lo cap de la corda. Manà als qui restaven en la barca que tostemps li donassen corda. Com ho hagué tot ordenat llançà's en l'aigua e nedant anà prop de la nau, que sentia molt bé parlar los que guaitaven. Llavors mès lo cap davall l'aigua perquè no fos vist e aplegà a la nau on està lo timó e aquí s'aturà un poc perquè no temia que de negú pogués ésser vist. E més baix del timó en totes les naus trobareu grosses anelles de ferro per ço com volen mostrar carena o volen espalmar, o com corren gran fortuna e es trenquen les agulles del timó, lliguen lo timó en aquelles anelles les quals van totes davall l'aigua. E lo mariner passà la corda per l'anella e pres lo cap de la corda e tornà'l-se a lligar, e posà's davall l'aigua e tornà a la barca; e pres lo cap de la corda e lligà'l al cap de la gúmena e va-la molt bé enseuar e portà-se'n un gran tros de sèu per enseuar l'anella per ço que passàs millor e no fes tanta remor. E deixà manat que com haguessen cobrat lo cap de la gúmena, que prenguessen un fus de ferre e que el passassen per mig de la gúmena per ço com aplegàs a l'anella e no pogués passar, que ell hagués notícia que ells havien cobrat lo cap de la gúmena. E tornà's a llançar en l'aigua e tornà a la nau. E enseuà molt bé l'anella, e los de la barca tiraren la corda prima fins a tant que cobraren lo cap de la gúmena. Lo fus fon posat de ferro en la gúmena; com fon a l'anella no podia passar, conegué l'avisat mariner que lo cap de la gúmena era en la barca. Com lí paregué hora anà-se'n. Ixqué en terra e lligà l'un cap de la gúmena en l'argue, e l'altre lligaren a una barca gran, a manera de balener, que ja la tenia plena de llenya e de tea, ruixat tot ab oli perquè cremàs bé. Posaren-hi foc e lleixaren-lo bé encendre e posaren-se cent hòmens a l'argue e començaren molt fort a vogir. E ab la força de l'argue fon fet tan prest que escassament fon partit lo balener que fon pegat al costat de la nau, e ab les grans flames de foc que portava, prestament se pres lo foc en la nau ab tan gran fúria que res en lo món no bastara apagar-lo sinó que los de la nau no pensaren altra cosa sinó de fugir ab les barques; altres se llançaven en la mar... [18].

18. Págs. 256-257. El traductor castellano de 1511 ha entendido mal varios puntos de este pasaje. Traduce «hagué fermat un argue en terra»

No he podido suprimir nada, porque en la difícil y matemática concatenación de los mil pormenores se revela cómo funcionaba la mente del autor. Se diría que el autor no es ya

por «avía hincado un gran madero» (pero se trata de un cabrestante o torno); «que ell hagués noticia que ells havien cobrat lo cap de la gúmena» lo vierte así: «conociese que ellos avían ya suelto toda la maroma hasta el cabo» (I, 135), y no es eso: el cabo de la maroma era precisamente lo primero que (atado a la cuerda fina) tenían que soltar los de la barca; lo que el ingenioso marinero quería saber es cuándo el cabo de la maroma, después de pasado por la anilla, llegaba de retorno a la barca. (Y, claro está, poco antes tampoco lo había entendido: «que com haguessen *cobrat lo cap* de la gúmena»; en 1511, «que cuando *llegasen al cabo* de la maroma»). El problema que se le planteaba al marinero era el de pasar una maroma gruesa por la anilla de la nao, conservando él los dos cabos de la maroma. Como con la barca no se podían acercar a la nao sin ser vistos, y un hombre, nadando, no puede llevar una maroma, se vale el marinero de una cuerda fina (de poco peso), cuyo extremo lleva nadando, mientras desde la barca le sueltan cuerda, hasta hacerlo pasar por la anilla. Vuelve a la barca, ata uno de los extremos de la cuerda a la maroma; tirando ahora por el otro extremo de la cuerda fina, claro está que la maroma comenzará a salir de la barca, pasará por la anilla y volverá a la barca. Lo que le interesa al marinero (mientras él está otra vez junto a la anilla ensebándola) es saber cuándo vuelve a la barca el cabo de la maroma: un hierro atravesado en ésta será la señal. Hecho así, el marinero ha conseguido todo lo que necesitaba: la maroma pasa por la anilla, y él tiene en su poder los dos cabos de la maroma: basta sujetar el uno a una barcaza incendiaria y tirar, desde tierra, del otro con un cabrestante o torno, para que el fuego llegue a la nao. El traductor de 1511 se hace un lío.



AB = línea de costa. 1 = barcaza incendiaria. 2 = popa de la nao. 3 = anilla. 4 = torno.

En este esquema, por razones de claridad, se ha representado inexactamente la posición de la argolla de la nao (pues iba por debajo de la línea de flotación y no se ha tenido en cuenta la curvatura de la popa) y se ha dibujado un torno horizontal (en vez de un cabrestante vertical).

un artista, sino que quiere enseñarnos todos los pormenores, todas las sutilezas, todas las exquisitas precauciones de una técnica complicada; hasta donde se oyen las voces de la guardia llegará la barca; luego, nadará el marinero; cuando ya las voces se entienden bien, no podrá sino bucear. El cuchillo lo llevará colocado en la espalda para que no embarace el nadar. Agarrado al timón puede descansar, porque allí está a cubierto de miradas (curvatura de la popa). ¡Qué acumulación de previsiones! ¡Qué cantidad de experiencia humana! ¡Cómo todo se justifica y se engarza con perfecta lógica! En el fondo, el más sencillo caso de los espejos y este de la nao son semejantes: allí se trata de un problema de óptica, aquí de uno de mecánica. Los dos están resueltos, en esta novela de mediados del siglo XV, con delicada limpidez. En el segundo se engarzan otros muchos conocimientos de experimentación. Nótese la importancia de la acústica: ruido que hace una lancha de remos; relación entre la perceptibilidad de una conversación (1.°, cuando se oye; 2.° cuando se oye bien) y la distancia; ruido de una maroma que pasa rozando por una anilla de hierro, etc. Por primera vez en la novela mundial, la utilización mecánica, por el *homo faber,* de los elementos de la naturaleza es un modo casi constante de la acción; en la obra de Martorell, el hombre transforma a cada momento esos elementos naturales para convertirlos en máquinas, y aun casi, a veces, en instrumentos de precisión. Tirant defiende un castillo. Le ha entrado sospecha de que los enemigos están haciendo minas; ordena que se hagan contraminas, y también que «en totes les cambres baixes fossen posats bacins de llautó, pero ço que, com caven en la mina e són prop d'aver-la cavada, si bacins hi ha, com donen lo colp ab lo pic en aquella cambra on lo bací és, tantost ressona; en especial, si n'hi ha molts que estiguen los uns prop dels altres, fan gran remor» [19].

Este mecanicismo es bien conocido como elemento que aparece de vez en cuando en obras medievales: así, la máquina voladora, el submarino, el árbol con sus pájaros cantores artificiales, etc., en diversas redacciones de la leyenda de Alejandro.

19. Págs. 937-938.

Pero en ninguna con la reiteración, perfección, claridad de las explicaciones técnicas que aparecen a todo lo largo de la novela de Martorell, y que nunca están en ella enquistadas, pues se corresponden con una diafanidad general que a todo llega, reflejo inmediato, claro está, de la mente del autor.

Muchas veces también se describen en el libro complicadas maquinarias o decoraciones montadas con ocasión de públicas fiestas o solemnidades, a veces tan maravillosas como, en la boda del rey de Inglaterra, la roca, con su castillo con quinientos hombre armados en la cumbre. La roca no se da a nadie, salvo a petición de la reina, y entonces, por mandato del dios de Amor, se parte en cuatro pedazos, para alojamiento del rey, de la reina, de los invitados, etc. Y en cada uno de los alojamientos, nuevas maravillas: figuras de plata, de oro, que por partes diferentes de su cuerpo manan agua, vino, miel... Aléjese toda idea de prodigio. El libro se encarga de avisárnoslo; estas cosas no estaban hechas «per encantament ni per art de nigromància, sinó artificialment» [20]. Esto, para mantener a raya lo sobrenatural caballeresco. Porque el autor tiene una mente crítica: su héroe procede partiendo de una duda tan metódica que no excluye ni aun lo mágico irracional. Tirant, cuando vió en los espejos el aparente «misbehaviour» de su enamorada, «tingué dubte que los espills no li representassen fals lo que havia vist, e trencà los espills mirant dins si havia alguna cosa maliciosa que fos feta per art de nigromància, e no trobà res del que pensava» [21].

Tampoco gusta Martorell de echar mano de lo sobrenatural religioso para hechos que tienen una explicación racional. En uno de los combates de Berbería «murieron infinitos moros y no muchos cristianos». Pero agrega el autor: «La causa de la mortandad de tantos moros fué porque no estaban tan bien armados como los cristianos, ni tenían caballos tan buenos ni tan bien protegidos» [22].

20. Págs. 107-111. Martín de Riquer muestra cómo tales maquinarias complicadas eran en la época realmente construídas para celebrar especiales festividades públicas.

21. Pág. 797.

22. Martín de Riquer ha citado ya este importante ejemplo, que es del

En una atmósfera de realidad

Más importante aún que la existencia de tantos y tan repetidos ejemplos concretos de una preocupación científica y técnica, me parece el hecho de que el logicismo, las explicaciones sencillas e inmediatas de los fenómenos y la motivación natural de las acciones humanas, acompañen a todo el desarrollo de la obra, y, sobre todo, que lleguen aún a los pormenores últimos, que nos parecerían insignificantes, pero que no lo son, pues con ellos se nos comunica una especial manera de intuir la realidad, que, como veremos, es nueva en arte. En una de las varias visitas nocturnas de Tirant al cuarto de la Princesa, el caballero, amante siempre indeciso en el momento del asalto final, se muestra más animoso que de costumbre. La Princesa ve que aquello va de veras y, al defenderse, deja escapar un grito. La Viuda Reposada lo oye y alarma todo el palacio. Tirant huye. La Emperatriz y sus doncellas se levantan para averiguar lo ocurrido. A la Emperatriz le dan como explicación que el grito era debido a que la Princesa había visto una rata. Todas estas damas están en camisa [23] en el cuarto de la Princesa:

L'Emperadriu estava admirada per una rata haver tanta de remor com en aquell palau havia, e assigué's en lo llit e dix:

cap. 340. Es curioso que precisamente en el mismo capítulo, poco después, aparezca uno de los poquísimos «milagros» de la novela. Tirant ora para que Dios le permita distinguir los cadáveres de los cristianos entre los de los moros: los cuerpos de los cristianos giran y quedan en decúbito supino con las manos juntas y sin despedir mal olor; los de los moros miran para abajo y hieden. Observemos que ese capítulo pertenece a la zona de atribución problemática (¿de Galba o de Martorell?). En esta zona problemática, el héroe se convierte en un verdadero campeón religioso, carácter que sólo dudosamente o momentáneamente ha tenido en las partes anteriores del libro. Pero sería muy aventurado basar en eso una diferenciación de autores, pues tal intensificación de lo piadoso puede ser natural efecto del mismo crecimiento argumental. Por otras razones, yo personalmente creo (y así lo cree Riquer) que la mano de Galba ha intervenido sólo bastante más tarde.

23. «Totes se llevaren cuitadament, qui totes nues, qui en camisa, e ab cuitats passos anaren a la porta de la cambra...» (pág. 682). Un poco peor, pues, de lo que digo en el texto.

—Voleu fer bé, donzelles? Puix lo palau és assossegat, tornem a dormir [24].

Pero todavía la conversación y discusión continúa (¡tántas mujeres juntas, excitadas, en camisa!) hasta que la Emperatriz la interrumpe diciendo: «—Anem, que jo me refrede ací!».

¡Vamos, que me enfrío aquí! Este es el modo sencillo y natural que los personajes de la novela tienen de reaccionar ante las circunstancias, y, en consecuencia, las escenas nos penetran con una suave fuerza imperceptible, como la misma que la apariencia exterior nos hace a cada momento de nuestra vida. No es ya la simple «verosimilitud» del arte de Boccaccio. Se añaden muchos otros elementos que para el cuento mismo no son necesarios: la realidad está vista así, no desde el único punto que puede interesar a un veloz narrador; cambia a cada instante la perspectiva; la intuición es más de bulto, más viva, más real. Para recibir a Tirant victorioso, el Emperador tiende de terciopelo y raso las calles por donde ha de pasar la comitiva, a fin de que los pies del capitán no toquen el suelo. Y agrega el autor:

Com ell fon passat, qui més podia pendre de la seda, d'aquell era; e veren molts nafrats en les mans, d'espases e de coltells per tallar d'aquell drap de seda [25].

Esto no está lejano del reportaje moderno. Todavía la orden del Emperador para que el paño de seda fuese de quien lo tomase puede, en sentido lato, ser un elemento de la «verosimilitud» narrativa (con esa esplendidez del monarca quedaba Tirant aún más honrado). Pero el explicarnos el desorden y las heridas que se siguen no pertenece ya a la «verosimilitud» exigible al cuento mismo. Es una «verosimilitud» distinta, añadida a la esencial de la narración. Es una coevidencia, una evidencia lateral de la realidad de toda la historia. Es una técnica nueva en el narrar.

24. Pág. 689.
25. Pág. 542.

La «evidencia circunstancial»

La crítica inglesa suele atribuir a Defoe la introducción de la técnica novelesca de la «evidencia circunstancial», sin ver que en Cervantes, aunque no continua, es muy frecuente. Y ciertamente, la misma Edad Media nos da numerosos ejemplos de portentosa intensidad. El realismo circunstancial forma parte de esos recursos de primitivo que, probablemente por incomprensión, hacen sonreír al lector moderno de los poemas medievales. Recuérdese el inciso que, desde la sombría tragedia de Corpes, lleva la imaginación al sombrero de Félez Muñoz:

«nuevo era e fresco, que de Valencia'l sacó.»

Sí, en la Edad Media, el pormenor circunstancial, muy discontínuo, cuando no se aduce por la verosimilitud misma del relato, suele estar en áspera o chusca fricción con la situación representada. Visto desde nuestro criterio estético, actúa precisamente por un choque con su medio y no por una trabazón con él, como ocurrirá luego en la novela moderna.

Lo mismo que en ésta, encontramos por todas partes en Joanot Martorell el pormenor esperable, naturalísimo, con frecuencia no esencial para la verosimilitud del relato. Aquí reside mucho de lo que nos excita, no sólo como inaudito a mediados del siglo XV, sino como rasgo caracterizador de la técnica de Martorell; en ella, precisamente, las circunstancias esenciales y no esenciales para la verosimilitud del relato, casi siempre se entrelazan. Gracias a este entrelazarse, no sólo las acciones más complicadas se nos cuentan con absoluta limpidez, cohesión y racionalidad (que esto toca aún a la «verosimilitud» de la historia): se crea un ambiente, una profundidad, una mágica evocación de sensaciones realísimas. Véase cuánta «noche», cuántos «miedos de las noches veladoras», cuánto silencio de ciudad dormida y sitiada —interrumpido por estruendo de atabales y los gritos de las velas—, cuánto de estampa antigua de fortaleza sitiada hay en esta descripción (que elijo porque me parece muy característica del «estilo» de Martorell) de la

toma del castillo de una ciudad (capítulo 315). La ciudad sitiada por Tirant está defendida por el rey Escasiano. Un albanés, de acuerdo con Tirant, se finge huido del campo de éste y, presentándose en la ciudad, logra la confianza del rey, quien le permite entrar y salir libremente y le confía una de las principales velas del castillo. Nótese el ingenio de Tirant, gracias al cual el albanés puede, sin infundir sospechas, tener fuego prevenido para la señal de la traición; las precauciones de los asaltantes; la sorpresa del castillo, pues los veladores piensan que aquellos guerreros que pasan son de la ronda; el echar sigilosamente los cerrojos a las puertas de las cámaras de la fortaleza, con lo que quedan encerrados en ellas los defensores; el modo de propagarse la noticia por el castillo y la ciudad: es un engarce perfecto de acciones. Pero hay una estampa, una totalidad evocada, al fondo:

Tirant féu fer una capsa redona de ferro ab forats poquets entorn, e venguda la nit que la tració se devia fer, que era la tanda que l'albanès devia guaitar, posà brases enceses de carbó dins la capsa, e per los petits forats hi entrava vent, que no es podia apagar lo foc, e posà la capsa en un tros de cuiro embolicada e posà-la's als pits. Com foren a la torre de l'esperó per fer la guaita e sos companyons estaven bevent, l'albanès amagà la capsa dins un forat perquè lo foc no s'apagàs. E tenien allí uns grans tabals, e bevent e sonant estigueren quasi fins a la mijanit. E en lo ví havien de singulars licors posades per fer dormir, segons se pertanyia; les guaites s'adormiren ab lo delitós beure, en tal punt que jamés se despertaren. Com l'albanès véu que lo sobreguaita era ja passat e les guardes dormien, pres la capsa del foc e, ab una capa que vestia, amagà la llum, e pres una palleta e encès-la e posà-la per un forat de la pared que mirava devers lo camp, e açò féu tres vegades.

E Tirant prestament conegué lo senyal que entre ells era estat amprès, e prestament se partí del camp ab molt poca gent; e tota l'altra gent restà armada e en orde per a quan serien demanats, e lo Cabdillo per capità d'ells. E per la molta aigua que hí havia, fon forçat a Tirant e als seus de passar prop d'una altra torre, e l'albanès feia molt gran remor dels tabals; e fon gran sort, com passà Tirant prop de la torre, que no foren sentits. Com ells foren prop, e los de la guaita cridaven e deien: «Bona guaita, bona!», ells passejaven ferm e cuitaven deu o dotze passos; e com ells callaven, ells s'aturaven; e així ho feren fins que hagueren passada la torre e foren plegats a la torre de l'esperó. E Tirant féu detenir la gent, e tot sol acostà's al peu de la torre e trobà una corda prima, que l'albanès llançada havia, e l'altre cap de la corda s'havía lligada a la cama per ço que si per cas de mala sort s'adormia, que tirant la corda

se despertàs; però ell jamés se deixà de tocar los tabals, e escassament ell sentí menejar la corda que fon prestament a la vora de la torre e tirà la corda que pujava una escala de cordes e lligà-la molt fort en la muralla, e aprés ne lligà altra. Tirant pujà primer, e véu aquells que dormien; dix a l'albanès:

—Què farem d'aquests hòmens?

