

Giovanni Boccaccio, *Las ninfas de Fiésole*, traducción de María Hernández Esteban, Madrid, Gredos, 1997

La colección «Clásicos Medievales», dirigida por Carlos Alvar, nos acerca un texto de Boccaccio, *Las ninfas de Fiésole*, un poema que adquiere luz y ritmo en la espléndida traducción de María Hernández Esteban, que se ha visto en la difícil en-crucijada no sólo de traducir una vez más al autor italiano (ya había demostrado su arte e ingenio en la traducción del *Decamerón*) sino a la de enfrentarse a un texto poético de gran complejidad. *Las ninfas de Fiésole* se encuadra en la época florentina de la escritura de Boccaccio (1341-1351), y en ella, nuestro autor va a mostrar una de sus genialidades: la capacidad de crear un texto a partir del crisol de diferentes tradiciones literarias, tal y como explica María Hernández en su presentación: «Y en el cruce de la cultura florentina con su saber napolitano es donde pudo nacer el *Ninfale fiseolano* (el poema de *Las ninfas de Fiésole*), en el equilibrio entre lo burgués y lo cortés, donde se funden la tradición del *roman*, la técnica de los cantares, su interés por el mito y su gusto tanto por la anécdota ciudadana como por la historia de la ciudad» (p. 14). Después de dedicar las primeras páginas de la introducción a ofrecer un itinerario claro y sintético de la obra de Boccaccio a través de sus etapas más significativas («Origen y formación (1313-1341) 2, pp. 7-9; «El hallazgo de la literatura de evasión», pp. 10-12; «El contexto florentino (1341-1351), pp. 12-13; «Su literatura para Florencia», pp. 13-14; «Entre el latín y el vulgar (1351-1375)», pp. 15-19), María Hernández presenta un estudio de las *Ninfas* centrado en algunos de sus aspectos más significativos, aquellos que constituyen una verdadera guía para poder disfrutar con posterioridad de su lectura: desde los aspectos más externos, como el «espacio y tiempo de redacción» (pp. 19-20), el género, las fuentes utilizadas o la transmisión textual, hasta los aspectos más internos, como el análisis del espacio, del tiempo, de los personajes, de la forma métrica y del estilo. Y sobre todos ellos (o junto a todos ellos), en la lectura de *Las ninfas de Fiésole* sobresale la extrema complejidad con que Boccaccio es capaz de tejer su telar de voces narrativas, lo que le convierte, sin lugar a dudas, en uno de los escritores más vanguardistas (si se me permite el anacronismo) de la Edad Media. La capacidad de mezclar diferentes tradiciones narrativas y la necesidad de dejarse entrever como autor en el propio cuerpo textual, hacen de las obras de Boccaccio un verdadero deleite para los degustadores de la ficción. Autor y destinatario enmarcan la obra, que comienza con un discurso en donde «demuestra el autor / que de escribirlo es Amor la razón» (p. 49) y que va dirigido «a vosotras, mis queridas señoras» («e voi, care mie donne tutte quante», est. 4, v. 5), y que termina con un ruego a su único «señor», Amor, que es contestado por el dios, en donde se delimita no tanto el espacio de recepción presente de la obra (las «care mie donne») como el espacio futuro, el que le dará el prestigio Boccaccio está buscando en Florencia, y que entronca directamente con el público áulico que dio sentido al *dolce stil novo*, frente a otros movimientos literarios de la Toscana de finales del siglo XIII, como los poetas cómico-realistas centrados alrededor de la ciudad de Siena. De este modo, el

autor le ruega al dios Amor, «por tu cortesía», que el libro ahora terminado no lo lean ni «ignorantes ni villanos, / y los que no saben quién eres tú, y no tienen intención de saberlo» (est. 470, vv. 4-6), sino que lo lean «los gentiles / y que tu marca llevan en el rostro, / y los que son humildes y discretos, / en cuyos pechos tu fuerza domina; / que no despreciarán las cosas tuyas, / y harán de ellas alabanza digna» (est. 471, vv. 1-6). Ruego que será recogido favorablemente por el dios, con lo que el círculo de la recepción se cierra de manera admirable: «Y aquel ruego que has solicitado / será perfectamente complacido, / y el libro guardaré bien de esa gente / que dices que jamás me ha servido» (estr. 473, vv. 1-4). De este modo, Boccaccio no sólo se está aprovechando de unos determinados ámbitos de recepción (las damas florentinas) sino que con sus obras les está dando una supremacía sobre cualquier otro ámbito: el esquema llegará a su punto culminante cuando los rasgos cotidianos se vuelvan literatura y las «care mie donne» olviden su anonimato para pasarse a llamarse Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile o Elissa. Pero esa es ya otra historia.

La creación de este particular espacio de recepción no sólo lo lleva a cabo Boccaccio en el marco narrativo antes indicado (que aparece en tantas obras medievales que concretan desde un inicio sus ámbitos de recepción, como los *Lais* de María de Francia, por sólo poner un ejemplo), sino que se entretiene en una particular utilización de la voz del narrador (que se corresponde con el autor en estos marcos inicial y final) a lo largo del entramado textual. No es el momento de ofrecer aquí un análisis pormenorizado, pero sí el de concretar algunas de sus líneas maestras. Además de la función organizativa, que resulta la más común, en donde el narrador va organizando las diferentes líneas argumentales de la historia¹, de la función hiperbólica, en donde el narrador reconoce no tener la capacidad o el tiempo para describir o contar algo que se considera excepcional, como la separación de los amantes Ménsoa y África², o de la función de ratificación, en donde un comentario incide sobre el carácter verdadero (que no versosímil) de lo que se está contando³, me interesa la función que puede denominarse de actua-

¹ «Y ahora regreso al joven que he dejado» («or vi ritorno al giovane lasciato»), est. 30, v. 8), «mas quiero regresar a los dolores / que África sentía» («ma ritornar vi voglio a' gran dolori / che Africo sentia»), est. 41, vv. 5-6), «Hablemos un poco de África» («Diciamo un poco d'Africo»), est. 116, v. 1), «Mas dejémosle aquí que, tras la cura.» («Ma, lasciam qui che, poi che fu curato»), est. 160, v. 1), «como os he dicho» («Com'i' v' ho detto»), est. 227, v. 1), «Si África de ella se había enamorado / no hay que decirlo, ya lo he explicado» («S' Africo innamorato di lei era, / non bisogna piú dir, ch' assai n' ho detto»), est. 229, vv. 1-2), «Volvamos un poco al lado de Ménsoa» («Torniamo un poco a Mensola»), est. 328, v. 1); «Mas dejémoslo aquí y regresemos / a Ménsoa, a quien yo había dejado» («Or lasciam qui, e ritorniamo omai / a mensola, la qual io vi lasciai»), est. 372, vv. 7-8)...

² «Muy largo le sería a quien quisiera / contar todas las veces que él tornaba / adelante y atrás, pues eran tantas, / como cada hoja que se meneaba; / y el dolor que en el corazón tenía / lo piense cada cual, pues le costaba / marcharse de allí; mas para acabar, / a casa se volvió con gran tristeza» (est. 130).