—Senyor —respòs ell—, deixau-los estar, que no està en llur poder de fer negun dan.

Ab tot açò Tirant ho volgué veure, e trobà'ls a tots sis degollats e plens de sang; e vist açò, pujà la gent e acomanaren los tabals a u dels que eren pujats, e forniren molt bé de gent la torre; e los qui pujaren foren cent seixanta. Llavors l'albanès posà's primer, e davallaren a la cambra de l'alcaid. Com l'alcaid véu tanta gent, llevà's tot nu, e pres una espasa en la mà e féu una poca de defensió. Tirant, ab una visarma, li donà sobre lo cap, que lo hi partí en dues parts, que lo cervell n'anà per terra. La muller se pres a cridar; l'albanès, qui es trobà més prop, féu d'ella lo que Tirant havia fet de son marit. Aprés anaren per lo castell posant los forrellats en les portes de les cambres, e tanta era la remor dels tabals que negú no sentia res.

Pujaren alt per les torres, e pensaven-se los qui feien la guaita que aquells eren de la sobreguaita, e no els deien res. E com los eren prop, llançaven-los de les menes del castell avall; e la u d'aquests caigué en la barbacana e donà en l'aigua del vall e estalvià's, que més fon la temor que lo mal que es féu; e prestament fon llevat e posà grans crits per la vila, e tothom se llevà. La nova anà per la vila, e per lo castell encara no ho sabien sinó per un home qui estava en les mes baixes cases e peixcava: sentí donar aquell gran colp, obrí les portes de la sua cambra e sentí molta gent dins lo castell; pres-se a cridar molt grans crits, e fon forçat que ho sentissen per tot lo castell; e com volien eixir de les cambres les trobaven tancades. Lo Rei, que dormia dins la torre maestra, féu-se allí fort ab la Reina e ab una cambrera.

E vengut lo dia posaren moltes banderes per totes les torres del castell, e feren molt grans alímares e alegries [26].

IMAGEN DE LA VIDA DIARIA

Hay, ante todo, la lengua que el autor pone en boca de los personajes: de nueva naturalidad cotidiana. Y no me refiero a esos lugares cargados de grueso humor en que la Viuda Repo-

26. Págs. 886-888.

sada y a veces Plaerdemavida parecen anunciar el positivismo popular del habla de Sancho. Como cuando Plaerdemavida, ante los remilgos y melindres de la Princesa, que lamenta la pérdida de su honestidad, prorrumpe con sorna:

Ai na beneita! Com sabeu fer lo piadós!, que armes de cavaller no fan mal a donzella; ¡e Déu me lleixe morir a tan dolça mort com vós fengiu que éreu morta! Lo mal que em direu, me vinga si no sou guarida al matí [27].

O como cuando la Viuda dice a la Princesa que no vaya a perturbar la comida de los caballeros extranjeros, porque todos ellos «estimarien més una vista d'una ala de perdiu que quantes donzelles són en lo món» [28].

No nos referimos a tales explosiones de humor, sino a la reacción inmediata y, al parecer, insignificante ante cualquier realidad que roza a los personajes. Hemos visto cómo la Emperatriz, medio desnuda, soñolienta, a altas horas, en el cuarto de la Princesa, cuando la alarma en el palacio, les dice a sus damas: «¡Vamos, que me enfrío aquí!». También, poco antes, la Duquesa, sobresaltada en el sueño, oye el alboroto, quiere vestirse, pero, con el susto, no acierta, y exclama: «...les mies mans no tenen força per vestir-me la camisa» [29]. Es la manera rápida, desenfadada y naturalísima de hablar, lo que nos atrae hacia nuestra vida de hoy estos seres creados en el siglo XV. La Princesa está todavía en la cama. Estefanía la ha venido a despertar para proponerle un plan merced al cual podrán ver a sus caballeros. La Princesa, muy contenta, toma rápidamente su decisión, y dice: «Dóna'm la camisa, e més no em digues» [30]. No es lenguaje dado al personaje para descubrirle el alma (realismo psicológico), como, por ejemplo, en la *Celestina*; esta técnica

27. Pág. 1129.
28. Pág. 654.
29. Pág. 684.
30. Pág. 479. Obsérvese, por los ejemplos aducidos, cómo el autor se complace en mostrarnos a estas damas, una y otra vez, en paños menorísimos, aun cuando, para la acción, no era siempre necesario: consigue así ese tufillo sensual, galantemente ligero, ligeramente zumbón, con el que nos crea el ambiente del palacio de Constantinopla.

artística del *Tirant* no va directamente al grano: procede por naturalísimos toques que parecen insignificantes y caídos al túntún; pero ellos harán su efecto.

Como es sabido, donde estas características (que en realidad impregnan toda la obra) son más visibles, por más acumuladas, es en la larga parte central (las aventuras en el Imperio Griego) y, sobre todo, en el palacio de Constantinopla.

Se ha dicho, y es cierto, que los Emperadores quedan despojados de toda nobleza y la vida familiar en el palacio se presenta con rasgos burgueses y vulgares que llegan al más subido *vaudeville*. El Emperador es una mezcla de caballerosidad, *bonhomie* y picaresca: mezcla muy real, existente en la vida de cualquier época. El muy viejo verde, el gran bigardón, se anda por los rincones pellizcando a las camareras de su mujer, como nos lo cuenta la salada Plaerdemavida, que no tenía pelos en la lengua:

Ell se fa enamorat de mi, e volria'm alçar la camisa si jo lo hi consentia, e ha'm jurat sobre los sants Evangelis que si l'Emperadriu se moria, de continent me pendria per muller, e ha'm dit: «Per senyal de fe besem-nos, e aquell besar seria poca cosa, mas serà més que no res». E jo li responguí: «Ara que sou vell sou luxuriós, e com éreu jove éreu virtuós?» [31].

Pero al lector moderno llega quizá a producirle más pena que risa la figura del Emperador disputando con los médicos acerca de la enfermedad de la Emperatriz, a la puerta de la alcoba... mientras la Emperatriz, dentro, está en el lecho en los brazos de Hipólito [32]. O cuando la noche de la alarma en Palacio, por el grito de la Princesa, en su retozar y medio defenderse de Tirant, ved al Emperador (al que le han dicho que todo había sido susto por una rata) con su espadón en la mano, como un rey de baraja, buscando la condenada rata por todos los rincones [33].

31. Pág. 672.

32. Págs. 743-747.

33. Pág. 683. «L'Emperador se fon llevat, e ab l'espasa en la mà entrà per la cambra de la Princesa, e sabuda la veritat de la rata, cercà totes les cambres». Unas pocas líneas más abajo, sin embargo, se ve que hasta el Emperador (que era «molt sabut», dice el guasón de Martorell) duda de que aquello no fuese más que rata.

Escenas grotescas, difíciles escapatorias de Tirant, sorprendido en el cuarto (y a veces en la cama) de Carmesina, abundan en esta parte del libro; pero aun en los instantes más burdos, el medio está pintado con un humor que no es sólo el que daría la situación, digamos, dramática, es decir, la farsa; por debajo va una intensidad y libertad estéticas, que son, literalmente, nuevas en el arte europeo. En medio de los juegos y burlas de Tirant y la Princesa, sobreviene la Emperatriz. Ya está a la puerta del cuarto:

Prestament Tirant se llançà estès per terra, e llançaren-li roba dessús. E la Princesa segué's damunt ell: estava's pentinant; e l'Emperadriu segué's al seu costat: no fallí molt no es segués sobre lo cap de Tirant. ¡Sap Déu ab quina temor de vergonya en aquell cas Tirant estava! Ab tal congoixa estigué per bon espai que parlaren de les festes que es devien fer, fins que venc una donzella ab les hores; llavors l'Emperadriu se llevà e apartà's al cap de la cambra e pres-se a dir ses hores. La Princesa no es mogué gens d'allí per dubte que l'Emperadriu no el ves. Com la Princesa se fon pentinada, posà la mà davall la roba e pentinava a Tirant; e ell adés adés li besava la mà e li prenia la pinta. E estant en tal congoixa, totes les donzelles se posaren davant l'Emperadriu, e llavors sens fer molta remor, Tirant se llevà e anà-se'n ab la pinta que la Princesa li donà [34].

Pero entonces surge el Emperador y hay que esconder a Tirant en otro cuarto. Por fin, los Emperadores, con la Princesa y las doncellas, van a salir. Entonces

...la Princesa demanà los seus guants, e dix:

—Jo els he estojats en lloc que neguna de vosaltres no ho sap.

Ella tornà entrar dins la cambra on Tirant era, e féu-li llevar la roba que damunt tenia; e ell donà un gran salt e pres la Princesa en los braços, e portava-la ballant per la cambra e besant-la moltes vegades [35].

Los rasgos esenciales de la comicidad son, ciertamente, un poco burdos: sí, la gracia «de situación» (para hablar en términos dramáticos) no es delicada. Nos imaginamos un escenario *vaudevillesco*: Tirant, oculto; la Princesa, que se peina sentada encima; la Emperatriz, que por poco no se sienta sobre la cabe-

34. Pág. 585.

35. Pág. 586.

za del escondido; la broma de la Princesa, que mete la mano y peina también a Tirant, etc. Nos parece estar viendo la mímica de los actores. Pero véase, por debajo de la caricatura, cuánto estudio y análisis de acciones humanas; cuán fragmentadas, pormenorizadas y delicadas en su pormenor, naturales en muchos de sus nexos, vivas: «dió un gran salto y levantó a la Princesa en brazos y la llevaba bailando por el cuarto, besándola muchas veces». ¡Parece de una novela del siglo XIX! Asombra en este arte la libertad de movimientos, el placer en la descripción con pincelada rápida de actitudes, espacios, acciones, la reproducción de la palabra hablada en breves frases del más natural lenguaje diario.

UN ARTE NUEVO: REALISMO VITALISTA FRENTE A REALISMO TÍPICO

No hay nada semejante en la Edad Media. En Chaucer puede haberlo acá, allá, en algunos de los cuentos, y la Viuda Reposada puede recordar, a veces, a la comadre de Bath; Boccaccio usa la técnica realista sólo con fines de producir la suficiente verosimilitud, pero él va derecho a su objeto: contar historias de argumento interesante. Tampoco el paso rápido del cuento permitía la morosa delectación con que Martorell, a lo largo de las quinientas páginas centrales dedicadas a Constantinopla [36], nos pone ante los ojos la figura del Emperador (es quizá la que tiene rasgos más convencionales; pesan sobre ella las sombras literarias de Carlomagno y Artús, pero es muy verdadera y humana en su mezcolanza de facetas); la de la Emperatriz (casi pura animalidad, dormir, comer... y otros actos fisiológicos); la de Plaerdemavida, realísima en su alegría, en su malicia, en su irrefrenable y amoral naturalismo; la traidora Viuda Reposada, como una inmensa sexualidad, con mucha ciencia y experiencia del vivir y una expresión humorística ligeramente plebeya; la Princesa, tal una *demi-vierge* de principios del siglo XX, de profunda sen-

36. Contadas por la ed. de Riquer.

sualidad reprimida, y, en fin, el complejo Tirant, en quien chocan el código unitario del honor y la caballería con los ímpetus de la juventud y de la carne. Ahora bien: chocan sin problema, y lo artístico cae del lado de la vida.

Estos retratos salen a lo largo de páginas: se producen por integración; seguramente no existían, compactos, en la mente del autor en los principios de su obra. Veo aquí una gran novedad: los caminos, quizá casuales, que pudieron llevar a un descubrimiento estético. El realismo del siglo XV es —como hemos ya notado— esencialmente típico (suele partir del tipo literario y no de la individualidad vista), y esto pasa lo mismo en el *Arcipreste de Talavera* que en *Les quinze joies de mariage*: un elemental análisis estilístico lo podría probar inmediatamente.

Entiéndase bien: «típicas» son lo mismo las lamentaciones de la mujer que perdió el huevo o la gallina, que las de la que reprocha a su marido, en la cama, el tenerla vestida con menos riqueza de lo que le corresponde [37]. La capacidad expresiva de la realidad psicológica en estas obras, es mayor que en el Tirant, más densa que en él, más rebuscadora de lo recóndito, más implacable en arrancar involuntarias confesiones al personaje. Para ser justos, hay que agregar que a esos hitos no apuntó nunca Martorell. En cambio, como sin proponérselo, refleja la amplitud vital —hombres y cosas— con una variada generosidad, una sencilla capacidad para convencer al lector, tales que el arte hasta aquí no las había conocido; y es ahora mucho más natural, menos forzada, la caída de los modos idiomáticos. La lamentación de la mujer que perdió un huevo es como un muestrario, como un compendio —algo farragoso— de todas las lamentaciones de cuantas comadres han perdido alguna vez un huevo. El «¡Vamos, que me enfrío!» de la Emperatriz en camisa, está más cerca, en su extrema simplicidad, de nuestro concepto de la novela moderna. Sí, se nota menos en *Tirant* el esfuerzo; aquellos libros son moralidades; Martorell no se propone más que divertir; y así, como quien no hace nada, descu-

37. Son los famosos reproches de la mujer al marido en *Les quinze joies de mariage* («La premiere joie»).

bre el valor de la pincelada ligera, se diría que arbitraria; con esas pinceladas, sin intención de estrujarles el alma a los personajes, crea a éstos variados (aunque no profundos), y, al par, el ambiente y la vida.

En la técnica castellana del realismo psicológico (y su mejor ejemplo —por egregio— es la *Celestina*) se parte del tipo, y los personajes se individualizan a fuerza de fragmentación en el análisis psicológico (y así se puede llegar a la troquelación genial de caracteres). El Martorell que nos interesa ve la vida y la copia directamente (Tirant, que lleva en volandas a la Princesa, danzando alrededor de la habitación, comiéndosela a besos).

MÁS MODERNO QUE LA NOVELA SENTIMENTAL Y LA CABALLERESCA

Un poco más tarde, las obras de Juan de Flores y las de Diego de San Pedro (medidas con nuestro criterio novelesco del siglo XX) son evidentes retrocesos. Y no le cabe a uno en la cabeza (ni se ha dado, que yo sepa, la exacta explicación que será preciso algún día buscar) el porqué del fantástico éxito europeo de *Grisel y Mirabella* y de la *Cárcel de amor* a lo largo del siglo siguiente. Y también son un retroceso con respecto al *Tirant* o a algunas páginas del *Petit Jehan de Saintré*, los *Amadises* y *Palmerines* del siglo XVI. ¡Pensar que junto a ellos no haya una serie de *Tirantes*! ¿Por qué? La explicación, en este caso, creo que no ofrece duda: la falta de éxito (o con más exactitud, lo muy limitado del éxito) del *Tirant* se debe a lo que nemos afirmado al principio: a que no era un verdadero libro de caballerías. Esto lo «sentía» el público del siglo XVI tan inefablemente como lo «sentimos» nosotros, como lo husmeó Menéndez Pelayo sin atreverse del todo a decirlo [38].

38. Para la comprensión, por parte de Menéndez Pelayo, del valor de *Tirant lo Blanc*, véanse, de su crítica, algunos fragmentos (que yo numero):

1.—«No es el *Tirante* una parodia, sino un libro de caballerías de especie nueva, escrito por un hombre sensato, pero de espíritu burgués y

El valor de la obra de Martorell se nos acrece más aún si lo comparamos con *Curial e Güelfa* o con el *Petit Jehan de Saintré*, que son de la mismísima época. ¡Es curioso este arte de la novela a mediados del siglo XV! *Curial e Güelfa*, alguna rara vez tiene algo del humor primaveral y de la ligereza de pincelada —tan creadoras— del *Tirant*; esas vislumbres cuajan, sobre todo, en un delicioso pasaje (cuya lectura explicaría bien lo que quiero decir): cuando el caballero, en compañía de Festa, se detiene en un convento de monjas, camino del torneo de Melún [39]. Y algo semejante ocurre, aunque sólo sea en unas páginas iniciales, en el *Petit Jehan de Saintré*.

Desde la tradición hacia la libertad

Los primeros capítulos de esa novela francesa son una delicia de delicadísimos matices. Y nuestro arte contemporáneo no puede crear nada más encantador que la figura del *petit Saintré*,

algo prosaico, que no huye sistemáticamente del ideal, pero lo comprende a su manera. No sólo modifica el sentido del heroísmo, y en esto merece alabanza, sino que cambia radicalmente el concepto del amor, y aquí resbala de lleno en la más baja especie de sensualismo...»

2.—«...la obsesión de la vida común, el amor al detalle concreto y preciso, el instinto que le llevaba a copiar la realidad, fuese o no poética.»

3.—«...Tirante el Blanco quedó *sporádico* y cayó muy pronto en olvido. Quizá su realismo, demasiado prematuro para un libro de caballerías, aunque ya hubiese penetrado en otros géneros, le hizo poco grato a los lectores habituales de esta clase de obras» (XIII, 402-403).

Piensa, pues, una explicación parecida (frag. 3) a la que damos en el texto. Estos párrafos prueban la atracción que Menéndez Pelayo sentía por la obra. Nadie mejor que él, por talento y por época, que él, el adorador de Lope, para comprender la reproducción de la vida dada en variedad, extensión, gozo y escasa profundidad (frag. 2). Prejuicios extraliterarios (frag. 1) le llevan a la repulsa de lo que, desde luego, no es defendible desde un punto de vista ético, pero lo es, sin duda, desde el estético. Al mismo tiempo, la época positivista sale a flor de agua en esa declaración del fragmento 1: el rebajar el sentido del heroísmo «merece alabanza» (¿cuándo se estudiarán las huellas positivistas en la obra de M. Pelayo?). Del conjunto de tales fragmentos se deduce esta estupenda contradicción: el *Tirant* es un libro de caballerías... que es radicalmente distinto de los libros de caballerías. (Entonces habrá que buscarle otro nombre.)

39. Ed. Miquel y Planas, págs. 132-138.

con reventón de lágrimas, angustiado y ruboroso, delante de la dama *des Belles Cousines* y de sus doncellas, que le asaetean (por divertirse) para que les diga de quién está enamorado. ¡Dios mío, qué puede decir, si él es un niño y nunca ha pensado en tal cosa! Al final de la obra, desde que aparece Damp Abbez, se instaura en ella un no muy profundo realismo (¡bien inferior al de *Tirant*!). Pero todo el centro, que es la mayor parte del libro, está entregado a esa última sistematización y codificación de los modos caballerescos, tan «fines de la Edad Media». En la mezcla de lo libre y lo formal, con predominio de lo formal codificado, pero con escasas y bellas vislumbres de lo nuevo y libre, se parecen mucho *Curial e Güelfa* y el *Petit Jehan de Saintré*. Esa mezcla, en *Tirant lo Blanc* se da a lo largo de toda la obra, pero lo libre y nuevo (libertad y novedad a un tiempo vitales y artísticas) está, digamos, siempre racheado, constantemente racheado, desde el principio hasta el fin; y son amplias, generosas rachas de vida con las que bebemos arte: lo que, a la postre, después de muchos tanteos, equivocaciones y desvíos, había de ser el arte nuevo de Europa. Aparte la *Celestina* (pues no es una novela), *Tirant lo Blanc* es la mejor novela europea del siglo XV. *Tirant* se salta toda la novela sentimental y la caballeresca para darse la mano con la novela realista española, es decir, con la que recibirá, imitará y continuará la Europa moderna.

Hay, pues, en esta obra una extraña y delicada veta de realismo, incomprensible a mediados del siglo XV, en cierto sentido más moderna, menos sujeta a antecedentes y modelos tradicionales que el realismo psicológico de la *Celestina*.

No exageremos. No falta la huella de lo «típico» de la tradición literaria. Ya hemos notado antes cuán, digamos, «constitucional» es ese Emperador que no se entera de nada y no sirve para casi nada (por otra parte, un perfecto *galantuomo*). Pero, en general, los personajes no son «esperables», «predecibles»; sus acciones ante la vida, son libres, y de esa libertad estética nace su verismo, su incorporación como seres. Esto es nuevo en arte a principios del siglo XV: desvinculación de trabas medievales, fidelidad a la tan varia vida.

Felipe —el tontísimo hijo del rey de Francia— está en su

cuarto; quiere coserse una calza antes de acostarse («aquella noche, danzando, se la había roto»). Primero están sus pajes con él; luego, también éstos se van. Antes y después —despreocupado de los pajes—, Felipe se mueve con esa libertad, esa aparente incoherencia o falta de finalidad inmediata con que lo hace quien está sólo en su habitación y piensa que nadie le ve. Pero la Infanta, sin que él lo sepa, lo está viendo todo, porque en el cuarto hay dos camas, una sencilla, otra suntuosa, y ella quiere saber cuál de las dos eligirá el Príncipe para acostarse.

Com Felip tingué l'agulla, acostà's a l'antorxa e obrí's algun briant que tenia en les mans [40]. La Infanta prestament pensà que per causa dels briants havia demanat l'agulla e Felip anà-la a ficar en lo llit on havia deliberat de dormir. Llavors ell se despullà la roba e restà en gipó d'orfebreria. Començà's a descordar e segué's sobre lo llit. Com los patges l'hagueren descalçat, Felip los dix que anassen a dormir e que li lleixassen una antorxa encesa. E ells ho feren e tancaren la porta. Felip se llevà de lla on seia per pendre l'agulla e cosir-se la calça, e pres-se a cercar d'un cap del llit fins a l'altre e alçà la vànova ab malencolia que en aquell cas tenia, e tant regirà la vànova que caigué en terra. Aprés llevà los llançols e desféu tot lo llit, que jamés pogué trobar l'agulla. Pensà de tornar a fer lo llit e de gitar-se en ell; però com véu que tot estava desfet, dix:

—Com!, ¿no val més que em gite en aquest altre que no tornar-lo a fer?

...Gità's en lo llit de parament e deixà tota la roba en terra [41].

40. «...acercóse a la antorcha y finjó que abría algún arador que tenía en las manos», traduce imperfectamente la edición castellana de 1511 (I, pág. 150 b), porque Felipe no fingía nada en aquel momento (aunque la Infanta, que le estaba atisbando, interpretase mal las acciones del Príncipe). En el original valenciano: «acostà's a l'antorxa e obrí's algun briant que tenia en les mans» (pág. 285). Por cierto que el *Diccionari Català-Valencià-Balear*, de Alcover, conoce para *briant* dos sentidos: 1.º, arador de la sarna; 2.º, eczema. Y curiosamente coloca este pasaje como ejemplo del segundo sentido. Es evidente que la palabra sufrió un proceso semántico: significó primero "arador"; en seguida, "sarpullido" o alteración de la piel producido por aradores; finalmente, otras muchas alteraciones de la piel. En *Tirant* se ve bien la confluencia de estos sentidos, en una frase que ejemplifica cómo se produjeron tales cambios: Felipe se abría el sarpullido para «sacarse los aradores», acción bien conocida en literatura medieval: así lo entiende el traductor de 1511. Respecto a la forma *finjó*, véanse nuestras notas 407 y 1398 a la *Tragicomedia de D. Duardos*, de Gil Vicente, I, Madrid, 1942.

41. Pág. 285. Nuestra simpatía va, decidida, hacia el sencillo Prín-

Obsérvese la descomposición de una nimiedad en sus mil pormenores: el análisis de las acciones de Felipe, el de los motivos que van impulsando cada una de ellas. Y otra vez pensaríamos hallarnos en una novela moderna; sí, hasta diríamos casi estar aquí más cerca de una novela del siglo XX que de una del XIX.

Piénsese ahora en el *Arcipreste de Talavera*, ¿se concibe en él una escena semejante? Allí el «tipo» psicológico lo predetermina todo. Martorell nos pinta en Felipe un personaje muy poco inteligente, pero ¡con cuánta libertad, con cuánta autonomía estética, en su tontería! Tampoco se mueven con esta libertad los seres de la *Celestina*.

Pero los personajes de la *Celestina* cuajan con dura reciedumbre estética. ¡Ah, si los seres de *Tirant lo Blanc* reprodujeran la vida tan intensamente como la copian en extensión y libre variedad! No; las aguas estéticas de la novela son someras; los personajes se mueven en un ambiente en el que la dimensión de profundidad es escasa. Unir fidelidad estética a la vida y despreocupación de trabas tradicionales con una profunda intelección del hombre y su ambiente, fundidora de unos cuantos individuos eternos, no se hace en novela, en el arte europeo, hasta unas pocas páginas (sólo unas pocas) del *Lazarillo de Tormes*. (Pero es un hecho que internacionalmente suelen ignorar las historias de la literatura.)

No afirmo que haya siempre vinculaciones o relaciones directas. No digo, por ejemplo, que la técnica de esas páginas del *Lazarillo* deba algo a *Tirant lo Blanc*. Más que los influjos directos, obra la madurez de las épocas, que a todos nutre. Es curioso que el siglo XV produzca en España dos libros de ficción

cipe. Sin embargo, en la novela todo había sido una traza de la Infanta para probar si Felipe era tan tonto como parecía. La Infanta, con un criterio de «clase» tan estúpido como el de cualquier burgués enriquecido de nuestros días, piensa que si el ingenio del Príncipe es grosero y miserable, se acostará en la cama pobre, y en otro caso, en la rica. Al ver la escena cree que el Príncipe deshace la cama no adornada como enojado por no ser digna de tal personaje, y se acuesta en la suntuosa, que es la que por su sangre le pertenece. Es evidente que el cuento que Martorell adopta (perteneciente a un tipo general bien conocido) fué originariamente una prueba de nobleza y no de ingenio. Para la mala interpretación de las acciones vistas recuérdese el cuento del ribaldo romano en el Arcipreste de Hita.

novelesca como la *Celestina* y el *Tirant*; la primera, genial troquelación del hombre en intensidad; la segunda, nueva y libre pintura del obrar humano en variada extensión.

Sí, la madurez de los tiempos importa más que los pequeños hallazgos de literatura comparada. Pero hay un influjo directo del *Tirant* que tendría decisiva importancia en el futuro. Es innegable que Cervantes aprendió en el libro de Martorell una buena lección. Se suelen señalar algunos puntos concretos del *Quijote* que parecen dejar traslucir huella del *Tirant*. Sin negarlos (ni mucho menos), me parece mucho más decisiva la lección general: de hombre a hombre, de novelista a novelista, de técnica a técnica. No tengo tiempo ahora para discutirla aquí. Obsérvese sólo esto: el *Tirant* y *Don Quijote* son libros que están como partidos por la mitad entre idealismo caballeresco y positivismo diario. Esta coincidencia me parece el vestigio fundamental que de la obra de Martorell se encuentra en la de Cervantes. Evítese, sin embargo, la exageración. Porque ambas mitades están en conflicto o lucha en el *Quijote*; pero conviven sin desarmonía o contradicción en el *Tirant*. Y esta convivencia es lo más extraordinario, lo más difícil de explicar en pocas palabras de toda la novela de Martorell.

SI ENCUBRIERA MÁS LO HUMÁ

No sería ni justo ni decente pasar en silencio que en ese nuevo realismo del *Tirant* colabora con enorme eficacia —¡qué le vamos a hacer!— la despreocupación moral del autor. Es sabido que el *Tirant* es una obra de increíble inmoralidad [42]. Este hecho es señalado siempre por la crítica, la cual lo deja consignado y pasa adelante. Sin embargo, no hay más remedio que detenerse en el tema, porque lo que no se suele decir es que esta obscenidad es de un tipo nuevo en el arte europeo; por esa

42. Téngase en cuenta, sin embargo, que nunca ha estado prohibido por la Iglesia.

libertad estética de que hemos hablado, por esas escenas fieles no a dechados tradicionales, sino al movilísimo y variadísimo vivir (y entre ellas, muchas específicamente sexuales), el arte de la novela pega un estironazo en su crecimiento.

La literatura de la Edad Media no se anda con remilgos. El atrevimiento de tantas escenas en los mejores *novellieri* italianos, la obscenidad hasta los últimos límites de la grosería en bastantes *fabliaux* franceses, el picante adobo, no poco soez, a veces, de algunos cuentos de Chaucer [43], pero otras en un nivel artístico mucho más alto (como en la charla de la mujer de Bath), no son sino unas muestras, intensificables aún, si cabe, por lo que toca a inmoralidad, en el campo de las anécdotas breves facecias, etc. Más contenida es, en este aspecto, la literatura española, que no suele, salvo en raras ocasiones, buscar el tema escabroso (que aparece, claro está, pero rápidamente tratado: por ejemplo, en nuestras versiones medievales de las colecciones de cuentos, orientales y europeas). El fuerte naturalismo del valenciano Roig (nótese la importancia de Valencia en la historia del realismo español), no elude el pormenor más agrio; pero la intención moral es patente.

En toda esa masa de literatura obscena de la Edad Media (en la que sólo hemos citado unos cuantos hitos), los niveles estéticos son muy variados. Pero, en general, en ella, lo interesante (desde el punto de vista del arte) es el tema; los narradores de cuentos escabrosos —como, en general, los narradores de la Edad Media— describen sólo los pormenores que bastan para producir la ilusión de verosimilitud [44]. En el extremo inferior de la línea están muladares como el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, en el que la estólida obscenidad es como un betún denso y monótono que acaba no por abochornar, sino por sofocar al lector [45].

43. Me refiero a pasajes como toda la parte central de *The Reves Tale* (que procede de *fabliaux* franceses: Mont. y Ray., I, 22; V, 119). O gran parte de *The Milleres Tale*, etc.

44. Qué excepciones habría que señalar y su alcance, es tema que discutimos en nuestro libro *España y la novela*, de próxima aparición.

45. Claro que se trata de un libro interesante, y necesario para el cabal conocimiento de una época, y que, por haber reproducido en

La inmoralidad del *Tirant* es atrevidísima, pero no tiene en absoluto nada que ver con esa zona de bestial obscenidad. Es alada, graciosa y, sobre todo, nueva. Nueva quizá, ante todo, por una causa técnica. Todos los relatos que hemos mencionado son breves: cuentos o novelas cortas; en ellos, un intenso contenido argumental tiene que pasar rápidamente ante los ojos del espectador. No hay tiempo para más. Pero el *Tirant* es una obra larga, desmesuradamente larga; estamos en el auténtico *tempo* de la novela moderna. En las otras obras caballerescas que medio siglo después van a llenar las imprentas de Europa, no habrá, o apenas, resquicio para realismo. La extraña concepción de Martorell (este mundo caballeresco y realísimo), unida al *tempo* narrativo, es lo que —como hemos visto— precisamente proporciona las condiciones indispensable para que la vida, en manos del escritor, se fragmente en libertad, por sus múltiples artejos, variadísima. Las escenas sexuales, también. El carácter extremado, vehemente, de los móviles sexuales estaba favoreciendo ya el que tales escenas fueran intensas. He aquí algunas de las causas que hacen que la inmoralidad del *Tirant* sea un hecho estético, nuevo e importante, que (aunque en algunas ocasiones —pocas— nos repugne) no puede ser pasado por alto por el historiador. Esta inmoralidad es, además, en buena parte, sencillamente un «vitalismo».

Todas las escenas en palacio están como contrapuntadas por un juego amoroso: sensualísimos retozos de Tirant con la Princesa, presenciados por las doncellas de ésta, las cuales no intervienen sino en los momentos de peligro:

E Tirant no curà de les paraules de la Princesa, sinó que s'acostà envers ella, e pres-la en los braços e besà-la moltes vegades los pits, los ulls e la boca. E les donzelles, com veien que Tirant així jugaba ab la senyora, totes estaven a la cominal; però com ell li posava la mà dejús la falda, totes eren en sa ajuda [46].

facsímil el ejemplar único (del Museo Británico), no merece sino alabanza el ilustre bibliófilo de Cieza, don Antonio Pérez Gómez, a cuyos desvelos y generosidad han de estar agradecidas las letras españolas.

46. Pág. 585.

El escarceo y su descripción llegan a notables extremos:

Tirant no hi pogué satisfer sinó que les donzelles li tenien les mans, per les burles e jocs que li feia perquè no la deslligàs. E com véu que se n'anava e ab les mans no la podia tocar, allargà la cama, e posà-la-hi davall les faldes, e ab la sabata tocà-li en lo lloc vedat e la sua cama posà dins les sues cuixes. Llavors la Princesa corrent ixqué de la cambra... [47].

Todas estas escenas y otras muchas (aún más vivas) no sólo son de un extraño y pormenorizado realismo, sino que están como musicalmente escritas en un tiempo alegre, humorístico, impulsivo, desenfadado y primaveral. El caballero ya no es más que hombre, varón de deseos y juegos; la Princesa, inocente y sabia en su dar y negar, es individualísima, aunque auténtica astilla del eterno femenino; y las doncellas de la Princesa forman un coro juvenil, como una corona de colores claros, en torno al pujar de los deseos primaverales. Pero en quien este vitalismo se concentra es en la doncella Plaerdemavida.

¿Buscaría o vislumbraría Martorell alguna especie de simbolismo al crear y denominar este personaje? [48]. Cuando el caballero no se atreve a dar el último asalto a la fortaleza de la Princesa, Plaerdemavida, constantemente, le incita y, diferente en esto de las otras doncellas, busca todos los medios para lograr la unión definitiva de los enamorados. Plaerdemavida, juvenil y alegre medianera en los amores de Tirant y Carmesina, es el personaje más desvinculado de frenos morales (contradictoriamente, en lo demás de su conducta personal, es el ser más casto [49] de toda la novela). Junto a Tirant, representa como su *daimon* vitalista, como el genio o ángel de los ardorosos ím-

47. Pág. 587.

48. Curiosamente, en *Curial e Güelfa*, a Festa parece corresponderle algo del simbolismo que pensamos existe en Plaerdemavida (los personajes suelen jugar del vocablo a base del nombre de Festa: compárese la nota 6847 de la ed. de Miquel y Planas). Al coro juvenil de las doncellas de la Princesa correspondería en *Curial* el delicado, aéreo conjunto de las monjas (muchachas que llevan los nombres más ilustres de Francia) en el convento donde Curial y Festa se hospedan cuando van al torneo.

49. Observación ya hecha por Martín de Riquer, prólogo al *Tirant*, págs. 97-98.

petus de la vida humana. Ella es una incitadora, una excitadora del caballero. Y ejerce estas incitaciones con artes que, sólo por la categoría estética de la obra, sería injusto calificar de pornográficas. Plaerdemavida esconde a Tirant de tal modo que pueda presenciar, sin ser visto, el baño de la Princesa. Y aun va Plaerdemavida, fingiendo hablar con Tirant (doble fingimiento, porque, en realidad, éste, desde su escondite, lo está oyendo todo), enumerando y ponderando las bellezas de Carmesina [50]. Después llevan a la Princesa colación (que fué de un par de perdices con malvasía de Candía y una docena de huevos con azúcar y canela). La Princesa se acuesta para dormir. Y entonces, ya todo el palacio en silencio, Plaerdemavida se levanta en camisa, saca a Tirant de donde estaba escondido y hace que se quede *in puris naturalibus* sin que las otras doncellas lo sientan. Y le lleva al lecho de la Princesa. «E a Tirant tot lo cor, les mans e los peus li tremolaven» [51]. La escena que sigue, y en la que (casi última posibilidad de la tercería, digamos, *in ipso actu*) interviene también activamente Plaerdemavida, no admite que la citemos aquí (págs. 680-683). Y la Princesa hubiera sucumbido, a no ser por la mala voluntad de la lujuriosa Viuda Reposada, que, al oír gritar a Carmesina, alarma todo el palacio.

Entre la carne y el espíritu

Lo hemos dicho ya al principio: de un lado, Tirant será el caballero sin tacha, defensor de toda causa noble; algunas de sus empresas, como la conquista de Berbería, se transforman en verdaderas cruzadas de la cristiandad, con bautismos generales, etc. Y el carácter piadoso se intensifica desde ahí en adelante. El problema que nos aguijonea es el de comprender cómo pueden convivir, tan entremezclados en la obra, el más vital y

50. Pág. 674.
51. Pág. 675.

mediterráneo sensualismo (las damas preparan sus cuartos algaliándolos y perfumándolos cuando presienten «batallas» de amor) con la mayor exaltación de los misterios del cristianismo y su valerosa defensa. He aquí un libro que un siglo después del de *Buen Amor*, nos resulta tan desorientador, tan incomprensible como aquél. No sabemos qué pasaba por la mente de Joanot Martorell, cómo había fraguado la conciencia de este hombre, como no sabemos en definitiva (a pesar de tantas teorías para explicarlo), cómo se compaginan el desenfrenado vitalismo y el moralismo en el Arcipreste de Hita.

Tomemos, desde el punto de vista moral, los caracteres. Tirant es caballero sin tacha, joven y sensual. Notemos que se enamora de la Princesa, más que por la belleza del rostro, por la de los pechos. He aquí cómo la ve por primera vez:

...los ulls [de Tirant] contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que feia, perquè havia estat ab les finestres tancades, estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als ulls de Tirant, que d'allí avant no trobaren la porta per on eixir..., fins que la mort dels dos féu separació [52].