³ Como el comportamiento de África al volver a su lecho después de estar con Ménsoa: «Pero antes de quedar adormecido, / y de ceder el pensamiento al sueño, / mil veces, creo, se volvió en el lecho / de una parte ahora y luego de otra» (est. 197, vv. 1-4) o su reacción ante las apalabras cariñosas de su amada, en donde se hace uso de otro de los tópicos habituales en estos casos: «Todo el placer que África sintió / en su interior al oírse alabar / por quien antes le había rehuido, / no se puede contar, mas sólo aquellos / que han probado los lances del amor / bien lo pueden saber; sólo diré / a quien no lo supiese, que él estuvo / varias veces a punto de abrazarla. // Mas creo que lo contuvo, sobre todo / el temor de las niñas y sus arcos» (ests. 217 y 218, vv. 1-2).

lización⁴, en donde la voz narrativa interpela directamente a los personajes (o al narratario, en otros casos), consiguiendo, de este modo, colocarse en el mismo ámbito de los receptores de su libro (al tiempo que controla sus reacciones). En *Las ninfas de Fiésolo* lo encontramos en dos ocasiones: cuando Áfrico, desesperado, sigue a las ninfas en busca de Ménsole, que huyen ante su presencia: «¿De qué te vale, Áfrico, rogarles? / Ellas siguen huyendo por el monte, / y tú te quedas solito en el valle, / sin que te den ninguna otra respuesta. / Así es que deja ya de perseguirlas, / pues están prestas a seguir huyendo; / tus deseos se esfuman con el viento, / y las ninfas continúan corriendo» (estr. 66); y cuando Girafone intenta sanar a su hijo con medicinas, desconociendo la verdadera enfermedad que le tiene postrado en su lecho: «¡Tú, Girafone, no sabes curar, / y no podrías lograr que se cerrase / con unguento la herida que hizo Amor; / pues no la ves, que está en el corazón!» (estr. 159, vv. 5-8). Los dos son casos extremos en donde participa el amor... no puede ser casualidad.

Pero la genialidad de Boccaccio va más allá, pues no se queda, como otros tantos autores medievales, en esta capacidad de transitar, desde la ficción, el ámbito de recepción de su propia obra, sino que llega a dar una vuelta de tuerca: cuando Ménsole se lamenta por haberse enamorado de Áfrico, el narrador se conmueve (como así espera conmover a sus receptores) y casi se ve en la necesidad de dejar la escritura: «Tan grande era el dolor y el lamento / que Ménsole tenía, y el angustioso / y duro llanto con grave tormento, / que yo doloroso no podría / ponerlo por escrito, pues sería / cien por uno más pequeño, y su habla habría hecho que árboles y piedras / sintieran por ella gran compasión» (estr. 339). De este modo, el receptor se hace presente en el texto a través de la función actualizadora, pero también lo hará el narrador, con sus propios sentimientos. De la misma manera, no puede tampoco sorprender, en esta verdadera sinfonía de voces narrativas, que en un momento dado el autor interpele a sus receptores para mostrarles las diferencias de su mundo y el que ahora están «viviendo», a pesar de compartir una misma geografía: «Mas para que no os vayáis a creer / que hubiese allí palacios y mansiones, / como ahora hay, pues quiero que sepáis / que sólo una cabaña les bastaba» (est. 40, vv. 1-4).

Las ninfas de Fiésolo fue escrita por Boccaccio en octavas, como así también están escritos el *Filóstrato* y la *Teseida*, aunque, frente al estilo épico de ésta última, en las *Ninfas* sobresale su ligereza y sencillez. María Hernández ha volcado esta presunta «ligereza y sencillez» en versos endecasílabos libres, que le otorga al texto un ritmo y una gracia en español digno de toda alabanza⁵. En su modestia, la traductora afirma en la introducción que no «siempre ha sido regular en la medida de los endecasílabos», pero lo cierto es que María Hernández Esteban ofrece una magnífica traducción que permite, por primera vez, leer y disfrutar en español un texto de Boccaccio, en donde, como suele ser habitual, entre claros y sombras, sobresale su genialidad como narrador.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
Universidad Complutense de Madrid

⁴ He utilizado esta terminología en el análisis de las voces narrativas en los *Lais* de María de Francia, en «María de Francia en los *Lais*: modos y funciones de la presencia del autor», *Revista de Poética Medieval*, 3 (1999), pp. 107-130.

⁵ Existen algunas rimas que resultan, en ocasiones, cacofónicas, aunque tampoco sabría muy bien cómo resolverlo (cf. est. 46, vv. 6 y 8; est. 61, vv. 7-8; est. 331, vv. 7-8, est. 347, vv. 2-3, 4-5; est. 364, vv. 7-8; est. 441, vv. 7-8).

Discursos y representaciones en la Edad Media, Actas de la VI Jornadas Medievales, 23-27 de septiembre de 1996, edición a cargo de Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, México-UNAM, El Colegio de México, 1999.

El volumen titulado *Discursos y representaciones en la Edad Media*, editado este pasado año de 1999 reúne las ponencias que fueron presentadas en Méjico entre los días 23 a 27 de septiembre de 1996 con motivos de las VI Jornadas Medievales, convocadas con el fin de pasar revista a aspectos relacionados con la «cultura, arte, lengua y pensamiento medievales» como ponen de manifiesto los editores del volumen en el prólogo al mismo. Estas Jornadas se traducen en la edición de un total de dos conferencias plenarias y treinta y tres ponencias.

A lo largo de estas páginas quedan reflejados aquellos sectores que han sido tradicionalmente marginados y que en el Medievo eran igualmente sufridores de esta marginación: la mujer, los goliardos o los conversos. A la primera se le dedica la sección: *El discurso sobre la mujer* (pp. 427-469), a los segundos la sección *El discurso subalterno* (pp. 303-346), título bastante sintomático.

Pese a que el ámbito hispánico domina prácticamente la inmensa totalidad de las ponencias (24 sobre las 35 se ocupan de aspectos propiamente hispánicos) aparecen, igualmente, representados la literatura latina medieval (v. *Revisión al Tractatus...* pp. 51-85) o bien la literatura inglesa medieval (v. *The birds of the South English Legendary* pp. 241-255)

Margit Frenk inaugura este libro con el trabajo «Vista, oído y memoria en el vocabulario de la lectura: Edad Media y Renacimiento» (pp. 13-31). Una suerte de ampliación de los repertorios léxicos habituales con una rica exposición de textos que ahondan en ese aspecto de la recepción y transmisión que viene siendo, desde tiempo atrás, de su interés. La conferencia pronunciada por Margit Frenk analiza los múltiples sentidos que puede adquirir el verbo «leer» en la Edad Media y el Renacimiento. Este verbo toma distintos valores porque el fenómeno de la lectura no se entiende ahora como se hacía en esos momentos. De esta forma, «leer» tendrá sinónimos como «escuchar», «recitar». El campo léxico del verbo «leer» cambia con respecto al que posee hoy en día.

En segundo lugar encontramos el estudio de Carlos Alvar en el que con el título de «El planto por ciudades caídas en manos enemigas» (pp. 33-48) da interesantes noticias sobre distintos textos que pertenecen al género enunciado en el título de su trabajo. Pasa revista a textos pertenecientes a la tradición semítica y pertenecientes a la tradición románica peninsular. Destaca, igualmente, la escasez de testimonios de este género en la segunda de las tradiciones. Del análisis de los textos semíticos, una elegía de Abraham ibn Ezra (1089-1164), *Qihan*, una *Casida* de Abu-l- Baqa de Ronda, y por parte de la tradición románica de *Ay Jherusalem*, y el romance de *Paseavase el rey moro*, llega a la conclusión de que las dos últimas composiciones podrían reflejar una posible relación con la forma semítica.. En el presente estudio podemos ver huellas que probarían la tan buscada interrelación de las tres culturas que habitaron suelo peninsular durante la Edad Media.