Un amor hasta la muerte... que tiene un arranque bien material. Así, con una concepción muy poco ideal, los pechos juegan gran papel en la belleza femenina y son mencionados frecuentemente en los escarceos de Tirant y Carmesina, etc.

Pero ese amor así nacido produce en seguida en el héroe una invencible melancolía. Tirant, como casi todos los héroes de la novela caballeresca, es un sentimental. La escena que sigue a la del enamoramiento es de una extraordinaria belleza (y nótese de paso su vivacidad, su poderosa capacidad de penetración intuitiva):

Tirant pres llicència e anà-se'n a la posada; entrà-se'n en una cambra e posà lo cap sobre un coixí als peus del llit. No tardà molt que li vengueren a dir si es volia dinar. Dix Tirant que no, que lo cap li dolia. E ell estava ferit d'aquella passió que a molts engana.

52. Pág. 309.

Su compañero Diafebus quiere saber la causa de su mal:

E [Tirant] girà's de l'altra part de vergonya que no gosà mirar a Diafebus en la cara, e no li pogué eixir altra paraula de la boca sinó que dix:
—Jo ame [53].

Y este carácter conserva a lo largo de sus amores. Tirant llora por amor, de lástima de sí mismo («E quasi li vengueren los ulls en aigua, prenent-li pietat de si mateix.» [54]), y una vez, al despedirse de la Princesa, de puro turbado, cae de la hacanea [55] que montaba; el caballero, corrido, quiere disimular la causa de la caída.

Resulta que este amor nace de sensualidad, pero invade profundamente el alma. Tirant titubea, indeciso como un Hamlet, ante los consejos de Plaerdemavida, y no se atreve a dar el último asalto a la Princesa.

¡Cuántas veces no admiramos al caballero, portador y defensor de altos conceptos ideales, más interesante aún, precisamente, por estar en interior lucha contra sí mismo y contra las apetencias de los sentidos! Y junto a este ser ideal ponemos al libertador de cristianos cautivos en Jerusalén, al conquistador y cristianizador de Berbería, al que hace a los ejércitos del Soldán levantar el cerco de Constantinopla, al que, agonizante, reza una piadosísima oración antes de comulgar, etc. ¿Pero cómo se conlleva todo esto con el lujurioso juguetón que hace recubrir de perlas y piedras preciosas su zapato para recordar una salaz hazaña; o cómo imaginarnos al caballero sin tacha, tantas veces en paños menores, acompañado por Plaerdemavida hacia el lecho de la Princesa; o cómo verle escondido bajo montones de pañería, representando groseros papeles de burda comedia? Pero, aun a pesar de todo, habrá que reconocer que la luz del caballero ideal es la que predomina en el cuadro.

Más curiosa es aún la Princesa Carmesina. Menéndez Pelayo

53. Pág. 310.
54. Pág. 515.
55. Pág. 525.

notó, con razón, cuánto más limpia es una Oriana [56], entregada al caballero en la primera ocasión propicia, que esta casquivana libidinosa, la cual a lo largo de la novela no hace sino excitar los sentidos del héroe en múltiples entrevistas nocturnas, sin consumar la unión hasta casi el fin del libro. Pero, al morir Tirant, esta Carmesina, tan alocada como una heroína de opereta vienesa, muere de amor, tras una confesión general de sus pecados, en la que ciertamente no calla nada:

...confés jo, indigna pecadora, haver pecat, car he pres del tresor de mon pare, sens llicència e voluntat sua, per dar a Tirant perquè es mostràs entre los altres senyors de l'Imperi, més ric e lliberal...; ...he pecat greument, car consentí que Tirant, marit e espòs meu, prengués la despulla de la mia virginitat ans del temps permès per la santa mare Església, de què me'n penit e en deman vènia e perdó al meu senyor Jesucrist... [57].

La psicología de Carmesina está, pues, dividida también entre el placer y el ideal, aunque sólo sean sus últimos momentos los que se vuelvan hacia la altura. Y algo más o menos semejante se podría decir del Emperador y aún de Plaerdemavida y de muchos otros personajes. La división en dos planos, característica de la obra desde un punto de vista moral, había de reflejarse, claro está, en los personajes mismos. A otra división en dos planos (en el fondo, la misma) de carácter estético, hemos aludido varias veces. Conviene traerla aún una vez más a nuestra atención.

Modernidad y medievalismo en el «Tirant»

Las páginas anteriores han querido sólo mostrar las extrañas, increíbles novedades que ofrecía para un lector del siglo XV (para un lector aun quizá sin órgano para comprenderlas) *Tirant lo Blanc*. Novedades cuyo valor real no nos es posible apreciar en su plenitud, a no considerar que (aparte determinadas excepciones o vetas) la novela, en general, no llega hasta

56. *Obras*, XIII, 401.
57. Pág. 1213.

el siglo XIX, y en algunos aspectos hasta el XX, a una tal libertad y suelta despreocupación en la pintura de la realidad humana.

Pero tememos ahora haber inducido al lector a una equivocación lamentable. La equivocación resulta patente desde muchas perspectivas. Quien coja el libro en sus manos apreciará en seguida que lo que forma la mayor parte de los dos millones y medio de caracteres (un medio millón de palabras) de la voluminosísima obra, son inacabables parlamentos de los personajes. Estos largos parlamentos son piezas oratorias con arreglo a todas las normas de la elocuencia suasoria, y poco importa que adopten esa forma de lentísimo diálogo o que tomen la de monólogo o la de cartas [58] (que todas estas posibilidades aparecen en *Tirant* lo mismo que en las novelas algo posteriores de Juan de Flores y de Diego de San Pedro [59]). Es la misma desesperante paralización de la novela sentimental entregada a sus interminables análisis de psicología amorosa. Lo prodigioso es cómo tal hastío puede en el *Tirant* convivir con los diálogos más rápidos y naturales, con el más neto recorte de acciones presentadas intuitivamente al lector. ¡Y pensar que la novela iba a despistarse largos años por las sendas del género sentimental! [60] ¡Y que la invención, lo verdaderamente nuevo del *Tirant* permanecería por de pronto infecundo!

58. Treinta son las cartas del *Tirant*, según el cómputo de Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel*, Berkeley, 1937. Para el género epistolar, véase ahora también la excelente edición del *Processo de Cartas de Amores*, de Juan de Segura, cuidada y prologada por Edwin B. Place, Evanston, Illinois, 1950.

59. Nos referimos a las fechas de composición, por desgracia poco seguras. Gili Gaya cree que *Arnalte y Lucenda* puede situarse entre 1477 y 1490, y la *Cárcel de Amor*, entre 1483 y 1492 (*Obras* de Diego de San Pedro, pág. xxx). Por su parte, Bárbara Matulka retrotrae la fecha de composición de *Grisel y Mirabella* y de *Grimalte y Gradissa* hacia 1480-1485 (*The Novels of Juan de Flores*, New York, 1931, pág. 456). Lo único que parecería a primera vista seguro sería la fecha de 1460, en que Martorell declara «comenzar» el *Tirant*; pero aun esto ofrece muchas dudas y plantea muchos problemas. Véase el enredoso estado de esta cuestión, expuesto con absoluta probidad científica por Martín de Riquer, en su prólogo al *Tirant*, págs. 157-162. He aquí la conclusión de Riquer: «...Sólo creo lícito afirmar que el *Tirant* es posterior a 1450, y que en su forma actual data de 1490» (*Ibidem*, pág. 162).

60. Nada se pierde en arte: esta veta —no, ciertamente, la más importante— llega también hasta la novela de nuestros días.

He aquí. pues, cómo en la forma del *Tirant* confluyen de un modo prodigioso dos técnicas. Una, tan nueva, que nos parece verla brotar en las mismas manos de Martorell viva, ágil, libre, despreocupada, rápida (y al mismo tiempo pormenorizadamente analítica), en una palabra, «moderna»; otra, tradicional, ligada, razonada, paralizada, toda trámite, lentísima; para el lector de hoy, un hastío, *una lata*. Decimos *confluyen*; lo que no podemos explicar (porque, incapaces de inducir una ley general, apenas lo podríamos mostrar en el infinito pormenor) es cómo estas dos técnicas se entrelazan a lo largo de toda la obra. Sólo diremos que el lector es un instrumento sensibilísimo que en cada momento está registrando la zona por la que pasa: ya alerta, excitado, se siente proyectado hacia el arte de hoy; ya, mero historiador, sólo puede sentir, todo lo más, probos y tristes placeres profesionales.

A nosotros lo que nos interesa es ver lo que *Tirant* añade al arte; hemos procurado mostrar lo que nos parecía nuevo, inaudito, lo que en el libro atrae nuestra sensibilidad y aligera nuestra fantasía de hombres del siglo XX; y hemos prescindido de todo lo paralizador, de todo lo *tostón*, que existe —¡ y de qué modo!— en la obra. Los historiadores verdaderamente puntuales, los ecuánimes críticos (que yo tanto admiro), seguramente estudiarán en pormenor ambas caras y su confluencia y pondrán todos los puntos sobre las *íes*. Sólo añadiré qué en esa dualidad se refleja de modo concentrado esa inestabilidad (a que aludimos al comenzar estas líneas) de los fines de la Edad Media, entre fe unitaria, en muchos aspectos (la caballería, por ejemplo), ya sólo formalista, y la fragmentación positiva y humorística de los tiempos nuevos [61]. ¡Ha muerto el héroe de la fe y de la caballería: viva el héroe de la novela! ¡Viva, sí!: son los comienzos de un orto; y la luz se hará con Cervantes.

Son Martorell y Cervantes como dos oleadas sucesivas de un mismo ácido que había ido corroyendo, a la sorda, un gran socavón; como dos avances de una labor de zapa, continua, progresiva, terca. Este ciego impulso invasor había corroído ya la

61. Recuérdese el famoso libro de Huizinga.

espiritualidad unitaria de la Edad Media (bien pronto, a principios del sigo XVI, estallaría una de las mayores pústulas que había producido tal veneno); y el mismo impulso estaba ahora derribando las formas de arte nacidas de esa espiritualidad. Es la demolición gradual de la antigua ciudadela del poema caballeresco. La oleada que representa Martorell sólo resquebraja los muros. El embate no cesa: con la oleada de Cervantes se hundirá la fábrica toda. Pero en el *Quijote*, en ese libro en el que definitivamente triunfa la ironía positiva sobre el ideal unitario, se derrumba para siempre el poema caballeresco, nace gloriosamente la gran novela moderna.

En Martorell, en el *Tirant*, los dos enemigos que luchan por la hegemonía moral, o (visto desde otro lado) los dos conceptos del arte que combaten por la hegemonía estética están en pie frente a frente, extrañamente amalgamados... tan extrañamente, que fracasaríamos (lo hemos dicho) si quisiéramos explicar cómo se producen contacto y mezcla.

Sí, los dos. Pero yo no sé por qué a este Joanot Martorell no lc veo lejano, al fondo de la oscuridad medieval. Le veo muy próximo, contemporáneo: un contemporáneo. Tiene ese gesto cansado, desilusionado, sólo incansable en la sensualidad, triste y al par burlón, del europeo de nuestros días.

HUELLAS DE LA ASIMILACIÓN SOLAR EN LOS ARABISMOS DEL CATALÁN-VALENCIANO

por

ERNESTO VERES D'OCÓN

Son conocidos y han sido estudiados muchos de los resultados que en ibero-románico da la consonante doble que en árabe resulta de la asimilación de la *-l* del artículo *al* a la consonante inicial del sustantivo [1]; pero juntos y contrapuestos denuncian en el catalán y valenciano ciertas relaciones comunes. No podemos esperar una explicación última y satisfactoria, máxime cuando, aunque abundante, es más escaso el caudal de arabismos en el catalán-valenciano que en español y en portugués; además, mientras en estas dos últimas lenguas hay una mayoría de arabismos que llevan aglutinado el artículo *al*, en catalán y valenciano los arabismos que lo llevan están en minoría, y ésto se da todavía con mayor intensidad en la lengua moderna. Pero, sí pretendemos ordenar los hechos y fijar las condiciones. Y con ésto, desbrozar un tanto el tema.

La asimilación solar se da en árabe ante ciertas consonantes

1 Entre los trabajos fundamentales que estudian las reproducciones fonéticas que hace el romance de los sonidos árabes conviene recordar: ARNALD STEIGER, *Contribución a la fonética del hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*, Madrid, 1932, el más completo (cit. abrev. *Hisp-ár*); AMADO ALONSO, *Correspondencias arábigo-españolas en los sistemas de sibilantes, en RFH*, 1946, VIII, 12-76, cuyos resultados son altamente interesantes, pero que se refieren fundamentalmente al español por un lado y al árabe por otro, y sólo estudia las consonantes sibilantes (cit. abrev. *Correspondencias*); JOAN COROMINES, *Mots catalans d'origen arábic*, en *BDC*, 1936, XXIV, 1 y ss., que trata sólo de algunos ejemplos aislados (cit. abrev. *Mots*), etc. Y los fundamentales trabajos de los arabistas: R. DOZY et W. H. ENGELMANN, *Glossaire des mots Espagnols et Portugais dérivés de l'arabe*, Leyden, 1869; R. DOZY, *Supplément aux dictionaires arabes* Leyden, 1881, 2 vols.; LEOPOLDO DE EGUÍLAZ Y YANGUAS, *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*, Granada, 1888, etc.

(las que se articulan en la parte anterior del paladar y los dientes) y no ante las demás (labiales, velares y guturales). De esta forma la consonante resultante adquiere un valor largo que se señala ortográficamente por medio de un signo especial (**tešdid**; en hebreo, que también se da el mismo fenómeno, recibe el nombre de **dageš**). Así, pues, se dice en árabe **al-qadus** 'alcaduz' y **al-burážž** 'torrecita' por un lado, y **aš-šarab** 'jarabe', **az-zahr** 'azar' y **zar-ruz** 'arroz' por otro. Esta asimilación recibe el nombre de «solar», ya que, como es sabido, letras solares son, en terminología árabe, las consonantes ante las cuales se produce esa asimilación, porque con una de ellas comienza la palabra **šams** 'sol', mientras las demás, por la misma razón, se llaman lunares, de **qamr** 'luna'.

Es natural que la fonética árabe haya influído sobre todo en las palabras de etimología árabe, aunque el sentimiento preciso de esta etimología se haya perdido en muchas ocasiones. A partir del ibero-románico antiguo la lengua de la península ha evolucionado dentro de un completo olvido del árabe en las palabras tomadas de esta lengua, pero de todas formas subsisten ciertas condiciones fonéticas primitivas. El catalán y valenciano antiguos, y en general el ibero-románico, al tomar los arabismos adoptó corrientemente esta diferencia en el tratamiento del artículo; por eso se dice: val. *alcaduf, Alboraia,* y, por el contrario, *aixarop, atzar, arròs* sin mantener vestigios de la *·l,* y manifestando los dos tratamientos diferentes. Pero el catalán (y el español y portugués) no ha conservado el alargamiento de la consonante inicial del sustantivo que en árabe resulta de la asimilación solar, si se hace la excepción de la *rr* y algunos casos de *nn.* Por otra parte las consonantes geminadas del árabe pueden tener dentro del catalán-valenciano su evolución propia, como veremos más adelante.

No tenemos medios suficientes para poder precisar si los mozárabes valencianos y los del resto de la península mantendrían la consonante geminada producto de la asimilación solar [2], aun-

2 Es muy probable que se mantuviera este alargamiento consonántico en una época tan intensa de bilingüismo. Además, si los vencedores, en los préstamos hispánicos adoptaban algunos de sus fonemas como ŝ

que algunas formas de las dadas por Simonet [3], y algunas de las transcripciones de los nombres árabes de las estrellas que realiza Alfonso X [4], como *addyb* (III, 4), *addauaran* (XXII, 1), *adderrayn* (XXIII, 3), *addahueyb* (XXXIV, 2), etc., parecen indicarlo. Y, sobre todo, por el uso que todavía hoy se observa en el judeo-español marroquí, cuyas condiciones lingüísticas son similares a las de los mozárabes, el cual no sólo adopta en los arabismos las consonantes largas o dobles imitadas del árabe, sino que llega incluso a aplicar el procedimiento, por extensión analógica, a algunas palabras de origen latino [5].

Las consonantes solares del árabe son (cf. STEIGER: *Hisp-ár*, 45-54; ALONSO: *Correspondencias*, 15-17):

ث *tsa* (fon. **ṯ**): ápico (inter) dental ceceante fricativa sorda.
ذ *dzal* (fon. **ḏ**): ápico (inter) dental ceceante fricativa sonora.
ظ *da* (fon. **ẓ**): ápico (inter) dental fricativa sonora enfática.
س *sin* (fon. **s**): ápicodental siseante fricativa sorda [6].
ص *sad* (fon. **ṣ**): ápicodental siseante fricativa sorda enfática.

(ḏ̃ con *tesdid*) para representar los sonidos romances **ŝ**, **ŝ** (ç), **ẑ** (z) (ALONSO: *Correspondencias*, 68), o **p** (STEIGER: *Hisp-ár*, 104) o distinguían **s** de **z** en la pronunciación (ALONSO: *Correspondencias*, 48) sería extraño que sólo sufriera contaminación la lengua de los árabes en su fonética, lengua que por ser de cultura mayor llegó a imponerse eliminando al romance mozárabe.

3 FRANCISCO JAVIER SIMONET, *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas por los mozárabes*, Madrid, 1888.

4 Cf. O. J. TÁLLGREN, *Los nombres árabes de las estrellas y la transcripción alfonsina. Ensayo hispano-árabe fundado sobre un cotejo personal de los manuscritos*, en *HMP*, Madrid, 1925, II, 633 y ss. Este magnífico trabajo estudia casi exclusivamente las vocales, pero nos permite usar con toda comodidad y rigor científico las tablas alfonsinas.

5 Cf. PAUL BENICHOU, *Observaciones sobre el judeo-español de Marruecos, en RFH*, 1945, VII, págs. 224-234 especialmente. En la tesis doctoral, próxima a publicarse, de JUAN MARTÍNEZ RUIZ, *Lengua y literatura sefarditas en Alcazarquivir*, se registran las formas **eẑẑite** 'aceite'; **aššuar** 'ajuar'; **azzahar** 'azahar', tal como lo pronuncian los hebreos de Alcazarquivir en su *hakitía*. Las mismas formas han sido registradas personalmente por mí en la judería de Tetuán.

6 Por necesidades de imprenta no hemos atendido, en la transcripción fonética de las palabras árabes, a los puntos diacríticos, salvo en las consonantes solares. En éstas, por idénticas causas, suprimimos el signo de dentalización en el *sin* y el *zay*.

ز *zay* (fon. z): ápicodental siseante fricativa sonora.

ت *ta* (fon. t): dental oclusiva sorda.

ط *ta* (fon. ṭ): dental oclusiva sorda enfática.

د *dal* (fon. d): postdental oclusiva sonora.

ن *nun* (fon. n): alveolar nasal sonora.

ل *lam* (fon. l): alveolar fricativa lateral sonora.

ض *dad* (fon. ḍ): predorso prepalatal africada sonora enfática.

ر *ra* (fon. r): alveolar vibrante sonora.

ش *šin* (fon. š): (pre) dorsopalatal fricativa sorda.

Las mayores complejidades las ofrecen las consonantes enfáticas. En el *Tacholarus* de Mohibedin Abulfid Sayid Mohamed Mortada (1732-1790) [7], se dice respecto al *da* que «su punto de articulación es el mismo que el del *dzal* y *tsa*, o sea la base de los dientes superiores», y, efectivamente, los resultados del *da* en catalán se equiparan más con el grupo de *dzal* y *tsa* que con el del *sin*, *zay* y *sad*; desde luego el *da* no es la enfática del *zay* como el *sad* lo es del *sin*. Avicena describe el *da* como apicodental fricativa sonora [8].

El *dad* es predorsoprepalatal africado sonoro, según el mismo Avicena [9]; sin embargo, sus resultados en el catalán y valen-

7 Fragmentos traducidos por MAXIMILIANO A. ALARCÓN, *Precedentes islámicos en la fonética moderna*, en *HMP*, III, 305.

8 AVICENA, *Causas de la producción de las letras*, fragmentos traducidos por M. A. ALARCÓN (*loc. cit.*, 305): «Se efectúa una retención débil con una pequeña parte de la punta de la lengua, y, al correr el aire, terminada la compresión, sale empujado sobre toda la parte blanda del resto de la lengua.» AVICENA es persa y vive de 980 a 1037.

9 «Se forma mediante una retención total en el lugar inmediatamente anterior al deǧ [predorsopalatal africada sonora] en la parte lisa. Al verificarse la expulsión del aire, una o varias partes blandas de la lengua permanecen fijas en el conducto por donde la corriente de aire había de escapar. En virtud de la presión que el aire productor del sonido ejerce sobre dicha parte de la lengua, ésta se dilata, formando una especie de ampolla; pero debido a su elasticidad tiende a contraerse, para recobrar su posición normal, realizando entonces una segunda comprensión sobre el aire que la oprime, al cual obliga a extenderse sobre el resto de la lengua y a producirse la explosión característica de la letra *dad*»; cf. ALARCÓ: *loc. cit.*, 303. STEIGER (*Hisp-ár*, 48) ve en el *dad* una dental oclusiva sonora.

ciano son en algunos puntos similares a los del *dal*. Lo cierto es que de los sonidos enfáticos, sólo el *sad* pertenece a la familia de ias sibilantes [10] ya que el carácter del *ta* ṭ es dental y oclusivo. Las demás consonantes solares árabes no ofrecen dificultades en cuanto a su valor fonológico.

1. *Tsa*, ṯ.—Carece de correspondencia en el ibero-románico. Se halla muy raramente en los fondos árabes que han pasado al catalán-valenciano. No hay ningún caso en que se dé la huella de la asimilación solar; también faltan vestigios de *tsa* geminado (STEIGER, *Hisp-ár*, § 14 y ALONSO, *Correspondencias*, 18-19). Da *t* en:

kaṯira > *alquitirra* (esp. ant. *alquetira, alquitira*).

Dzal, ḏ.—Es la correlativa sonora del *tsa*. El resultado corriente es *d* en los raros arabismos en que aparece:

ḏib > *adip* (J. MARCH, *Dic. Rims*; ap. ALCOVER, Dic.) (esp. *adive*).

ḏiba > *adives* [11] (esp. *adivas*).

Frente a los cuales mantiene la *l*:

ḏukar > *alducar* 'hilo de seda de mala calidad' [12] (esp. *aducar*).

Da, ẓ [13].—El resultado normal en los escasos arabismos documentados parece ser *d*:

10 Para la descripción fonológica de las sibilantes árabes, véase A. ALONSO, *Correspondencias*, 15-17. Hemos tomado de allí algunas descripciones que difieren de las de STEIGER, como, por ejemplo, la del *sin*. Así, STEIGER (*Hisp-ár*, 50) lo cree predorsal, mientras ALONSO ve en él una apicodental, lo cual viene comprobado por el resumen que hace ALARCÓN (*loc. cit.*, 303) del *Tacholarus* y el *Alif Ba* del malagueño Abulhachach Jusuf ben Mohamed Elbalui (1132-1207), donde se dice al hablar del *sad*: «Recibe juntamente con el *sin* y el *zay* el nombre de *apical*, porque las tres se forman en lo más agudo de la punta de la lengua»; de todas formas el carácter del *sin* es tan peculiar que carece de correspondencia en las lenguas indo-europeas.

11 Aparece en el *Spill o Libre de les dones*, de JAUME ROIG (v. 2.129), edic. de R. Chabás, Barcelona, 1905.

12 Registrado por vez primera en un doc. a. 1653 (Archivo General del Reino de Valencia), según A. ALCOVER y F. DE B. MOLL, *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Palma de Mallorca.

13 No pertenece al grupo de las sibilantes como el *tsa* y el *dzal*. Del *tsa* dice AVICENA que «la retención no es completa, sino que deja un pe-

ẓulm > *adolmar* [14]; compárese *nadir* (esp. *nadir*; ap. STEIGER, *Hispár*, 172).

Un caso anómalo es:

ẓulla > *alule* (esp. *toldo, tolda*),

donde *ẓẓ* > *l*, que COROMINES (*Mots*, 58) considera similar a los resultados del *dad* (ver más adelante en las conclusiones, § 7 y § 8).

2. *Sin*, **s**.—En español antiguo el resultado normal es ç y esporádicamente *z*. En el catalán-valenciano hay divergencias en la transcripción de la consonante geminada resultante de la asimilación solar. Por un lado hay *tz*:

sulham > ant. *atzarena* [15] (port. ant. *zulame, çorame*).

sahaba > mall. *atzabó* (COROMINES, *Morts*, 11); y en la toponimia *Atzaila* (Valencia, Alicante) 'la llana' [16].

Pero es más frecuente el resultado *ss ç* (*c* ante *e, i*):

sudd > *açut-assut* (esp. ant. *açud*, mod. *azud*).

safaṭ > ant. *assafata* (AGUILÓ) mod. *safata* (esp. *azafate*, port. *açafate*).

sussana > *assussena* - mod. lit. *assutzena*.

sindiḏa > mall. ant. *acendria*.

saqiḏa > ant. *acéquia* (lo normal son las formas sin artículo *séquia* (val.) y *síquia* (mall, cat).

saụṭ > *açot* - *assot* (esp. *azote*).

queño escape por donde el aire produce un débil silbido semejante al del *sin*», y del *dzal*: el aire «sale conducido por medio de la parte blanda de la lengua... imprimiendo en ésta un ligero retemblor que se produce al pasar el aire por entre ella y la parte alta de los intersticios de los dientes, antes de realizarse la expulsión total», características que faltan en la descripción del *da* (cf. ALARCÓN, *loc. cit.*, 305).

14 Desconozco hasta qué punto pueda ser palabra catalana. ALCOVER la registra en el manuscrito judeo-catalán «Bodley Or. 9» (BLONHEIM: *Essai d'un vocabulaire comparatif des parlers romans des juifs au moyen age, Rom.* XLIL, 41), con el significado de hacer violencia. Compárese el *adolme* del judeo-español (M. GASPAR REMIRO, *Vocablos y frases del judeo-español*, en *BAE*, 1916, III, 74) y la transcripción *dulm* de Pedro de Alcalá (STEIGER, *Hisp-ár*, 170).

15 *Diccionari Aguiló*. Materials lexicogràfics aplegats per M. Aguiló i Fuster. Barcelona, 1914.

16 Cf. MIGUEL ASÍN PALACIOS, *Contribución a la toponimia árabe de España*, Madrid, 1944 (cit. abrev. *Topon*). Compárese: *Azaila* (Teruel), *Silla* (Valencia).

sarb > ant. *açarp - assarb* (esp. *azarbe*; Dozy, *Suppl*, I, 644).
sitara > ant. *acitara* (ALCOVER MOLL).
suq 'el mercado' (comp. ASIN, *Topon*, 144) > ant. *açoch*, y los toponímicos *Assut* (Valencia y Tarragona), *Assoc* (Valencia, Alicante; comp. *Açogveio*, barrio de Valladolid, citado por Covarrubias; ap. Steiger, 357 [17]. *Azovejo*, barrio de Segovia).
sira$_t$ 'el camino' (comp. ASIN, Topon, 48) > top. *Assera* (Gandía).
súgra 'la menor' > top. ant. *Açogra* [18].
burǧ as-sudd > top. *Burjasot* (Valencia).
ụad as-saqiịa > top. *Guadassequies* (Valencia).
saka 'el sendero' >top. *Assagador* (S. Vicent del Raspeig) [19]
semt > esp. *azimut* > cat. - val. *assimut - atzimut*, con vacilación *-ss-* y *-tz-* [20].

Sad, **ṣ**.—Enfática del *sin*, con el que concuerda en los resultados tanto del español como del catalán-valenciano. Se transcribe por *tz* en:
ṣabbara > cat. *atzavara* (murc. *acibara*).
ṣifr > *atzero* (comp. *xifra*, esp. *cifra - cero*).

Se transcribe con ç *ss*, y esporádicamente con *z*, en:
ṣanifa > ant. *acenefa* (la forma *cenefa* que da MARTÍ GADEA en su *Diccionario castellano valenciano* debe ser un préstamo del español).
ṣabbara > val. ant. *açever* (*Spill*, v. 9839), cat. *acèver - aciber* (esp. *acíbar*).
ibn aṣ-ṣaịd > top. *Benassait* (Alicante; comp. *Benazolbe*, León; Asin, 86).

17 En el *Llibre del Repartiment del Reino de Valencia* (74 b) aparece la forma *Açoch*. Como la edic. facsímil (1939) carece de índices, recurrimos a la lista de toponímicos publicada por ROQUE CHABÁS en *El Archivo. Revista de Ciencias Históricas*, Denia, 1888, III, 73 y ss. (cit. abrev. *Repart*).

18 *Repart*, 74 b. Cf. JULIÁN RIBERA, *Disertaciones y opúsculos*, Madrid, 1928, II, 294.

19 *Dicc. Acad. Esp.*; pero no aparece en los diccionarios árabes, y ASÍN rechaza esta etimología en *Al-Andalus*, 1944, IX, 24.

20 La variante *atzimut* es la dada por el Institut d'Estudis Catalans. Debería operarse, siendo un préstamo castellano, que diera *ss* seseando la interdental española y no *tz* con su valor de alveolar africada. ALCOVER MOLL rechaza la forma con *tz*.

ṣagir > top. *Azeeguer* (Mall.) [21]. También en *Assafor* (Alic. monte) 'las rocas'.

Se conserva la *l* del artículo en el toponímico *Alsabara* (Alic. castillo en ruínas) 'los centinelas' (ASÍN: *Topon*, 74).

Zay, z.—Los arabismos dan generalmente *tz*:

zébb > *atzeb* (COROMINES, *Mots*, 27).

zarh > *atzar*.

zauraq > *atzaura* 'embarcación sarracena' (COROMINES, *Mots*. 65).

zaᶜrur (< lat. a c e r o l u s)) > *atzerola* (esp. *acerola*).

zunnar > *atzunar*.

zaṯuni > *atzeytoní* (EGUÍLAZ, *Glos*, 20; esp. *aceituní*).

zabib > ant. *atzebib* 'pasa' (esp. *acebile*).

zaka > ant. *atzaque* (esp. ant. *asequí*, murc. ant. *azaque*).

zarqun > ant. *atzarcó* (esp. *azarcón*).

zammara > ant. *atzemara*.

zanata (comp. ASIN, 43) > top. *Atzeneta* (Alto Maestrazgo, Albaida, Pego).

Algunos casos de *z*, y esporádicamente *ç ss*:

zulaiğa > val. *açuleig* (SIMONET, *Glos*. 623; esp. *azulejo*).

zaid >top. *Aseit* (Bufali), *Aceite* (Ibiza; cf. ASIN, *Topon*, 42); hay *z* en top. *Azembuga* (BOFARULL, *Mallorca*, 134; ap. STEIGER).

Algunas vacilaciones *tz* - *z*, *ç*:

zagaja > *atzagaia* - ant *azagaya* ("Una azagaya de la gineta", Inv. Prin. Viana; ap. ALCOVER-MOLL).

zabağ > *ant. atzabeja* - *assabetge* (esp. *azabache*) [22].

zuqaq 'la calle' (DOZY, *Suppl*, I, 596) > *atzucach* (*Spill*, v. 7807) - *açucach*, *assucach* - *asucach* (ALCOVER-MOLL), top. *Azucach* (*Repart*. 80 *b*), mod. *Assucac* (Gandía).

zamila > ant. *atzembla* - ant. *açembla* - ant. *asembla* (ALCOVER-MOLL, esp.: *acémila*);

21 P. BOFARULL, *Colección de documentos inéditos del Archivo general de la corona de Aragón*, Barcelona, 1856, XI, 58; ap. STEIGER.

22 Variantes *atzebeja*, *atzebeje* (AGUILÓ). En el *Spill*, v. 2.165, de JAUME ROIG, la variante ortográfica *adzabeja*. En NEBRIJA (*Lexicon seu Dictionarium*, ap. ALCOVER), *atzabella*, etc.

y los toponímicos: *Atzubia* (var. ort. *Adsuvea-Adsuvia* 'la ermita', ASÍN, *Topon*, 43) - *Azubeba* (*Repart*, 80 b), *Atzeneta* (Montlieó, Albaida - *Açenet* (*Repart*, 74 b) - *Azenet* (*Repart*, 80 b).

3. *Ta*, t.—Corresponde exactamente a la *t* románica:

tabut > ant. *atahut* - *atauc* (AGUILÓ) - *ataut* (esp. ant. *atabud atahud*, mod. *ataúd*; ap. STEIGER).

tálb > verb. *atalbar*, *ataubar* (COROMINES, *Mots*, 65).

bani at-tiǧar > top. *Beniatjar* (Valencia; cf. ASÍN, *Topon*, 87).

El *ta* geminado de otros orígenes y el *ta* simple dan los mismos resultados:

hatta > val. ant. *hatti* (STEIGER, 258).

taᶜliqa > ant *taleca* (esp. *talega*).

ratam > val. *retam* (esp. *retama*; comp. top. *Atarce*, Valladolid, ASÍN, *Topon*, 77).

Se conserva la *l* del artículo en:

tahuila > top. *Altafulla*, Tarragona (COROMINES, *Mots*, 29; comp. el verbo *ataullar* aducido por ALCOVER en *BDC*, III, 86).

taja > top. *Altea* (*Repart*, 79 b).

Ta, ṭ.—Dental oclusiva sorda; la enfática del *ta* t. La respuesta general en los arabismos es *t*:

ṭabal > *atabal*.

ṭub > val. *atabó* - *atobó* (esp.; *adove*).

ṭaliᶜa > ant. *atalaya*, top. *Atalaya* (Val. Barcelona, Ibiza, Mall.; ASÍN, *Topon*, 77; esp. *atalaya*).

ṭahuna > mall. ant. *athaona* (esp. ant. *atahona*, mod. *tahona*; ap. STEIGER, 264).

tal vez en el val. *atoja* (esp. *atocha*) [23].

El *ta* geminado de otros orígenes también se representa por *t*:

baṭṭiχa > ant. *bateca* (AGUILÓ).

ᶜaṭṭara > ant. *alatar*.

23 La etimología es desconocida. En el *Vocabulario in arábico* (siglo XIII), edit. C. SCHIAPARELLI. Firenze, 1871, tenemos la forma **ṭauǧa** (s. v. *spartum*) con *ta* enfático inicial. De todas formas los resultados románicos del *ta* y el *ṭa* enfático son similares.

gaṭṭas > *alcatràs - alcatraç.*
qaṭṭara > *alcatara.*
mientras en español vacila entre *t* y *d* (STEIGER, *Hisp-ár*, 156) con predominio de *t*: ant. *batea-badeha, alatar, alcatraz, alquitara.* No hemos hallado ningún caso de *alt-*, sí en español:
ṭabbaqa > esp. *altabaca.*

El *ta* simple admite a veces su representación por *d* siguiendo la misma vacilación que en español:
šiṭranǧ > *axedreç* (AGUILÓ; esp. ant. *axedreç - axedrex*, STEIGER, *Hispár*, § 20).

Dal, **d**.—La respuesta general es *d*:
dalil > ant. *adalit - adalil* [24] (esp. ant. *adalil*, mod. *adalid*; ap. STEIGER).
dirham (< *gr.* δραχμή) > ant. *adaram* (esp. ant. *adarme*; ap. STEIGER).
darqa > *adarga.*
darağa > *adarges.*
din > *adí* (se emplea en el Bajo Maestrazgo con el valor de 'ufanía, buen aire'; cf. COROMINES, *Mots*, 59).
darb > esp. *adarve* > cat.; val. *adarb*; tal vez se trate también de un préstamo del español: *adafina* < **dafina**
damus > top. *Ademuz*;
asimismo, *Ador* (Gandía) 'las casas' (ASÍN, *Topon*, 43) [25].

El *dal* geminado admite, asimismo, su representación por *t*:
muqáddan > ant. *almugaten* (esp. ant. *almocaden - almocaten*).

Frecuentes casos de *ald-*:
duff > ant. *alduf* [26] (esp. ant. *adufre, adufle*).
doṇajr 'el redondillo', según ASÍN (*Topon*, 57) > top. *Aldover*, Tortosa [27].

24 COROMINES (*Mots*, 81) admite el catalán *adalit* como de existencia dudosa; es posible que sea un préstamo del español. La forma *adalil* la documentamos frecuentemente, por ejemplo, en el *Spill*, de ROIG: «Volent fugir / d'Egipte vil, / per adalil / pren Moysés», v. 12.462.