Empezando por la sección dedicada a los menos considerados por la sociedad, tenemos en la parte femenina de las ponencias, que van desde el análisis cuantitativo y su cotejo en la realidad jurídica del momento (en G. Cándido, «Los móviles de los engaños femeninos», pp. 427-437), hasta la visión de la crítica más puramente feminista de un ejemplo como «la fierecilla domada» analizado fundamentalmente en un *exemplum* de don Juan Manuel (pp. 451-465). En palabras de Vásvári, autora del estudio, el uso de este *exemplum* es reflejo de que «los hombres

utilizan a la mujer como instrumento de pensamiento acerca de sus propios deseos» (p. 453). El Arcipreste de Hita también tiene su lugar dentro de esta sección: gracias al estudio de M^a T. Miaja de la Peña observamos cuál es la visión que de la mujer tiene Juan Ruiz, defensor de un modelo de mujer mucho más cercano al mundo árabe que al mundo cristiano.

Los goliardos («Los goliardos, un letrado», pp. 303-325), un cuento de *Libro de los Gatos* (pp. 327-335) y la actuación de un par de conversos son los núcleos temáticos que componen la sección «El Discurso Subalterno» (pp. 303-3259). En el primer caso A. Muñoz García nos acerca al mundo de los goliardos desde distintos puntos de vista, que nos servirán para caracterizar a este peculiar grupo de intelectuales. Por su parte, C. Elena Armijo muestra la relación entre la doctrina cántata y un cuento concreto de *El libro de los Gatos*. Para terminar esta sección se presenta un estudio del acercamiento al tema de la «honra» por parte de Fernando de Rojas y de Francisco Villalobos a través de «Dos chistes sobre la honra del rufián...» (pp. 337-346)

Los aspectos discursivo-estructurales quedan analizados en una sección del volumen dedicada a tal efecto. En trabajos como el de A. Colombi (pp. 87-99) que discute el concepto de «petrarquismo» en general y de forma particular el «petrarquismo» del Marqués de Santillana. Con el análisis de ciertas estructuras y motivos usados por don Íñigo, esta investigadora llega a la conclusión de que el «petrarquismo» es algo más que imitar ciertos temas, motivos utilizados por el poeta italiano, el petrarquismo se ha de entender como el llevar a la práctica toda una poética, una manera de hacer poesía, el Marqués de Santillana todavía no domina la poética que nos permita considerarlo enteramente «petrarquista». La retórica de la ficción sentimental es el tema del trabajo de L. von der Walde (pp. 101-108), en el que se echa de menos alguna alusión textual más. A. Castaño Navarro (en «Del comentario medieval al de los Siglos de Oro», pp. 109-137) nos muestra cómo el comentario se convierte en un procedimiento constructivo, en modelo de creación para algunos autores.

En la sección titulada «El Discurso desde la filología» aparecen ponencias como la que postula la posible mejora de las ediciones críticas existentes de *El Libro de Apolonio* defendido por C. Donahue en «Alteraciones escribaniles...» (pp. 141-151). En ella introduce procedimientos que servirían a tal fin. Se nos presenta, igualmente un curioso análisis de la traducción al gallego de la *Crónica General de España*. Este estudio de M^a X. Bello, parte de su tesis doctoral (pp. 153-168), es curioso en tanto en cuanto nos muestra cómo el traductor gallego trata de diferenciar-se del autor castellano para, con ello, conseguir cierta autosuficiencia. Incluye un aclarador cuadro resumen al final de sus palabras. No menos curioso, e interesante, es la aplicación que se hace de las disciplinas como la sociología y la pragmática, sobre todo lo relacionado con el análisis del discurso, que nos ofrece J. Kabatek en «Sobre el nacimiento del castellano...» (pp. 169-187). Realiza su análisis sobre textos jurídicos. Este investigador muestra la entrada de lo que podrían ser rasgos típicos del español hablado en la corte castellana, rasgos que, con posteridad, se van literaturizando. El autor del estudio trata de dar explicaciones para que este fenómeno se presente, precisamente, con más fuerza en textos del «castellano.»

Aspectos como el «romancero» o la paremiología son tratados en el «El Discurso de la literatura tradicional» (pp. 191-255). En «*Que non sé filar, ni aspar, ni devanar*» (...) (pp. 215-231), se nos analiza una parte del corpus cancioneril hispánico medieval, el significado de la «hilandera» y de la «panadera», términos ricos en matices erótico-sexuales. *El Corbaccio* queda también examinado (pp. 233-270). Este trabajo nos habla del valor incuestionable del refrán dentro de la obra

como ejemplo de la condensación de un saber no discutido. El autor se cuida mucho de no poner los refranes en boca de personajes que no sean el narrador porque éste es el personaje que más se acerca a la mentalidad y modos de vivir del autor de la obra. El Arcipreste siente que usando el refrán podrá hacer efectivo su propósito: enseñar moral de una forma accesible. El folclore se mezcla con la tradición escrita más culta. Muestra de ello nos lo da la investigación de M. Jong (pp. 241-255), donde la autora analiza cómo los pájaros que están más cercanos al mundo folclórico pasan a forma parte de la iconografía martiriológica.

En la sección «El Discurso desde el poder» (pp. 256-299), el poder y su manifestación literaria son analizados desde tres perspectivas distintas; por un parte en «La fábulas del poder: una lectura de *El Conde Lucanor*» (pp. 259-270) E. Paladox estudia la siempre controvertida figura de don Juan Manuel. Los ejemplos de su colección le servirán, según lo que desprendemos del estudio, para constatar que el saber es el único instrumento para recuperar el orden perdido. Ese saber es el poder que más se aprecia en la colección frente al poder que da la nobleza de sangre. El conde Lucanor posee ese poder y por eso, precisamente, él sería la persona encargada de restablecer el orden perdido, y, lógicamente, donde dice «conde Lucanor» también se puede leer «don Juan Manuel».

En el artículo titulado «Saber y poder en la época de Juan II», el rey castellano aparece como personaje secundario. En la ponencia se recogen interesantes aportaciones sobre los llamados intelectuales pre-humanistas españoles y los intelectuales que estaban encargados de la educación del monarca. Se cierra esta sección con un agudo análisis del concepto de «laberinto» (pp. 289-299). El trabajo realizado por J. Santibáñez nos lleva desde lo que se desarrolla en las culturas antiguas hasta aquel que aparece en la obra de Mena. El laberinto de este autor recoge todas las tradiciones y hace que el concepto pase de un ser mito a que registre un juego complejo de significaciones, íntimamente relacionadas con el momento en el que escribe el poeta español.

El *Caballero Zifar* inaugura la sección dedicada a los de su clase en este volumen (pp. 349-343). En esta primera ponencia («Entre el deseo y el miedo: el caso del «caballero atrevido»...», pp. 349-365), A. Cárdenas trata de demostrar, contradiciendo a otros investigadores, que la aventura del «caballero atrevido» encaja con el esquema general de la obra que lo incluye. Para demostrarlo lleva a cabo un análisis desde la perspectiva del caballero, como caballero fracasado, registra este fracaso y establece paralelismos con la historia del Caballero Zifar. La paradoja del extraordinario valor de la herida está en la base de la investigación realizada por N. Fallows (pp. 367-377).