25 En el *Llibre del Repartiment* se transcribe *Addor Ador* (*Repart*, 75 b).

26 NEBRIJA registra «rabal o panadero, tympanum, *aldufe*» (*Lexicon seu Dictionarium;* ap. ALCOVER).

27 Compárense los toponímicos con *Ald-: Aldeire* 'convento cris-

Formas dobles como:

duffa > val. *adufa* 'compuerta' (EGUÍLAZ, *Glos*, 63), ant. val. *aldufa* 'puerta' [28].

No es seguro que la etimología del toponímico *Abdabús* (Menor.) sea **dabbus** (DOZY: *Suppl.* I, 423), aunque podría tratarse de un caso similar a:

ḍukar > *alducar - abducar*.

4. *Nun*, n.—STEIGER (*Hisp-ár.* 176) dice del *nun* geminado que sufre tratamiento idéntico al de la *nn* latina: "se palataliza en español (*ñ*) y catalán (*ny*) y se reduce a sencillo en portugués". Sin embargo, el catalán-valenciano está de acuerdo con el portugués y difiere del español; todos los casos de *nun* geminado, tanto producto de la asimilación de la *l* del artículo como de otros orígenes, dan *n* [29]. En algunos casos todavía se mantiene la *n* geminada, en toponímicos del arcaizante mallorquín:

abu-an-nabih > *Bonnabe*.

ibn-naṣr > *Bennasar* (ASÍN, *Topon*, 93).

Lo corriente es *n* en todos los casos de *nun* geminado: val. *anoguer - anohuer* (SIMONET, 400);

nafir > *anafil* [30].

hinna > *alquena* (esp. *alheña*).

ṣannağ > *senalla*.

sunna > val. ant. *çuna* (*Spill*, v. 8958).

ğannat > top. *Alginet*, Valencia.

tiano' (Almería, Granada), *Aldovara-Aldovareta* 'la que da muchas vueltas' (Cáceres), *Aldovera* 'la redondilla' (Guadalajara); ap. ASÍN, *Topon*, 56-57.

28 "Item foren adobades les portes alduffes del dit bany», doc. a. 1448 (Archivo General del Reino de Valencia); ap. ALCOVER.

29 De los ejemplos que da STEIGER, *anyl* no es catalán valenciano, y *anyafil* está tomado del español *añafil*. Por otra parte, en español no siempre tenemos *ñ*; así, en la toponimia, por un lado, *Añora* (Córdoba), *Añover* (Salamanca y Toledo), y por otro, *Anagaza* (Orense), *Anaya* (Málaga, Salamanca y Segovia), *Anoria* (Almería); cf. ASÍN, *Topon*, 75-76).

30 "E els sarraïns hoiren... e tocaren tantost lur anafil", Crónica de Jaime I; "Los moros feyen grans alegries sonant tabals, trompetes e anafils", *Tirant lo Blanc*, cap. 24; ap. ALCOVER. "Ja l'anafil diu: Ta, ta, ta, / / aquest es qui del món se'n va, / e fuig...", de A. MARCH (*Les obres d'Auzias March*, edic. Amadeu Pagès, Barcelona, 1912-14, CXXVII).

Hemos de ver casos de trueques entre alveolares, que se dan con frecuencia, en [31]:

nafaja > ant. *alafaya - anafaya* (EGUÍLAZ, *Glos*, 261).

nafaχa > *alifafa* (DOZY, *Glos*, 141).

Un ejemplo de disimilación, si el étimo es cierto, tenemos en:

nuaᶜir > top. *Puig d'Alanar*, Manacor [32].

No hemos hallado casos de *aln-*, sí en español:

nafiχ > ant. *alnafe* (mod. *anafe, anafre*).

Lam, 1—Lo normal es la palatalización del *lam* geminado como en español. Producto de la asimilación del artículo tenemos:

lauza > top. *Allúser* [33], Mutxamel (comp. ASÍN, *Topon*, 74; y las formas de ant. esp, y and.: *alloza, arzola,* top. *Iznalloz,* Granada, ap. STEIGER, 179).

Casos de *lam* geminado interior:

al-kella > ant. *alquella* (esp. ant. *alcala*).

belloṭa > val. *abellota.*

balluᶜ**a** > *aubelló - albelló* (esp. *albellón, arbollón*).

al-qolla > bal. *ancolla.*

qilla > *arguell* (COROMINES, *Mots*, 60).

gull > *argolla.*

χallaba > *lleva* [34].

En muchos de estos casos se produce la disimilación de la *l* del artículo.

31 ALCOVER-MOLL (*Dicc.*) al hablar de la conversión *n* > *l* la explica por influjo analógico de los arabismos que comienzan por *al-*.

32 La forma *Allanaria* que aparece en el *Repartiment de Mallorca* designando una alquería del término de Petra, y que seguramente es la misma llamada hoy *Alanar*, nos induce a pensar en una etimología con *lam* inicial y no con *nun.*

33 Con epéntesis de *r;* el fenómeno es frecuente en la comarca: *còver, hòmer, jóver.* Agradezco a don Manuel Sanchis Guarner estas noticias, así como muchos de los étimos de los toponímicos valencianos de origen árabe que no se encuentran en la obra de ASÍN.

34 Esp. *falleba.* La forma catalana parece atribuirse a evolución tardía a través de un esp. *(h)allaba;* cf. BAIST, *Die arab. Hauchlante und Gutturalen im Spanischen,* Erlange, 1889, 15; ap. STEIGER.

Aparece también *l* sin palatalizar de *lam* geminado en los toponímicos:

lekánt (< L u c e n t u m) > *Alacant* [35].

lequa ? > *Alecua*, Jijona (Dozy, *Suppl*, II, 546).

banī-kallab > *Benicalap*, Valencia, con *lam* geminado interior sin palatalizar.

Ra, **r**.—Se equipara siempre a *r* como en español:

ra^{c}is > *arraiç* - *arraix* (esp. *arráez*).

rub^{c} > *arrova* (esp. *arroba*).

ruzz > *arròs* (ant. *arroç*)

rijas > *arriat* [36].

robb > *arrop* (esp. *arrope*).

rabaḍ > *arraval* (*ALC*, núm. 21; top. *L'Arraval*, Gerona, Barcelona).

ribat > esp. *arrebato* > val. *arrebat* [37].

rif 'tierra de labor junto al río' > top. *Arrif* [38], Sagunto (Dozy, *Suppl*. I, 575).

rom 'el cristiano' > top. *S'Arrom* (Soller, Bunyola, Vilafranca de Bonany), frente al cual hay *r* en *Punta de Arumi* (San Feliu de Guixols).

5. *Dad*, **ḍ**.—Predorsoprepalatal africada sonora enfática. La transcripción corriente es *d*:

daḍ^{c}a > top. *Addaya* (Menorca, Alcover) [39].

35 Cf. Roque Chabás, *Etimología de Alicante*, en *El Archivo*, 1888, III, 241 y ss.

36 Esp. *arriaz*; cf. Menéndez Pidal, *Cantar de Mío Cid. Texto, gramática y vocabulario*, Madrid, 1944-45, II, 481.

37 J. Oliver Asín, *Origen árabe de "rebato", "arrobda" y sus homónimos. Contribución al estudio de la táctica militar y de su léxico peinsular*, en *BAE*, 1928, XV, § 69, pág. 514.

38 En *Repart*, 90 *a*, aparecen las formas *Arif*, *Larif*, *La Ref*, *Rifa*; las dos primeras hemos de suponerlas pronunciadas con *-rr-*; comp. Menéndez Pidal, *Cid*, I, 209, y II, 475.

39 En el *Llibre del Repartiment* de Valencia aparece también la forma *Addaya* (*Repart*, 74 *b*) designando una alquería cerca de Benaguacil que fué dada a Aceyt Aboceyt, el rey destronado por Zeyan, donde se produce la asimilación de la *l* del artículo. Sin embargo, en el mismo *Llibre* aparecen formar con *ald-*, como *aldea* (*El Archivo*, 1893, VII, 269, *a*).

Abundan los casos de *ald-*:

ḍaiᶜa > *aldea* [40], *aldeya* [41], top. *Aldaya*, Valencia.

ḍafira > *aldifara* [42].

Para estos casos de *ald-* véase más adelante en las conclusiones, § 7.

6. **šin, š.**—La respuesta corriente, tanto en el catalán-valenciano como en el español antiguo, es *x* (fon. **š**, prepalatal fricativa sorda; en español velarizada posteriormente: χ = *j*). La palatal ha desarrollado modernamente una *i* que generalmente se pronuncia, mientras que en algunas comarcas, las menos, es meramente ortográfica [43].

šarta (< lat. i n s e r t u) > *aixart*.

šaᶜra > val. *aixara*.

šuuar > *aixovar* (*ALC*, núm. 48) - val. ant. *eixahuar* (STEIGER, 196) [44].

šariha > *aixerca* (COROMINES, *Mots*, 16; se emplea en Reus, Tortosa, Massalcoreig, según ALCOVER).

šariṭa > val. *aixareta* - cat. *eixareta* (COROMINAES, *Mots*, 56).

šorqa > *aixorca* (esp. *ajorca*).

šarab > *aixarop* - *eixarop* (esp. ant. *xarope*).

šarka > ***šarkajr** > *eixanguer* (COROMINES, *Mots*, 33).

šitranǧ > ant. *exedreç* (AGUILÓ).

šabaka > ant. *axàvega* (AGUILÓ) - mod. *aixàvega* (ALCOVER-MOLL) (esp. ant. *axábeca* - *xabega*).

40 Aunque aparece en las crónicas de los siglos XIII y XIV y en el *Tirant lo Blanch* y en el *Spill*, de ROIG (v. 3.338), ALCOVER MOLL considera *aldea* como un castellanismo, ya que se aplica siempre a pueblos aragoneses o de tierra de moros.

41 "Aquella quantitat que la dita villa a ses aldeyes son obligades a paguar", doc. a. 1393 (Archivo General del Reino de Valencia); ap. ALCOVER.

42 Documento en un pasaje del *Codi dels Costums de Tortosa* (edit. B. Oliver, Madrid, 1881): "les juyes deuen portar aldifara sobre totes les altres vestidures axí com fan les sarraynes"; ap. AGUILÓ. No está documentado en ninguna otra parte.

43 Cf. MANUEL SANCHIS GUARNER, *Gramática valenciana*, Valencia, 1950, pág. 93.

44 Esp. ant. *axuuar* (*Cid*, II, 490), *axuar* (JUAN RUIZ, *Buen Amor*, estrofa 1.539 *d*), esp. mod. *ajuar*, arag. *ajobar*.

šaṭiba (<Saetabis) > top. ant. *Exàtiva* (mod. *Xàtiva*).
šat 'ribera' > top. *Axat*. Mallorca - *Aixat*, Valencia [45].

La forma *acicat* [46] < **šaụkat** (DOZY, *Gloss*, 37) o **šiqát** (EQUÍLAZ, *Glos*, 31) en vista del español *acicate* y la forma antigua portuguesa *açucate* indica que en el árabe hispano se había efectuado el paso de **šin** inicial a *sin* (similar al toponímico *Sabor* [47] (Mallorca) < **šabur** (ASÍN, *Topon*, 132), o, lo que es más probable, que si bien la *x* era la consonante más próxima al **šin** en la época primitiva de los préstamos, no era idéntica y admitía vacilación en la transcripción de los arabismos; posteriormente, a Nebrija le parece completamente igual la articulación del **sin** y la de la *x* catalana y castellana antigua [48].

A alternancias interiores del árabe debemos *atxaque* < **šaka** (esp. *achaque*) en donde no se efectúa el paso corriente de **šin** > *x*. Son iguales otros casos de **šin** geminado: *almorratxa-morratxa*. etc. En vista de la forma *hachum* < **haššum** y otras similares de Pedro de Alcalá (*Vocabulista arábigo en letra castellana*), sabemos que en estos casos particulares el **šin** sonaba africado, o sea, que se había efectuado en árabe peninsular el cambio **š-ŝ**, equiparando el **šin** al **ǧim** ج cuando éste tenía el valor de prepalatal africada sorda, y no el suyo patrimonial de africada sonora (cf. ALONSO, *Correspondencias*, 60). Una alternancia similar debemos ver en el top. *Alchorp-Aljorf* (Albaida) 'el alto' (ASÍN, *Topon*, 65; comp. *Aljarafe*, Sevilla, *Aljaraque*, Huelva), similar al top. *Charquía* (Valencia, despoblado) con **šin** inicial.

45 *Rahal Axat* en *Repart*, 80 b.

46 "A obs del sperons o acicats del joher de la gineta... a obs de D. Ferrando Rey de Sicilia", doc. a. 1469 (Archivo General del Reino de Valencia); ap. ALCOVER.

47 Aunque también explicable por el carácter grave y palatal de la *s* valenciana; cf. T. NAVARRO TOMÁS y M. SANCHIS GUARNER, *Análisis fonético del valenciano literario*, en *RFE*, 1934, XXI, 12-129. Así, *Sedaví* 'setabense' indica una alternancia dentro del valenciano entre *s-x*.

48 "Pues el sonido con que los españoles pronuncian esa letra [*x*] no es propio de la lengua griega, ni de la latina, ni de la hebrea, ni de la siria, sino de la árabe, de donde, en cuanto se me alcanza, se nos ha venido a los españoles como de suciedad cogida", *De vi ac potestate litterarum*, Salamanca, 1503, cap. XVIII; citado por AMADO ALONSO, *Examen de las noticias de Nebrija sobre antigua pronunciación española*, en *NRFH*, 1949, III, 74.

CONCLUSIONES

7.—Hemos visto que, en líneas generales, el empleo de *a-*, *al-* en los arabismos se da con respecto al uso árabe; pero hay frecuentes casos de *l* cuando el *dzal, sad, ta, dal, dad,* **šin**, etc., no actúan asimilatoriamente.

STEIGER (*Hisp-ár*, 49-162) explica el grupo *-ld-* del español en *aldea, aldaba,* y del catalán-valenciano en *Aldaya, aldea, aldifara,* por el posible carácter de fricativa lateral del *dad* enfático. Pero el *dad* es de todos los sonidos árabes quizá el más discutido; si actualmente en los dialectos magebríes su valor fonético es el de dental oclusiva sonora enfática [49], su valor de prepalatal viene atestiguado por los autores antiguos.

De su posible carácter lateral nos habla el egipcio Benalchabib [50] (1175-1249), pero el *dad* hispánico, ¿participaría de esta característica? Las descripciones del autor del *Alif Ba*, malagueño, no son claras a este respecto, aunque nada en él inducen a ver una articulación lateral y sí predorsoprepalatal [51]. Pero dadas las alternancias que hemos visto en el poder asimilatorio de las letras solares, no creemos que se imponga el carácter lateral del *dad* enfático en los arabismos, máxime cuando no hay predominio de *al-* sobre *a-* en los pocos casos en que se nos presenta, y que, además, el *dad* interior simple se transcribe más veces por *d* que por *ld*.

49 Cf. W. MARÇAIS, *Textes arabes de Tanger*, París, 1911, pág. XIV.

50 Según BENALCHABID el punto de articulación del *dad* está en "el extremo del borde de la lengua y las muelas del lado derecho o del izquierdo, según dicen otros", y poco después: "se articula apoyando el borde de la lengua sobre las muelas, y sólo la parte de la misma que queda libre es la que se apoya sobre el paladar"; el primer fragmento es, sobre todo, el que ilustra este punto. Fragmentos de la *Axafiia* recogidos por SPRENGER, *A Dictionary of the technical termes used in the sciences of the musulmanes:* ap. en ALARCÓN, *loc. cit.* 294, 297.

51 Cf. ALARCÓN, *loc. cit.*, 302; lástima que en este punto, como en otros, resuma conjuntamente las descripciones del autor del *Tacholarus*, egipcio y moderno (siglo XVIII) y las del de *Alif Ba*, malagueño y antiguo (siglo XII); las de éste último hubieran sido de incalculable valor por sí solas.

Las formas como *Addaia* en el arcaizante mallorquín y en el *Llibre del Repartiment* de Valencia, cuya antigüedad es manifiesta, junto a formas españolas antiguas como *adefera* (cat. *aldifera*), *adiafa*, y toponímicos como *Adovea* (Toledo) 'la alde huela', demuestran que el *dad* sigue en este punto la misma vacilación, actuando o no asimilatoriamente sobre la *l* del artículo, que las demás consonantes solares, sin que nos haga ver el carácter lateral del *dad* enfático. El mismo Alfonso X transcribe el *dad* como *ta* y *da*, pero cuando es geminado vacila: *Aziva*, *açafera*, *adaféra*, *addafera*; estas vacilaciones podrían indicar que los españoles oían cierto rehilamiento, pero el hecho de ser geminada y enfática hace suponer que no satisfaciendo ninguna transcripción, buscasen varias.

Todos estos hechos demuestran que es prudente tener en cuenta la forma dominante en cada consonante; el *dad* interior no geminado se representa sólo esporádicamente por *ld*: *alcalde* (*ALC.*, núm. 59), frente a *redoma*, *alfarda*, *alarde*, y en los toponímicos *Almadech*, *Albaida* (esp. *Albelda*), *Algaida*; si final aparecen algunos casos de *l*: *arraval* (esp. ant. *arravalde*), *Almaguer* (*r* por disimilación); pero estos casos deben juzgarse, en vista de su inferioridad, como transcripciones disidentes del *dad* similares a las que sufren otras consonantes árabes.