El cruce de las tradiciones francesa y española son el objeto de estudio de B. Mariscal en *Valdovinos y Sevilla...* (pp. 376-410). Ambos textos nos transmiten un modelo de caballero. La autora del estudio tratará de mostrarnos alguna razón por la cual el discurso español ha quedado conservado en la tradición oral y el francés no ha tenido la misma suerte. En «La pobreza como una ideal medieval» (pp. 411-423), E. Nathan estudia cómo y por qué la pobreza se instaure como valor apreciado y practicado por el caballero, si el caballero aspira a una mejora espiritual la práctica de la pobreza es una buena forma de llegar a ese mejoramiento deseado.

Sin lugar a dudas, la parte de más difícil lectura, pero no por ello menos interesante, es la sección dedicada a la filosofía, «El Discurso, del tiempo y el espacio» (pp. 473-518), con artículos como «¿Lo grave o lo leve?...» (pp. 473-485); «El problema del continuo...» (pp. 485-499), «Eternidad con duración de Francisco Suárez» (pp. 499-521). En ellos la filosofía y la metafísica medievales tienen su medio natural.

El arte gráfico y la culta escrita se dan la mano en «El Discurso, la percepción y la representación» (pp. 521-587). En primer lugar tenemos un análisis desde la sensibilidad interna («Influjo de la psicología de la percepción averroísta», pp. 521-541), donde M. A. García demuestra que fue Avicena y no Averroes, quien más influyó en Santo Tomás. La ciencia medieval siempre se ha visto asociada a los libresco, estos libros evitan la experiencia de tener que tomar de la realidad aquello que se estudia porque ya lo vemos representado y explicado en estos libros. Siendo esto así el papel que desempeña el dibujo y la imagen en estos libros se recubre de un valor adicional. En este estudio (R. Martínez, pp. 543-574) se nos muestra como la relación entre la imagen y las palabras que nos describen esa imagen, va cambiando de la Edad Media al primer Renacimiento; los dibujos empezarán a hablar por sí solos e irán restando terror a la palabra escrita, hasta que el dibujo se instaure como documento fiable. La imagen del infierno que vemos en las manifestaciones artísticas del siglo XIV o XV son el resultado de una fusión de distintas tradiciones desarrolladas durante la Edad Media, cómo se llega a esta representación es el objeto de Nora Gómez en «La literatura y el arte infernal» (pp. 575-587)

Para finalizar se nos ofrece una muestra de que la Edad Media no se queda en tiempos remotos para nosotros, olvidada por todos sino que, de vez en cuando, aflora en las palabras de autor contemporáneos, como muestra de este florecimiento el curioso trabajo que nos ofrece M^a J. Rodilla en «El último trovador galaico...» (pp. 591-601)

La diversidad temática y la interesante, y útil, bibliografía que acompaña a cada una de las ponencias son los rasgos más sobresalientes del conjunto de este volumen de actas. Por ello, en conclusión, las presentes actas nos permitirán acercarnos a temas medievales ya tratados, desde perspectivas nuevas que ayudan al enriquecimiento de los estudios medievales.

MAGDALENA LEÓN GÓMEZ

Universidad de Alcalá

Victor Millet, *Épica germánica y tradiciones hispánicas: Waltharius y Gaiferos. La leyenda de Walther de Aquitania y su relación con el romance de Gaiferos*, Madrid, Gredos, 1998.

Seis años después de la publicación de *Whaltarius-Gaiferos. Über den Ursprung Walthersage und ihre Beziehung zur Romanze von Gaiferos und zur Ballada von Escriveta*, nos ofrece ahora el autor del mismo su traducción, con el fin de hacer accesible su estudio al público que, mayoritariamente, lo consultaba. Escritor y traductor se funden en la misma persona.

En los preliminares (pp. 7-11) a su obra nos informa de los cambios sufridos por esta segunda edición y los motivos que le han llevado a realizar estas modificaciones. En líneas generales se puede destacar su método de trabajo, su modo de exponer lo que está estudiando, las agudas conclusiones y su forma de presentarnos las ideas que, posteriormente, serán objeto de su investigación.

La introducción a su estudio le sirve para demostrar la necesidad de una revisión desde la base de las investigaciones llevadas a cabo hasta ese momento por una metodología, la tradicional que, desde su punto de vista, parte de bases erróneas y, por ello, llega a conclusiones igualmente equivocadas. El gran déficit de la Escuela Tradicionalista, capitaneada por don Ramón Menéndez Pidal,

se convierte en la base desde la que V. Millet comienza su estudio, el análisis de la compleja tradición textual que nos ha transmitido la leyenda de Walther de Aquitania.

Millet considera que la Escuela Tradicional no ha tenido en cuenta la tradición textual que nos permite conocer la leyenda de Walther. Por ello no es posible establecer de forma tan aleatoria la cercanía, por otra parte innegable, de la leyenda de Walther y el romance de Gaiferos. Así las cosas, nuestro autor tratará de demostrar que ambas leyendas comparten lazos incuestionables, pero, eso sí, llegará a su conclusión recorriendo caminos distintos a los transitados por don Ramón y el resto de los investigadores que siguieron la senda abierta por las sabias intuiciones e investigaciones pidalianas.

Su trabajo aparece dividido en dos partes, una primera en la que desarrolla el estudio en sí, compuesta por distintos apartados a su vez. El primer apartado nos introduce y describe la compleja tradición textual que ha transmitido la leyenda de Walther. En un segundo apartado realiza el mismo tipo de análisis, esta vez centrado en la tradición que ha transmitido el romance de Gaiferos. El tercer apartado de esta primera parte se dedica a analizar las aportaciones de la crítica que le han precedido. El cuarto apartado trata de llevar a cabo la comparación entre la leyenda que nos transmite los textos de la tradición germánica y la que nos proporcionan los romances transmitidos vía oral. El autor del libro facilita este corpus para que pueda ser fuente de futuras investigaciones.

La relación establecida entre ambas leyendas se tuvo que producir en un fase previa al momento en el que la leyenda de Walther se contaminaba con la leyenda de los burgundios. Esto le lleva a Millet a mostrar su escepticismo ante las conclusiones obtenidas en un fase en la que no hay constancia textual. Efectivamente, el ámbito oral no se caracteriza por tener como soporte el escrito, lo que le lleva a poner en cuarentena las conclusiones que afirman esa relación sin que ella tenga una posible demostración mediante el cotejo de las estructuras narrativas que subyacen en ambos corpora. La pretensión del autor del estudio es llegar a establecer el esquema narrativo que informa cada una de las tradiciones. Si este esquema coincidiera, permitiría demostrar, de forma probable, que la relación existió. Así las cosas, sólo podremos llegar a esta conclusión si contamos con pruebas textuales.

Los textos que componen la tradición textual de la leyenda de Walther son analizados uno tras otro. Se nos presenta una descripción forma y, tras ella, un prolijo resumen que permite al lector no familiarizado con estos textos un acercamiento a los mismo. Son objeto de su estudios los siguientes textos: *Waltharius*, (pp. 32-43), *Poema de los Nibelungos* (pp. 48-49), *Poema de Walther* (pp. 49-53), *Otros poemas tardíos* (pp. 53-55) *Thidreks Saga* (pp. 55-56). *Textos polacos* (pp. 56-58), *Chronicon Novalicienses* (pp. 58-60)

Tras el estudio de la tradición textual del Walther y la del corpus que nos ofrece la tradición oral representada por textos castellano, portugueses, sefardíes y catalanes, y de los textos conservados por los pliegos de cordel del siglo XVI, Millet considera que nos encontramos ante un mismo esquema narrativo en ambas tradiciones, este esquema vertebraba los relatos. Con ello le es posible demostrar que la relación entre las dos leyendas se dio y que el romance de Gaiferos hunde sus raíces en un tradición germánica como defiende el autor y no tanto visigoda como quiso don Ramón.

Pese a que la tendencia general del libro se decanta por una tenaz defensa de la autoridad absoluta de los textos, Millet ha de hacer una pequeña, aunque no manifiesta, concesión ante lo concluyente de los hechos. Nos referimos al ejem-

plo concreto de los romances recogidos en una zona tan apartada como Tras-òs-Montes, donde no es pertinente la aplicación de la tesis general de las investigaciones llevadas a cabo desde la metodología que el autor representa. Esta metodología postula la contaminación entre los pliegos de cordel y los romances. Pero, las diferencias existentes entre los romances recogidos en esas zonas, y su aislamiento general, hace evidente que la tradición oral evolucionaría por derroteros bien distintos en estas zonas, ofreciendo una versión diferente a la escrita que, por otra parte, no sería más que una de las muchísimas versiones que circularían de ese romance.

Pese a esta pequeña concesión, lo oral aparece ciertamente ensombrecido en el desarrollo general del libro. El autor recurre a ello sólo cuando es pertinente para casar las piezas de lo que está construyendo y, siempre, desde un perspectiva completamente instrumental.

Sin lugar a dudas es de admirar la loable pretensión de hacer una revisión metodológica desde la raíz de una escuela capital para el desarrollo de la filología española y de la filología en general. Esta escuela había hecho uso de la relación que se da entre Gaiferos y Waltharius como prueba que avalara su teoría del origen visigodo de la épica castellana, todo esto, digo, es digno de admiración, pero no nos parece procedente el trato dispensado para mentes claras y sabias que tanto han contribuido al avance de los estudios hispánicos, que tanto esfuerzo y dedicación han empleado en el estudio del legado cultura hispánico.

MAGDALENA LEÓN GÓMEZ
Universidad de Alcalá

Federico Corriente, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Madrid, Gredos, 1998.

Federico Corriente sintetiza en esta obra los estudios sobre el origen de la poesía estrófica andalusí que iniciara en 1976 por indicación de Emilio García Gómez. En detrimento de éste, las progresivas conclusiones de Corriente han acabado por configurar una nueva teoría que deja maltrecha la hegemonía de lo hispanizante en el acercamiento a estas composiciones, en principio atípicas para la poética árabe clásica. Según el propio autor, este libro pretende sacar de errores endémicos a los estudiosos de buena fe y establecer un catálogo completo de *mu-waššahât* y cejeles con *xarajât* en árabe andalusí y romance (apéndices pp. 135-332). El estudio de la prosodia (pp. 24-37), temas (pp. 39-9) y entorno sociolingüístico (pp. 37-39) de este corpus de *xarajât*, establece las coordenadas metodológicas para sostener la hipótesis del autor sobre el origen y evolución de la poesía estrófica andalusí (pp. 70-89), con la subsiguiente crítica de las teorías previas (pp. 90-121).

Según Federico Corriente, el peso de elementos ideológicos en la configuración de la teoría clásica sobre la esencia hispánica de la poesía estrófica andalusí —los desafortunadamente llamados zéjeles y moasajas— llevó a una distorsión de los textos con grave perjuicio para la correcta aproximación científica a la cuestión. Más que de revolución interpretativa, el autor prefiere hablar de una interpretación con mejor metodología (p. 16). Éstos son los puntos más destacados en los que polemiza:

1. El espíritu españolista

La defensa de la preexistencia casi atemporal de una lírica autóctona en la Península Ibérica, con la que fundamentar lo más temprano posible nuestra personalidad histórica dentro de Europa, no fue ajena a cierto espíritu noventayochista del que han adolecido los arabistas españoles, y cuyo espectro –pasado por el franquismo y su contumaz idea de España– aún colea entre nosotros. La negación de la aportación fundamental de la arabidad a nuestro devenir histórico tuvo su reflejo en denominaciones ideológicamente deformadas, que convertían a lo andalusí en hispano-árabe o hispano-musulmán. Si bien la parte de la polémica relativa al origen y naturaleza fundamentalmente árabes de la poesía estrófica andalusí está hoy resuelta, no ocurre lo mismo con la referida a los textos romances incluidos en algunas *xarajât*.

En este terreno a caballo entre la filología románica y la árabe, Federico Corriente –lingüista de mérito escasamente reconocido fuera del actual arabismo español– desbroza décadas de sesgados estudios del romance meridional, sacando a la luz la inexactitud histórica y lingüística de la designación «mozárabe» y proponiendo en su lugar el acrónimo «romandalusí». A partir del estudio de la temática de las *xarajât* en romandalusí, el autor demuestra cómo estas composiciones estróficas constituyen una variante lingüística, pero no cultural, del común acervo árabe-islámico, lo cual supone una ruptura con toda una línea de interpretación forjada desde el apriorismo, a saber, que las *xarajât* conservan una temática caracterizada por su hispanidad y cierto cristianismo, pese al proceso de hibridación sufrido por su métrica.

2. La terminología: zéjel, moasaja, jarcha / cejel, *muwaššah*, *xarja*

Conceder crédito al léxico árabe para designar sus propias realidades culturales ha sido siempre una de las divisas de Federico Corriente a lo largo de su carrera, tanto en su faceta de docente como en la de investigador. En el presente trabajo, las propuestas de transcripción de *xarja* (plural *xarajât*) y *muwaššah* (plural *muwaššahât*) combaten la castellanización, casi casticista, de las correspondientes jarcha y moasaja, adaptaciones éstas injustificadas según el autor, en cuanto no pertenecen a la literatura y cultura castellanas –en paridad con ejemplos como *lieder* o *jazz* (véase p. 9)–; en sentido contrario, la forma «zéjel» debe recuperar su correcta ortografía en castellano y respetar la fonética original andalusí de la palabra, lo que da como resultado una pronunciación aguda: «cejel».

Hay que apuntar que si bien es cierto que el sistema de transcripción regulado por la revista *Al-Andalus* en 1931, y seguido mayoritariamente por los arabistas españoles, debería ser sometido a una revisión global que subsanase los desfases que tiempo y uso le han ido acarreado, la propuesta que Federico Corriente hace de las formas *xarja* y *muwaššah* no consigue satisfacer otros dos objetivos que a nuestro juicio debería tener presente esta revisión: afinar la reproducción de la fonética árabe para que el lector de transcripciones –que mayoritariamente no sabrá árabe– logre articular el léxico transcrito con unos mínimos visos de pertinencia; y evitar convenciones tipográficas que dificulten la lectura –para el hombre y los ordenadores: trate si no de leerse la página 26.

3. La distorsión de los textos

La ideologización del corpus estrófico andalusí ha dificultado la necesaria aproximación académica a los problemas socioliterarios que plantean, por lo que Federico Corriente propone una exigente metodología que tenga en consideración problemas de fijación textual, dialectológicos y prosódicos.