Desde luego, hay que desechar, como hace Steiger, la teoría de la epéntesis de una *l* "eufónica" en los casos de *ald-*, expuesta por Dozy y Eguílaz (*Glos.*, pág. XXI), pero sí que hay que aceptar la objeción del mismo Eguílaz, que ve en esta *l* la *l* del artículo. Las vacilaciones del poder asimilatorio de las letras solares viene atestiguado desde Alfonso X (en éste quizá con más intensidad) y se extienden, naturalmente, al *dad*; de los ejemplos aducidos por Tállgren (*loc. cit.*) entresaco los siguientes: con *tsa*: *taur-altaur* (XXII, 9); con *sin*: *açilah-alçilah* (V, 8), *alçebun alçehem alcehm* (XIV, 1), *açumbula-alçubula* (XXVI, 9), *çehmeh queteyn-alçamaçatayn* (XXXII, 5), *çafina-alçafina* (XXXIX, 1); con *sad*: *çayah-alçayah* (V, 4), *alcanja alçaia* (VIII, 3), *alcaleb alçaleb* (XVI, 3); con *ta*: *tanin tannin-altannyn* (III, 13), *althahuamayn altahuamayn* (XXIII, 10); con *ta* enfático: *alçayr altayr* (IX, 6), *alcraf altarf* (XXV, 12); con

dal: *dubalazgar - aldub alazgar, aldub alacbar* (I, 4; II, 9), *adigeia - aldigeia* (IX, 1), *adelfin - aldilfin aldalfin* (XVI, 4), *addauaran - aldebaran aldabaran* (XXII, 1), *eldalu aldalu* (XXXI, 2); con *nun*: *neço - elneçc* (VII, 6), *annaçra - alnaçr alnaçra* (VIII, 6; XXIV, 7), *alnayr* (XI, 7), *alnahr* (XXXV, 6); con *ra*: *arraquiç alaraquis* (con reduplicación de artículo) - *alraquiç* (III 11; VII, 7), *arrif - alridf* (IX, 5), *alramy* (XXIX, 11); con *dad*: *adafera, açafera - eldafira* (XXV, 3), *adifdah - eldifda* (XXXI, 5; XXXIII, 2); con **šin**: *sollaca - alsubiaca* (VIII, 8 *b*), *axara - elxeera* (XXXVII, 12), *suyah - alsuyah* (XL, 5), etc.

8. Así, *alule* 'chimenea o respiradero central del horno por donde se ve el fuego, se sacan las muestras de cocer, etc.', con *da* inicial (esp. *toldo*), indica un tratamiento anómalo de la *d* < *z*, y no, a nuestro modo de ver, un proceso similar al de *d-* > *-ld-* y *-d* > *-l* (STEIGER, 165), como pretende COROMINES (*Mots*, 58); proceso que hemos visto que no puede sostenerse con criterio de regla.

Este tratamiento de la *d* tal vez sea semejante al que experimenta la fricativa *-d-* > *l* (el proceso llega a veces a *r*) en algunas hablas vulgares de la península [52].

9. Estas consideraciones sobre *a-*, *al-* nos llevan a ver otro punto parecido; la posible asimilación de la *l* del artículo al **ǧim** ج (fon. ǧ). El **ǧim**, según la gramática árabe clásica, es letra lunar. Lo extraño es que siendo el **ǧim** una predorsopalatal africada sonora no sea letra solar, ya que, como decíamos al principio, las letras solares son las que se articulan en la parte anterior del paladar y los dientes; esto nos revela que la articulación antigua era distinta de la actual [53] y que fué avanzando

52 Cf. VASCONCELLOS, *Dialectologie*, § 59; C. MICHAELIS, *Studien zur romanischen Wortschöpfung*, pág. 236; A. CASTRO, *RFE*, VI, pág. 343; STEIGER, *Contribución al estudio del vocabulario del Corbacho*, § 34 *b*. Las negras de las comedias de Lope de Rueda, con su pronunciación relajadísima, llena de vulgarismos y prevaricaciones, acusan frecuentemente este trueque: *turo* 'todo', *toro* 'todo', *tora* 'toda', *cuitara, poreroso, criaror, delicara* (véase mi trabajo *Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda*, *RFE*, 1950, XXXIV, 195-237). Claro que en *alule* el paso *d* > *r* ha quedado detenido en *l*, tal vez por asimilación a la alveolar siguiente.

53 AVICENA nos describe el ǧim como sonido africado y sonoro pala-

su punto de articulación; g' > gi > ǧ (STEIGER, *Hisp-ár*, 41 y ss. y 180 y ss.; en los dialectos magrebíes modernos llega hasta el grado ž, prepalatal fricativa); pero al desplazar su punto de articulación de postpalatal a palatal tendió el ǧim a colocarse dentro de la categoría de letra solar. Sin embargo, la mayoría de los arabismos del español y del catalán-valenciano parecen indicar que la *l* del artículo se dejaba oír en la pronunciación de los árabes españoles: ant. *aljava*, ant. *aljuba*, ant. *algerra*, ant. *angevera* (ROIG, *Spill*, v. 1402, con trueque entre alveolares; cf. COROMINES, *Mots.*, 46), ant. *Algemia* (*Spill*, v. 687) mod. *aljamia*, *aljup* (ALCOVER documenta *ajup* en Santanyi y en Sant Juan de Sineu), val. *algeps*, *aljofar - alchofar*, *aljonjolí* (esp. *ajonjolí*), y en los toponímicos *Algimia*, *Alginet*, *Aljup*, *Alcira* [54].

STEIGER (*Hisp-ár*, § 44), en vista de formas como *a gimme* 'la iglesia' *a gecediin* 'corporales' que aparecen en la *Doctrina Christiana en lengua arauiga y castellana* [55] y otras similares

tal con la sorprendente exactitud a que nos tiene acostumbrados: "Resulta de una retención total que realiza el borde de la lengua aproximando su parte anterior a la parte del paladar que tiene la superficie rugosa, donde está la protuberancia, a la vez que sus flancos se ensanchan a derecha e izquierda. Al dar salida al aire, la lengua queda apoyada blandamente, obligando a aquél a escapar poco a poco, pues le cierra el conducto de salida, y él por sí mismo se abre paso, en virtud de un sonido sibilante. Pero no ofrece por completo los caracteres propios de los sonidos sibilantes, porque la parte blanda de la lengua sobre la que el aire ejerce el impulso, mientras dura la pronunciación de la letra, empieza por hincharse y producir después una explosión; sólo que la explosión apenas si hace desviar la lengua de su puesto ni la extiende, sino que la adapta al lugar en que la expulsión del aire se ha realizado"; cf. ALARCÓN, *loc. cit.*, 302, que añade: "En la descripción de Avicena se descubre el mecanismo de una articulación africada, según la terminología moderna."

54 *Alcira* presenta otra serie de cuestiones; revela una asimilación en el lenguaje hablado ǧz > (d)z (STEIGER, *Hisp-ár*, 148); pero las formas antiguas *Aljazira*, *Aljacira*, *Algetzira* (ALCOVER), *Algezira (Primera Cró. Gral.)* nos atestiguan que esa asimilación se produjo después de su introducción y que no podemos considerarlo como un caso de conservación de *l* ante *zay*.

55 *Doctrina Christiana en lengua arauiga y castellana*, Valencia, 1566. Segunda edic., reproducción facsímil de la original, de ROQUE CHABÁS, Valencia, 1911, 9 *r*, 12 *v*; ap. STEIGER.

del *Vocabulista* de Pedro de Alcalá, y considerando fricativa la *g j* antigua castellana, creyó que el ǧim en los finales de la Edad Media se había convertido en fricativa y actuaba asimilatoriamente sobre la *l* del artículo, cosa que anteriormente, como africada, no realizaba.

AMADO ALONSO (*Correspondencias,* 58 y ss.) ha visto que la antigua *j* y el ǧim eran africados (ǧ) y no *fricativos* (ž). Además, los testimonios de Steiger no nos parecen convincentes, ya que es difícil establecer una relación necesaria entre la articulación fricativa (ž) y el poder asimilatorio. En español hay formas dobles con ǧim: *aljofaina - ajofaina, aljonjolí - ajonjolí, aljez* mur. ant. *ajez* (STEIGER, 376); *ajomate* no tiene su correspondiente *alj-*. En el judeo-español de Marruecos se dice *adǧofar* [56] El fenómeno lo documentamos en el valenciano desde el siglo XIII. En el *Llibre del Repartiment* encontramos formas dobles: *Algeba Alhora - Ageba Alhora, Egeba Alhobra,* etc. (*Repart.* 75 *a*) 'monte mayor' [57]; lo que demuestra que la asimilación era posible ante el ǧim africado. Pero hay que reconocer en el caso del ǧim que predomina netamente *alj-* sobre *aj-*.

10. El desarrollo de las consonantes solares geminadas en catalán-valenciano hemos visto que ha sido, en líneas generales, similar al de las simples y parejo al que sufren en español. Se diferencia de éste en el tratamiento distinto de la *nn* geminada; se separa el tratamiento de las consonantes geminadas de las simples en el carácter vibrante múltiple de la *-rr-* y la palatalización de la *-ll-*; también en ciertos tratos diferentes del *sin, sad* y *zay*.

El español representa en los arabismos el *sin* y el *sad* por la antigua ç (apicodental africada sorda) y por *z* (apicodental fricativa sonora) el *zay* (cf. STEIGER, *Hisp-ár,* § 18, 19 y 20; ALONSO, *Correspondencias,* 20 y ss.) efectuando un juego de acomodacio-

56 PAUL BENICHOU, *loc. cit.*, 227.

57 Cf. JULIÁN RIBERA, *Disert.*, 294. Las otras transcripciones: *Egebalhobra, Eyrb Alcobra, Hegeb Alcobra,* y por otro lado, *Hegebazora, Hyegebazora, Egib Açogra* (*Repart.*, 74 *b*) "monte menor", confirman esta vacilación.

nes por equivalencias acústicas [58]: el *sin* era oído por los castellanos con su ç y con su ç lo reproducían; igualmente hacían con el *zay*. Atendían a diferenciar la sordez y sonoridad del *sin* y el *zay*, aunque los sonidos árabes eran fricativos y los románicos africados; pero eran los únicos que tenían para representarlos.

Según COROMINES (*Morts.*, 12) el resultado normal del *sin*, *sad* y *zay* geminados es *tz* (*ż*). Pero la situación es mucho más compleja. Aquí intentaremos abortar un intento de explicación provisional que estudios posteriores pueden modificar no sólo en sus pormenores, sino en sus líneas generales; ahora no disponemos de documentación suficiente.

El *zay* es natural que se represente por *tz*, e incluso no sólo el *zay* geminado (cf. *almagatzen, algutzir, atzur* frente a *azur* en un doc. de 1284 [59], *Algetzira*), con un sonido similar al adoptado en antiguo español para representarlo: *atzeb, atzar, otzaura* (Cro. Jaime I, 264), *atzerola, atzunar, atzeytoní* (doc. a. 1366), *atzebib* (doc. a. 1249), *atzarcó* (doc. a. 1459), *atzagaia* (Cro. Jaime I), *atzabeja* (doc. a. 1430; AGUILÓ), *atzucach* (*Spill*, v. 7807), *atzemara* (doc. siglo XV), *Atzuvia, Atzaneta*, mall *betzef*. Es posible que primitivamente la grafía de *ʒ* fuese *z* en vista de formas dobles como *Azembuga* (*Repart. Mallorca*), *Azucach* (*Repart*, 80 b), *Azubeba* (*Repart.*, 80 b), *Azenet* (*Repart.*, 80 b), *azur* (doc. a. 1284). La grafía *tz* que representa el sonido africado serviría para diferenciar éste de las formas posteriores con *z* que no son nada más que producto del seseo valenciano y catalán por el que *ż* > *z* [60]: *azaroller* (doc. a. 1430), *azagaia* (Inv. Prin. Viana), *azembla*, etc.

58 Cf. AMADO ALONSO, *Biblioteca de dialectología hispanoamericana*, I, cap. "Equivalencia acústica". Buenos Aires, 1930, pág. 440. Sobre esta concepción de las equivalencias acústicas está concebido el magnífico trabajo: *Correspondencias arábigo-españolas en los sistemas de sibilantes*.

59 Para la documentación de los vocablos nos servimos de los ricos materiales que aporta el Diccionario de ALCOVER. Cuando recurrimos al de AGUILÓ lo advertimos.

60 Ampliamente documentado a partir de la primera mitad del siglo XVI por Arias Montano, Francisco de Vergara, Aldrete, etc.; cf. AMADO ALONSO, *Examen de las noticias de Nebrija sobre antigua pronunciación española, loc. cit.*, 61. Sin embargo, con anterioridad a esta fecha, la

El *sin* y el *sad* son representados por el sonido sordo ŝ: *açoch* (doc. a. 1315), *Açoch - Rahal Açota - Açogra - Rahal Açera* (*Repart.*, 74 *b*), *açot*, etc., que al convertirse en s se escribe indistintamente ç y *ss*: *acequia* (doc. a. 1386),*assequiar* (hoy en Gandesa), *Assoc* (Gandía), *assut* (doc. a. 1346), *Assut* (Náquera) *assafata* (ant. AGUILÓ), *assussena* [61], *assot*, *açarp* (doc. a. 1467), *acibara* (doc. siglo XIV), *Assara* (Gandía), *Assagador* (Sant Vicent del Raspeig), *Assor* (Vistabella), *Benassal*, *Benifassà*, etc. Las formas con *tz*: *atzarena* (doc. *siglo* XVI; AGUILÓ). *atzabò*, *atzara*, *Atzaila*, son tratamientos vacilantes del *sin* que por su inferioridad numérica no cuentan [62].

Con *sad*: *açever* (*Spill*, v. 4839), ant. *acenefa*, *Benassait*, *Massalfassar* (Valencia) < **manzal haṣṣar**, frente a *atzavara* (siglo XV); *atzero* es moderno, ant. *zifer*, *zero*.

cronología del fenómeno es confusa; J. COROMINES, *Las Vidas de Santos rosellonenses, del Ms. 44 de París*, en *Anales del Instituto de Lingüística*, III, 1943, Mendoza (Rep. Argentina), Univ. Nacional de Cuyo, § 17 y § 18, enjuicia el problema de la siguiente manera: "§ 17.—Los casos de confusión de la ç (o *c+e, i*) con la *s* sorda no empiezan a notarse en los manuscritos catalanes hasta cerca de 1400, mientras que en la lengua de Oc el hecho parece ya consumado en el siglo XIII; sigue empleándose la *c* ante *e* o *i*, pero en los demás casos los textos occitanos tienden a generalizar el uso de la *s* (o *ss*) haciendo caso omiso de la etimología. De ahí es preciso deducir que la ç, antes pronunciada ŝ ya se había convertido en s Geográficamente intermedio no es extraño que nuestro manuscrito presente hacia 1300 el mismo estado de cosas: el signo ç, de importación española en Francia, no aparece nunca, como tampoco su equivalente *c* (no seguida de *e, i*), *cz* o *z* sorda; hallamos constantemente *so, fas, aysò, reensó, bras, semblansa, forsa, comensà*, etc. Aun ante *e, i*, observamos muchas veces el empleo de *s*, si bien la *c* es entonces más frecuente, a condición de que existiera una etimología latina con *c* o *ti* evidente para el escriba; sin embargo, *sel* 'aquell', *conssiencia, invasserament, assi, menasses, sercle, sint, fasses, sec*". Y en § 18 añade a propósito de la *s* sonora "...la *c+e, i, ti* entre vocales > *z* que en el siglo XIII se confunde con la *s* sonora. Es probable que esta *s* < *d, c+e, i, ti* no fuese enteramente igual a la procedente de *s* intervocálica; tal vez sería intermedia entre z y ẓ (sibilante rehilada)" Agradezco a J. Giner que me haya hecho reparar en estos párrafos.

61 El Institut d'Estudis Catalans da *assutzena*, forma que rechaza ALCOVER. De todas formas, el *sin* geminado que se produce por la asimilación del artículo se convierte en *-ss-*.

62 Las formas inversas: top. *Assucac* (Gandía), *açuleig* (SJMONET, 623; sin especificación de época) con *zay* geminado, se deben sin duda al "apitxat" que hace ẓ, z > s; cf. MANUEL SANCHIS GUARNER, *Extensión y vitalidad del dialecto valenciano "apixat"*, en *RFE*, 1936, XXIII, 52 y ss. Desconozco la localización de *assabetge*.

El *zay* se representa por *tz* (ż), mientras el *sin* y el *sad* por ç (ṣ) que por seseo pasó a s. Mientras tanto el *zay* de los arabismos resistió generalmente la influencia seseante; formas como *azaroller*, *azagaia*, *basa*, indican una tendencia de seseo abortada. El valenciano, sin embargo, pronuncia normalmente *tz* como en algunos de los arabismos.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

A. M. Badia Margarit: *«Regles de esquivar vocables o mots grossers o pagesívols». Unas normas del siglo XV sobre pureza de la lengua catalana.* Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1950, XXIII, 137-152.

El famós notari barceloní i arxiver de la Corona d'Aragó Pere Miquel Carbonell, posseí, i probablement n'era el copista, un manuscrit molt interessant, que es conserva a l'Arxiu Capitular de Girona, i que ha publicat suara el Prof. Badia. Es tracta d'una relació de «Mots o vocables los quals deu esquivar qui bé vol parlar la llengua catalana, a juy del reverend prevere mossèn Fenollar e misser Hieònim Pau, e altres hòmens diserts catalans e valencians, e prestantíssims trobadors».

El nostre il·lustre escriptor Bernat Fenollar, domer que fou de la seu de València, i el també canonge però de la seu de Barcelona, Jeroni Pou, consideraven que calia evitar les paraules rústiques que «entre persones de bon ingeni e experiència, fàcilment se coneix dits vocables ésser de Empurdà, o de Urgell, o de Mallorques, o de Xàtiva, o de les Muntanyes, o pagesívols, dels quals no acostumen usar los cortesans ne elegants parladors e trobadors», opinant que eren les capitals, Barcelona i València, a les que, aleshores, corresponia de donar la pauta del purisme idiomàtic.

El Prof. Badia anuncia un estudi de la gramàtica històrica d'aquest text, que esperem amb deler a causa de la gran significació d'aquestes «Regles», per tal com indiquen el criteri ennoblidor i depurant de la llengua, en una època tan trascendental com fou el final del segle XV, per a la concreció de les modalitats regionals i divisió dialectal de la llengua catalana.

Del conegut poemet còmic titolat «La brama dels llauradors del Orta de València, contra lo venerable mossèn Bernat Fenollar, prevere. Horcenada per lo magnífich mossèn Jaume Gaçull, caualler» (1561), havia suposat Francesc Ximeno (*Escritores del Reyno de Valencia*, I, 59, n.º 5) que era una rèplica a una altra obra de Mossèn Fenollar, però com que aquesta era desconeguda, s'havien assajat altres hipòtesis explicatives de «La Brama» (R. Miquel y Planas, *Cançoner satírich valencià dels segles XV i XVI*, pág. XXVIII). Amb la publicació de les presents «Regles» dels canonges Fenollar i Pou, sembla descobert el motiu que pretextà Jaume Gassull, el qual, dient descriure la protesta dels llauradors valencians contra mossèn Fenollar perquè els havia bandejat, declarant-los

il·lícits, vocables que ells estimaven molt, compongué una enginyosa joguina poètica amb dits vocables i llurs similars, d'una gran importància lexicogràfica, i complement ineludible per a l'estudi de les esmentades «Regles», que esperem que serà tingut en compte pel Prof. Badia en el seu treball anunciat.—M. SANCHIS GUARNER.