3.1 Fuentes

Corriente aboga por que el uso de un porcentaje de enmiendas (PE) acompañe a toda transcripción, a fin de poner coto a las frecuentes y caprichosas alteraciones de los textos. En la parte más voluminosa de esta obra, se establece el catálogo de *muwaššahât* con *xarajât* en árabe andalusí (pp. 135-267), en romance (pp. 268-332), y de las *xarajât* de cejeles (pp. 250-267), enmendando el descuido en apariencia premeditado de Emilio García Gómez en la segunda edición (1975) de *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, que no incluye las *muwaššahât* árabes con texto en árabe andalusí, cuyo estudio temático le hubiera llevado a concluir su identidad con las romandalusíes.

3.2 Lingüística

Una ojeada a las publicaciones de Federico Corriente recogidas en la bibliografía final constata la dedicación del autor a los estudios dialectológicos. En la presente obra se insiste en numerosas ocasiones en la importancia del conocimiento del árabe andalusí y de la dialectología para interpretar el árabe coloquial tanto de los segmentos de las *xarajât* como del texto de la *muwaššah* con *xarajât* en romance. En un primer nivel, este conocimiento evitaría errores de interpretación temática –recordamos a este respecto la extendida consideración de las «jarchas» como «la primera manifestación lírica de la Romania» (Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*). En un segundo nivel, a través del estudio del bilingüismo de la poesía estrófica andalusí se puede establecer el límite del siglo XII como fecha de desaparición del uso del romandalusí en el territorio bajo dominio islámico (véanse pp. 84-85); es decir, que en las fechas en las que surge la poesía estrófica andalusí, el siglo X, la pujante «primitiva lírica romance» no podía existir, dada la situación de estado terminal de la lengua dominada, deducible del estudio léxico y gramatical de las *xarajât* (pp. 336-372). En tercer lugar, el conocimiento del funcionamiento fónico de los dialectos permite abordar la cuestión de su prosodia, clave para establecer el origen de las composiciones estróficas andalusíes.

3.3 Prosodia

Partiendo del reconocimiento de que *muwaššah* y cejel se sirven del *ʿarud*, de la métrica árabe clásica –la síntesis de ésta en las páginas 33-35 es magistral–, Federico Corriente estableció lo que denominó «*bridging hypothesis*» (véase en la bibliografía Corriente, 1982 y 1991b), una tercera vía a mitad de camino entre la negación y el seguimiento del *ʿarud* como gobierno de la prosodia andalusí. Con el estudio métrico realizado en la presente obra, esta hipótesis se matiza y consolida, demostrando cómo el proceso de incorporación prosódica del *ʿarud* a la fonología propia del dialecto árabe andalusí pasó por adaptar los metros cuantitativos del árabe clásico a metros de secuencias silábicas acentuales, propias tanto de la fonética del dialecto andalusí como de la de otros dialectos árabes en uso hoy día. Para ello, Federico Corriente explica previamente cómo lo más determinante de la métrica árabe no es el contraste de sílabas largas y breves –previsible en un siste-

ma cuantitativo— sino el de secuencias fijas y variables. De ahí la lógica de la evolución andalusí del *'arud* clásico.

En síntesis, Federico Corriente sostiene una fundamental arabidad de *xarja* y *muwaššah*, y por lo tanto del cejel, a partir de la delimitación del doble sentido de la palabra *zajal*: en un principio, el cejel-copla —los dísticos populares fácilmente cantables— estaba en romandalusí, pero, desde el siglo X, una población mayoritariamente arabizada dio preferencia al árabe dialectal y a la progresiva adopción de la métrica clásica; por las mismas fechas, en árabe culto se estaba inventando, sobre la base estrófica del *musammat* oriental, la *muwaššah*, que se sirvió de los textos del cejel-copla en la vuelta de la última estrofa, es decir, en la *xarja*. Nació así la *muwaššah* del cruce entre el registro alto del *musammat* y el bajo del cejel-copla. Consecuencia de su éxito es la adopción de esta estructura estrófica para las composiciones en árabe dialectal, ese cejel que la tradición cuenta que inventó Ibn Quzmán allá por el siglo XII.

LUZ GÓMEZ GARCÍA
Universidad de Alicante

José Manuel Fradejas Rueda, *Literatura cetrera de la Edad Media y el Renacimiento español*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, London, 1998.

La colección editada por Alan Deyermond, «Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», que depende del Department of Hispanic Studies del Queen Mary and Westfield College de Londres, nos presenta en su volumen número 13 el trabajo de José Manuel Fradejas Rueda, *Literatura cetrera de la Edad Media y el Renacimiento español*. Se trata de una aportación documentada y sugerente sobre las manifestaciones del arte de la cetrería escritas en español —en forma de traducciones o de obras originales—, un subgénero netamente medieval de la literatura cinegética, que tiene su época dorada entre los siglos XIII y XV. José Manuel Fradejas une al conocimiento de las fuentes que utiliza —patente en los comentarios sobre las versiones manuscritas o impresas— una visión globalizadora que caracteriza el conjunto, de manera que nos ofrece una información puntual sobre cada obra determinada, un estado de la cuestión sobre las investigaciones realizadas al respecto y, asimismo, un análisis de acuerdo con las características que definen el género en cada momento, características que vemos evolucionar a lo largo del período estudiado.

Si los primeros textos cetreros suelen ser una colección de recetas destinada al cuidado del ave enferma, en una segunda fase, a partir del siglo XIII, los contenidos se amplían en una estructura que incluye: informaciones ornitológicas, informaciones cinegéticas, régimen higiénico, información veterinaria y otra información variada. En esta segunda fase, las noticias sobre el adiestramiento de las aves, su procedencia geográfica, las guarniciones con que se han de equipar, etcétera, se acompañan en muchas ocasiones con datos biográficos sobre los autores, comentarios sobre aspectos sociales y anécdotas curiosas referidas a la caza; por eso vemos aparecer en las escenas descritas a reyes, nobles y personajes más humildes, en definitiva, a todos los usuarios de esta actividad tan apreciada en la Edad Media.

Los tratados del siglo XIII, en el capítulo 2 después de la introducción, son traducciones de obras anteriores, con la particularidad de que el más antiguo de ellos,

conocido como *Libro de Moamin*, procede de un original árabe, a diferencia de los de otras literaturas románicas, que en esta época temprana traducen textos latinos. El *Libro de los animales que cazan* o *Libro de Moamin* es una obra extensa dedicada tanto a las aves cetreras como a otros tipos de caza, que además da cabida a los astros y a los agüeros. El *Dancus Rex* es el tratado de cetrería más difundido de la Edad Media europea. Parece ser que se redactó en la Sicilia de mediados del siglo XII y se conserva, además de en sus manuscritos latinos, en numerosas traducciones medievales. Este conjunto de recetas sobre el cuidado de las aves va precedido por un prólogo en el que el rey Danco ofrece sus conocimientos cetreros al hijo de otro soberano. El *Guillelmus falconarius* está muy relacionado con la obra anterior; casi podría considerarse una continuación de aquella por las referencias continuas a lo que se ha dicho previamente. El *Gerardus falconarius*, probablemente original del mediodía francés, incluye un capítulo en el que se intenta explicar la causa de las enfermedades en cuestión. También predominan las recetas para curar a las aves en el *Libro de los azores*.

Aunque se ha conservado únicamente en la versión catalana, José Manuel Fradejas recoge en este capítulo la *Epistola Aquile, Symachi et Theodotionis ad Ptolomeum* obra que, en forma de carta, remiten los tres sabios al rey Tolomeo de Egipto. Finalmente, el *Tratado de cetrería* es una compilación que incluye capítulos de las obras mencionadas anteriormente. Cabe destacar, en estas primeras manifestaciones, la belleza de algunos fragmentos como la introducción al *Dancus rex*, de ambientación oriental, llamativa en medio del carácter general de recetarios de este tipo de obras.

El capítulo que sigue reúne las manifestaciones del siglo XIV, el de mayor floración de libros de cetrería, y en el que Don Juan Manuel nos ofrece el fruto de su experiencia vivida, por lo que su *Libro de la caza* contiene muchas escenas de la sociedad de su tiempo, además de observaciones personales sobre este arte. Se trata de una obra especialmente significativa por la cantidad de novedades que presenta, como nos hace ver Fradejas Rueda (p.26):

Es cierto que es la primera obra de cetrería castellana de autor conocido, y la única que se podría considerar totalmente original pues no parece tener fuentes escritas, tan sólo lo que dicta la experiencia, bien propia, bien ajena (Fradejas Rueda 1986b), aunque puede haber algún ligerísimo recuerdo de la obra de Federico II [Di Stefano 1965:382n12 y 383n14]. También es cierto que es el primer libro dedicado a la práctica de la caza, la elección y entrenamiento de las aves de caza escrito en castellano y que aporta una serie de novedades al género muy interesantes como son las anécdotas para aligerar la carga doctrinal:

El *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala, escrito entre 1385 y 1386 es el tratado de cetrería en lengua española más famoso y difundido. El autor se basa para algunos capítulos, especialmente los referidos a la información veterinaria, en el *Livro de falcoaria* de Pero Menino, que cuenta, además, con una traducción castellana, actualmente conservada de forma fragmentaria.

En el capítulo que sigue se estudian los tratados del siglo XV, obra de profesionales de la caza que hacen uso de la literatura precedente; es el caso de Juan de Sahagún, halconero que debió tener una posición notable dentro de la corte y que en su *Libro de las aves que cazan* usa fuentes anteriores declaradas por él mismo. En otros casos incluso se critican o contradicen algunos remedios ofrecidos por las fuentes, como ocurre en las *Glosas* de Juan de la Cueva. Por otro lado, el *Libro de cetrería* de Evangelista es una sátira de los cazadores, de las aves de caza y de los complicados remedios que se les aplican. Sigue el capítulo con el conjunto de re-

quetas atribuida a Alonso de Madrigal. Además, se conservan colecciones que aparecen al final de algunos manuscritos del libro de Pero López de Ayala, probablemente de la pluma de halconeros que añadían a la obra lo que les parecía oportuno. Finalmente se recoge la colección conocida como *De las suertes de los falcones*.

En el siglo XVI, capítulo 5, aumenta el uso de las fuentes y la erudición, tal y como demuestran el extenso tratado de Juan Vallés *Libro de acetrería y montería* o el *Libro de cetrería* de Luis de Zapata, en verso. La obra de Juan Vallés trata de las aves de caza, de los perros y de la montería. Se considera, en palabras de Fradejas Rueda «la gran enciclopedia de la cetrería en lengua española» (p.49) y sus principales fuentes son el libro de López de Ayala y el de Juan de Sahagún. Los fragmentos que dedica de manera monográfica al azor o al esmerejón preconizan los tratados que posteriormente adoptarán este mismo carácter monográfico, como el *Libro de cetrería de caza de azor* de Fadrique de Zúñiga y Sotomayor, el cual, junto con el de Vallés, reinstaura la caza con esta ave, poco apreciada desde época alfonsí. El extenso tratado de Zúñiga se dirige especialmente a los cazadores noveles, incluye numerosas anécdotas que tienen una función básicamente didáctica y critica remedios de obras anteriores a la vez que aporta otros nuevos.

Luis de Zapata escribe su *Libro de cetrería* en endecasílabos para hacer al oyente la doctrina más dulce. Aunque revela cierta influencia de López de Ayala no sigue la ordenación de las materias que se acostumbra en obras anteriores, novedad a la que se ha de añadir, también, el que se incluyan informaciones cronísticas, temas como el de la disputa entre la montería y la cetrería, etc. El capítulo se cierra con el *Discurso del falcón esmerejón* de Juan Arias Dávila Portocarrero, monográfico sobre esta ave, y con el recetario *De la condición natural y de la fermosura del azor y esparver*.

El siglo XVII es el del declive del género, que se ve reducido a algunos capítulos en obras de carácter más general, tales como libros de agricultura y aves. En el primer cuarto de siglo, sin embargo, se traduce el *Arte da caça de altanería*, de Diogo Fernandes Ferreira, que contiene un interesante vocabulario, el primero de la cetrería ibérica, a pesar de lo cual la traducción adolece de conocimiento del vocabulario técnico. Igualmente, en los *Tres libros de las aves de rapiña*, traducción del original italiano de Francisco Carcano, se evidencia que el traductor desconocía la terminología cetrera. Los breves tratados originales *Partes del cazador*, y *Breve trasunto sacado de los originales libros...*, cierran este último capítulo, el número 6, para pasar a las conclusiones, en las que se resalta el hecho de que fuera la obra de Pero López de Ayala y no la de Juan Manuel la que sirviera de arquetipo a la posterior literatura halconera hispánica. Complementan el volumen un índice de materias y otro de términos técnicos.

José Manuel Fradejas Rueda nos ofrece una nueva aportación en el ámbito de la literatura cetrera, que tan bien conoce, de forma clara y coherente. El estudio se extiende incluso hasta el siglo XVII para abarcar todo el período de producción del género. Su objeto son los textos escritos en español, sin olvidar otras manifestaciones peninsulares similares, especialmente en las literaturas catalana y portuguesa, a las que se refiere en numerosas ocasiones. Anuncia, asimismo, una próxima edición de los libros que trata en este volumen, un instrumento, sin duda, de gran utilidad para conocer mejor estas obras que seducen con su lenguaje, sus incisos casi líricos, sus episodios anecdóticos y sus comentarios furtivos sobre la sociedad que practicaba aquel noble deporte.

Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, edición crítica a cura di Marcella Ciceri, Studi, manuali e testi, 18, Modena, Mucchi, 1998. ISBN: 88-7000-300-0. 180 pp.

Los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión nos han llegado en cinco manuscritos: C (Cambridge University Library, Additional ms. 3.355: texto aljamiado), M (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9.216), N (Biblioteca de la Real Academia Española, ms. R-M-73, *olim* biblioteca particular de Antonio Rodríguez-Moñino), E (Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. b.iv.28), V (Archivo Diocesano de Cuenca, expediente inquisitorial legajo 6, no. 125) (editado por primera vez en 1976), más fragmentos en el *Cancionero de Gallardo* (MN17) y tres citas probablemente memorísticas por el Marqués de Santillana en su *Proemio e carta*, Juan de Alarcón en el *Libro del regimiento de los señores*, y Abraham ben Ya'acob Saba en su *šeror ha-mor*, quien cita una estrofa de los *Proverbios morales* en hebreo. La primera edición impresa es la de George Ticknor en su *History of Spanish Literature* (1849); desde entonces contamos con ediciones de Ig. González Llubera (Cambridge, University Press, 1947), Agustín García Calvo (Madrid, Alianza, 1974; ed. revisada 1983), T. A. Perry (Madison, HSMS, 1986), Sanford Shepard (Madrid, Castalia, 1986) y Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota (Madrid, Cátedra, 1998).