NICOLAU DE SUECA: *Recordances de Sant Vicent Ferrer*. València, 1950.

Luxós opuscle erudit, artísticament il·lustrat, que conté tres articles del veterà i incansable investigador de l'Arqueologia i la llengua valencianes, el nostre docte amic Nicolau Primitiu Gómez Serrano, els quals tracten, respectivament, de Sant Vicent Ferrer i les seues relacions amb Portugal, de la llengua del Sant, i de la seua casa natalicia. En el primer s'estudia un aspecte vicentí absolutament nou, i en el darrer, i millor dels articles, es fa una detallada descripció de molts caires de la urbs medieval. Tanmateix, el que més ens interessa des del nostre particular punt de vista, és el titulat «Sant Vicent Ferrer i la seua llengua parlada», perquè, segons és sabut, el famós i discutit taumaturg valencià, el consell del qual hagué d'influir repetides vegades en el curs de la Història, predicà sempre en la seua materna llengua valenciana per les múltiples i vàries nacions que va recórrer. Amb la confiança a què ens autoritza el nostre títol de vells amics i admiradors de l'autor, podem permetre'ns d'assenyalar algunes discrepàncies amb les seues apreciacions.

Sembla arriscada l'afirmació que els moros valencians tenien el valencià com a llengua pròpia, i no l'àrab, puix que un alfaquí, convertit per Sant Vicent, volgué aprendre el valencià a fi de propagar la seua nova fe amb la predicació. Si s'examina amb detall el document adduït com a argument, es veu que l'alfaquí volia predicar no sols als sarraïns, sinó també als mals cristians, cosa que explica que desitjàs aprendre la llengua d'aquests, i no significava que li calgués servir-se del valencià per a comunicar amb els seus antics correligionaris, segons pretén l'autor (pàgs. 32 i ss.). De l'ardent neòfit diu el document en qüestió que «desiderat animo sitibundo adeptam graciam et doctrinam sanctam inter infidos sarracenos spargere, et *predicare eciam inter xpistianos* nisi quod, ignoto nostro ydiomate, adhuc per interpretem loqui habet, quod posse tenus habere laborat».

El parlament dels moros assetjats a Peníscola citat en el cap. 184 del *Libre dels Feyts*, de Jaume I, no ha de ser qualificat de «mestall valenciàaragonés i àdhuc portugués» (pàg. 33), sinó rònegament d'aragonés antic, per tal com, segons es diu en el cap. 182, el moro que servia de torcimany era de Terol, i les seues paraules no reflecten el parlar dels moros valencians, sinó l'aragonés de Terol. Encara que Jaume Roig diga que escriu «en l'algemia e parleria dels de Paterna, Torrent, Soterna» (vers 87), això no vol dir que la llengua del *Spill* sia la dels moros valencians

(pàg. 34), sinó que el mot *algemia* sembla significar ací «llengua vulgar», puix que el càustic i enginyós autor del *Spill* escriu en el valencià popular, i no en la llengua erudita aprovençalada que encara empraven llavors molts dels poetes catalans cultes.

Cal creure que els moros valencians en el segle XV, encara que bilingües quasi tots, tenien l'àrab com a llengua vernacla —havent-n'hi inclús alguns només monolingües, com l'alfaquí esmentat—, per tal com el parlar romànic dels mossàrabs valencians —que tampoc no mereix el dicteri de «argot o pseudo castellà» (pàg. 38)—, sol admetre's que s'extingí a començaments del segle XII, amb la dura repressió dels almoràvits, després de l'evacuació de València per l'exèrcit del Cid, i l'emigració col·lectiva dels mossàrabs conduïda per Alfons el Bataller, rei d'Aragó. Això explica per què la Doctrina cristiana impresa en 1599 a fi de convertir els moriscos valencians, està escrita en àrab degenerat i no en valencià, cosa que estranya a don Nicolau Primitiu (pàg. 36).

Els tres articles, que, escrits amb gran amenitat i riquesa de lèxic, van provistos d'un copiós i excel·lent aparat crític i documental, molt sovint inèdit, resulten sumament interessants i instructius, i fan d'aquest opuscle una de les publicacions més valuoses i perdurables del munt que en van produïr les recents commemoracions vicentines.—M. S. G.

EL FUERO DE TERUEL. Publicado por Marx Gorosch. *Leges Hispanicae Medii Aevi. Edendas curavit Gunnar Tilander, I.* Stockholm, 1950. 667 págs., 25 cm.

He aquí la primera edición crítica del texto romance del *Fuero de Teruel* (de fines del siglo XII o comienzos del XIII), realizada con todo rigor científico y en correcto español por el joven filólogo sueco Dr. Max Gorosch.

No existía ninguna edición, antigua ni moderna, del *Fuero de Teruel* en su versión romanceada; pero formaba la base de la recopilación *Suma de fueros de las ciudades de Santa María de Albarrazín y de Teruel, de las comunidades de las aldeas de dichas ciudades y de la uilla de Mosqueruela et de otras uillas conuezinas*, llevada a cabo por Juan de Pastor e impresa en Valencia el año 1531.

En su versión latina, el *Forum Turolii* fué publicado primero por el doctor mícer Gil de Luna (Valencia, 1565), aunque con muchas mutilaciones, adiciones y cambios; y en nuestro siglo, por don Francisco Aznar y Navarro (Zaragoza, 1905), ya con plenas garantías de integridad y precisión.

El *Fuero de Teruel* fué otorgado por el rey Alfonso II de Aragón (1162-1192); y Don Jaime I le añadió alguna disposición, como el último parágrafo (789: *De sagrament de calupnja*), fechado «en el Castiello de Xátiua, primero de noviembre, Era M:a CC: a et octagésima prima» (año 1243). Su importancia histórica y jurídica ha sido muy ponderada.

Para los estudios de filología hispánica era manifiesta la necesidad de contar hoy con una edición crítica del texto jurídico medieval. Y el presente volumen, tesis doctoral románica de Max Gorosch, cumple todas las exigencias de la moderna investigación lingüística.

La transcripción del *Fuero* se realiza según los dos manuscritos que de él se conservan: núms. 1-4 de la Sociedad Económica Turolense de Amigos del País y 802 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Va precedida de un completo estudio gramatical y seguida de un vocabulario donde aparecen, junto a las observaciones lingüísticas pertinentes a cada término del *Fuero*, su traducción al latín. Un glosario latino completa el aparato lexicográfico.

La lengua de los dos manuscritos es fundamentalmente la misma, con muchas características aragonesas. La relación íntima entre el aragonés antiguo y el catalán, señalada por Menéndez Pidal en los *Orígenes del Español* y por V. García de Diego en su *Dialectología Española*, justifica la reseña que le dedicamos en esta RVF, pues creemos con Sanchis Guarner (*Introducción a la historia lingüística de Valencia* y *Gramática Valenciana*) en la identidad esencial de la lengua catalana-valenciana. Se acrece nuestro interés ante el estudio de Max Gorosch, si consideramos que la llamada zona «churra» de Valencia habla un dialecto castellano-aragonés con muchas voces valencianas.

Resumiremos, pues, los puntos de contacto entre la lengua del *Fuero de Teruel* y el catalán-valenciano, añadiendo, por nuestra parte, ligeras referencias a las formas actuales con vigencia en nuestra región.

Se registran en el *Fuero* fenómenos fonéticos paralelos al catalán, y tal vez influídos por él; así la caída de la *o* final, como en *capiel* (junto a *capiello*), *sagrament*, *testament*, *dius* (o *deiús*, «de abajo»); fenómeno comprobado también en los textos riojanos de Berceo, debemos añadir.

Pérdida de la *-e* final en los grupos *rt*, *nd*, *nt*: *corth*, *delant*, *grant*, *uinjent* (participio activo de *uenir*) por «futuro», *siguient*, *simient* por *semilla*, etc.

El grupo latino *-ct-* evoluciona en general como en castellano, pero *-li-*, *cul*, *-lg-*, dan a veces la *ll* característica del aragonés (y del valenciano): *fillo* (junto al mucho más frecuente *fijo*), *asemellant*, *muller*, *trebayllo*...

Conservación constante de la *f-* inicial: *fallar*, *fambre*, *fazient* ,*fer*, *ferida*, *ferramjenta*, *foder* (en valenciano actual, *fotre* y *foter*), *forca*, *furtar*, etc.

-X- intervocálica evoluciona a la palatal fricativa sorda š sin modificar la vocal anterior, rasgo típico del aragonés emparentado con la fonética histórica del catalán (*maxiella*).

La solución *ungla* < u n g u l a es la misma del valenciano.

El sufijo *-aticu* da unas veces la solución castellana *-age* (*linage*, *peage*, *message*), pero también *-atge* (p e d a t i c u > *peatge*).

A veces se conserva la *g-* inicial delante de vocal anterior átona

(*gelo, jenero* y *genero* por enero), junto a la distinta solución de *hermandat* y *hermanos*.

Hay metátesis en los verbos *quebrar* y *quebrantar*, junto a los infinitivos sin ella: *crebar, crebantar* y *oblidar* < o b l i t a r e (como en cat.).

Conservación de los grupos iniciales consonánticos *cl-* y *pl-*: *clamant, clavera* (*de* c l a v i g e r a r i a, «ama de llaves»), *plaga* por llaga, *plano* (val. *pla*) por llano, *plegar* (val. *aplegar*), *plujuja* (val. *pluja*), etc.

La *d* y *-t* finales caen en pocos casos (*uerdá, meytá, ciudá*); se conservan y confunden en la consonante sorda, paralelamente al catalán, casi siempre (*uerdat, grant, paret, mercet, cibdat, meytat* —*meatat* y *mijat*—, *piedat, reth*, etc.); y en la preposición *ad* se conserva la *-d*, generalmente ante palabras que empiezan por vocal: *ad aquel, ad Alpuent, ad esti, ad otro*, etc.

Son muy corrientes las elisiones de la *-e* final de las partículas, correspondientes a la sinalefa de la conversación ordinaria de todos los tiempos: *entr'ellos, sobr'él, sobr'esto, d'él, d'ella, d'esta d'Aragón, d'Estremadura, d'aquí adelant*, etc.

El género del sustantivo presenta ciertas diferencias con el castellano. Tienen formas en *-o* y *-a*: *capítulo - capítula, sospecho - sospecha, testimonio - testimonia*. El femenino *çapata* por zapato sigue hoy en valenciano. Con respecto a los adjetivos, se anota la forma femenina *liura* al lado de la masculina *libre*. Si bien es cierto que el desdoblamiento bigenérico de los adjetivos ha sido destacado repetidamente como característico del aragonés, también presenta en el área del catalán-valenciano mayor amplitud que en español.

Entre los pronombres, encontramos el neutro *ço* (*zo*), siempre en la locución *zo es assaber*. Los casos oblicuos de la declinación pronominal del tipo *con mí* por *conmigo*, continúan en el habla regional moderna. Como pronombres personales se usan también los adverbios *hi* (*hy, y*) y *en* (*ent, ne, ende*) con el valor de las formas átonas pronominales. En cuanto a los posesivos, junto al uso más frecuente de *su* y *sus*, aparecen bastante las formas *lur* y *lures* (derivadas de i l l o r u m) paralelas a la forma literaria valenciana *llur*; se construyen ordinariamente antepuestas: *Que los alcaldes con lur soldada tengan las iunctas; si las fidanzas de salvo o lures parientes o lures amigos aquel malfechor podrán auer...* Pero se da un caso de posposición: *los fijos de padre o de madre lur aurán sospecha*.

Se examinan muchas formas verbales de gran interés. Señalemos *coger* con su participio *collido* (compárese *collit*), el futuro *codrá*, y el pres. de subj. *coia*; *despoiar* y *espuiar* (d e s p o l i a r e y s p o l i a r e), «despojar», y «desnudar» añadiremos, con un presente de subjuntivo *despuege*; *e x i r e* > *exir*, registrado también en el castellano del Poema del Cid, con su presente de indicativo *ixco*, y de subjuntivo *ixca* (*ixqua, izca*), futuro indicativo *exirá*, futuro de subjuntivo *ixiere*, participio pasivo *exido*; p o s s i d e r e > *possedir* da un presente indicativo *possiden* y un futuro *possidrá*; *prender* de p r e n d e r e y p r e h e n d e r e («to-

mar», val. *prendre*) con su presente indicativo *prende*, de subjuntivo *prenga*, pretérito fuerte *priso*, futuro indicativo *prendrá*, futuro subjuntivo *prisiere*, participio pasivo *preso*; r e f i c e r e > *refer* o *refar* (reparar, componer); r e d d e r e > *render* (volver, devolver); r e m a n e r e > *romanir* (quedar) con el futuro indicativo *romandrá* y el presente subjuntivo *romanga* (del mismo origen y significado son *romaneçer* y *romanesçer*, con sus futuros *romanesçra* y *romanecesçrá*), etc., etc.

Entre los adverbios, aparte de las formas ya citadas por su empleo pronominal, se citan: *encara*, ya estudiado por Menéndez Pidal como forma navarro-aragonesa (viva en el catalán-valenciano), *ensemble* (juntamente), etc. Las construcciones dan ejemplos de *si non como* = «que», «de lo que» (*si alguno la finestra más ampla la fará si non como el Fuero manda*).

La partícula *doncas* perdura en el catalán *doncs*.

La sintáxis de las preposiciones se advierte fluctuante e intercambiable.

En la toponimia de los términos y límites de aplicación del *Fuero* se citan poblaciones pertenecientes a la región valenciana, como *Bexix* y *Xérica*, o *Exeriqua* (hoy Bejís y Jérica, en la provincia de Castellón), y *Alpuent* (*Alpuente*, en la de Valencia).

Otros vocablos y expresiones ofrecen particular interés para el lingüista valenciano, como los que entresacamos a continuación:

Acostar casa a paret (d o m u m p a r i e t i f u l c i r e), «arrimar una casa a un muro»; *alçar* (con el sentido de «guardar», «recoger», vivo en la zona castellana de Valencia y documentado en *El Patrañuelo*, de Timoneda); *algepz* (g i p s e u m > yeso); a m p l u > *amplo*, por ancho; *asemellant*, por semejante o parecido; *auant dicho*, por antedicho; *bispe*, por obispo; *Carnestultas*, por *Carnestolendas* (registrado en el *Diccionario navarro*, de Yanguas); *cequia*, por *acequia*, sin el artículo árabe; *deradraría*, por «descendencia», «descendientes» (*els que venen darrere*, podríamos explicar en valenciano actual); *far desbarato*, por «hacer pelea, combate»; *dessoterrar*, por desenterrar; *deuegada* o *a las deuegadas* (a veces, a las veces); d u o d e c i m > *dotze* (*el cambio -d'c-* > *tz* en aragonés antiguo lo registra también García de Diego en su *Dialectología Española*); d u p l a r e > *duplar* y d u p l a t u > *duplado*; *enamistança*, por enemistad, pero también se da *enemiztat*; *esleyer*, por elegir, escoger; f i d e l e > *fidel*, por fiel, y el sustantivo abstracto f i d e l i t a t e > *fideldat* y *fialdat*; f i n e s t r a > *finiestra*, como en castellano antiguo; *fructu* > *fruyto*; *fust*, por madera; l o c a r e > *logar* y sus derivados; m e d i c u > *mege*; m e n s u r a r e > *mensurar*, por medir; se distinguen en el *Fuero* días festivos como el *Nadal de Sant Vicent* (*natalis Sancti Vicencii*) el 22 de enero, día de San Vicente Mártir; *Nadal del Sennyor* o *Natiuidat*, y *Nadal de Sant Martín* (*natalis Sancti Martini*), la fiesta de San Martín, el día 11 de noviembre; *noguera*, por nogal, y *pedrera*, por cantera, continúan vivos en el aragonés actual y en el habla de las dos zonas lingüísticas de Valencia; *poyar*, por subir,

está relacionado con el catalán *pujar*, lo mismo que *soterrar*, por enterrar, etc.

Por último, bajo el modesto epígrafe de *Lista de abreviaturas bibliográficas* se recoge, por orden alfabético de autores y publicaciones, una bibliografía especializada de lingüística y dialectología españolas, con más de un centenar de títulos.

Max Gorosch, con su edición y estudio filológico del *Fuero de Teruel*, ofrece una obra de consulta indispensable para todos los lingüistas españoles; y justo es proclamarlo, ya que el rápido examen que le dedicamos no alcanza a realzar todos los matices de tan concienzuda y meritoria labor.—ALBERTO SÁNCHEZ.

CRONICA DEL INSTITUTO

Reducidas las actividades externas de este Instituto de Literatura y Estudios Filológicos durante los meses de julio a septiembre, debido al tradicional letargo del período estival, cobraron mayor intensidad, en cambio, los planes de trabajo y la realización de los mismos que cada uno de los colaboradores del Instituto tienen en preparación durante el presente curso.

* * *

La Srta. Carola Reig Salvá, Catedrática del Instituto Nacional de Enseñanza Media «Luis Vives», de Valencia, y colaboradora de este Instituto de Literatura, trabaja para el mismo en la preparación de una antología del tema marino en la poesía valenciana.

* * *

Don Arturo Zabala López, Director de esta Revista y del Instituto, tiene muy avanzado su nuevo trabajo *Catálogo de obras teatrales representadas en la Botiga de la Balda de Valencia durante la segunda mitad del siglo XVIII.*

* * *

Don Francisco Carreres de Calatayud, asimismo colaborador del Instituto y siguiendo sus estudios sobre Gaspar Aguilar, prepara ahora una edición crítica de la obra no dramática del citado poeta valenciano.

* * *

Siendo propósito de este Instituto que en sus publicaciones, aparte de las obras y trabajos inéditos que vayan apareciendo, se reediten también aquellas obras agotadas o de difícil adquisición que por su interés deban ser divulgadas y mejor conocidas, el colaborador D. Luis Grandía está llevando a cabo la traducción castellana de la obra de Henri Mèrimèe *Spectacles et comediens á Valencia (1580-1630)*, que, debidamente revisada y anotada, el Instituto publicará en fecha próxima.

* * *

Don Antonio Tormo García, Secretario de esta Revista y del Instituto, prepara, igualmente, el estudio sobre *El Teatro en Valencia durante la época romántica.*

S U M A R I O

ARTICULOS

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Imprenta Provincial. - Valencia