La edición de Marcella Ciceri se abre con una breve introducción (pp. 13-23) en la que pasa revista a las ediciones anteriores y concluye que una nueva edición partirá de un revisión del trabajo de González Llubera a la luz de los comentarios lingüísticos y métricos de Alarcos Llorach (en varios artículos de 1947 a 1987). A continuación la profesora Ciceri describe los cinco manuscritos principales y concluye que 'risulta chiaramente impossibile, attraverso l'esame della *varia lectio*, la sistemazione dei testimoni in un albero genealogico' (p. 22). Opta por C como su texto de base, supliendo sus faltas con M. En este respecto sigue la línea de González Llubera, García Calvo y Shepard, y coincide con Díaz-Mas y Mota (de los editores modernos, sólo Perry escoge M como testimonio principal.)

De acuerdo con las que parecen ser las normas de la serie *Studi, manuali e testi*, el enfoque de la presente edición es austeramente ecdótico: así como la introducción no entra en cuestiones literarias (fuentes, estilo, relación con las otras obras del autor), las notas de la edición se ciñen al cotejo de variantes de los manuscritos y las principales ediciones críticas. Un rasgo utilísimo es que para cada verso se indican los testimonios en que aparecen. A pesar de que el desarrollo argumental de los *Proverbios morales* es a veces difícil de seguir, la editora no añade divisiones o rúbricas, 'suddivisione che non compare in alcun manoscritto e quindi non può che essere arbitraria' (p. 23).

El texto está dispuesto en alejandrinos, con la cesura marcada tipográficamente y los versos agrupados en pareados. La editora sigue la transcripción del texto aljamiado hecha por González Llubera, comprobando ciertas dudas con un microfilm. En su *toilette du texte* introduce acentos y puntuación y regulariza el uso de *u/v* e *i/j/y*.

Las normas de la serie no permiten a la editora la posibilidad de exponer las razones que la han llevado a escoger cierta lección o introducir modificaciones al manuscrito. Sus criterios parecen ser el sentido o la métrica. Este segundo criterio se deduce de casos como los siguientes:

Las mis canas teñilas,
nin pora desdezirlas,

non por las aborrer,
nin moço pareçer (101-102)

'Aborrer' es innovación de la profesora Ciceri: los manuscritos, González Llubera y García Calvo leen 'aborresçer'.

Yo prové lo pesado,
quicá mudare fado

provaré lo liviano;
quando mudare mano (115-116)

Aquí los dos manuscritos en los que figuran estos versos rezan 'la mano'.

La profesora Ciceri ha preparado una edición muy valiosa para el establecimiento del texto de Sem Tob, especialmente útil por su minucioso cotejo de variantes.

BARRY TAYLOR
British Library

Roxana Recio, *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996

No es la primera vez que la autora acomete la tarea de estudiar la influencia de los *Trionfi* de Petrarca en la Península Ibérica deseosa de revalorizar su importancia, antes oscurecida en favor de *Il Canzoniere*. En su afán por investigar el amplio corpus al que *I Trionfi*, y especialmente el *Trionfo dell'Amore*, había dado lugar, se encontró con la singularidad de que en distintos discursos narrativos que habían seguido la estela de Petrarca aparecían intercaladas canciones o fragmentos de carácter lírico (p. vii), y vio la necesidad de estudiar su función.

A partir de esta idea inicial, este libro es fruto de un largo peregrinar por bibliotecas de Estados Unidos y de España, y de una serie de conferencias realizadas entre 1991 y 1992, con «el propósito de mejorar las investigaciones que iba llevando a cabo» (p. ix), investigaciones que finalmente vieron la luz en 1996.

Roxana Recio examina en el primer capítulo la tradición poética a la que pertenecen los *Trionfi*. El proceso de cambio, que se había originado en Ovidio con la alegorización del Amor, culmina en Petrarca al introducir la introspección amorosa a través de la descripción de los sentimientos del enamorado; debido a la fuerte vigencia de la poesía cancioneril, este elemento se convirtió en un recurso básico en la Península y facilitó toda una serie de modificaciones y la introducción de artificios musicales como las canciones. Según la autora, aproximarse a estas inserciones nos ayuda a comprender mejor la influencia y la evolución de la obra petrarquista.

El recorrido se inicia en el siglo xv con un texto en catalán, la *Gloria d'Amor* de Bernat Hug de Rocabertí (Cap. ii). Los ocho fragmentos líricos intercalados a lo largo de la obra, especialmente los que son cantados, son el recurso fundamental que el autor utiliza para introducir la introspección amorosa de origen petrarquista en la composición, ya que, a través de ellos, personajes como Isolda y Macías traen a primer plano sus penas de amor. Para Roxana Recio uno de los aciertos de Rocabertí es que ha conseguido que estos fragmentos, además de conectar los distintos episodios de la narración al interrelacionarse, se conviertan en parte fundamental de la estructura narrativa. Esto es posible porque ambos presentan la misma ideología: la sumisión y vasallaje al Amor aunque cause dolor y pena, tema también presente en la poesía cancioneril; se crea una estructura armoniosa donde la música es un elemento básico, «es Petrarca y su peculiar manera de glorificar al

amor, lo que permitía a los autores la utilización de este tipo de ampliaciones, en otras palabras, de este tipo de embellecimiento» (p. 40).

Roxana Recio dedica los siguientes capítulos a tres obras castellanas del siglo XVI. En la traducción del *Triunfo dell'Amore* de Petrarca por Alvar Gómez de Ciudad Real (Cap. III) las canciones, que vienen a suplir la ausencia de un comentario a manera de exégesis para explicar los versos, se convierten en uno de los aspectos más renacentistas de esta traducción, y en uno de los elementos claves con los que Alvar Gómez evita la imitación servil de la obra de Petrarca: como demuestra la autora, las tres canciones añadidas, además de poner en primer plano la introspección amorosa (en contraste con el resto del discurso de carácter narrativo) y embellecer la estructura narrativa, actúan como nexo de unión entre la traducción y un género distinto, el pastoril de la *Diana* de Jorge de Montemayor; lo que permitió que en algunas de las ediciones de la *Diana* se añadiese al final esta traducción como apéndice. Esto se debe tanto a su ideología como a la retórica: a su ideología porque a través de las canciones se manifiesta una concepción neoplatónica del amor que permite la aparición de lo pastoril, de lo bucólico (esta conjunción del elemento pastoril y canciones se adecua perfectamente al mundo de la *Diana*); y a la retórica, porque estas canciones se constituyen como intervalos líricos que dan paso a los sentimientos y crean una pausa en la narración (sin olvidar que también la música proporciona esa atmósfera triste y melancólica en el género pastoril).

Prueba de la popularidad de la traducción de Alvar Gómez es la existencia de una obra atribuida a un tal Castillo: *Triunfo de amor de Petrarca sacado y trobado en romance castellano por Castillo*. A pesar del título, el análisis del texto demuestra que se trata de una versión reducida y modificada de la traducción de Gómez de Ciudad Real. Entre los elementos más importantes que Castillo modifica, además de la figura de la dama y la alegoría de la cárcel, se encuentran las tres canciones que Gómez había intercalado en su traducción; Castillo, además de someterlas a cambios de carácter léxico, añade una cuarta, con lo que pone en primer plano la introspección amorosa y se acerca a la poesía de cancionero. Por tanto, según afirma la autora, Castillo hace una recreación de la traducción de Alvar Gómez, no de la de Petrarca, debido a que «existen cambios y añadidos conscientes que, más que al texto original, apuntan a las ampliaciones más logradas de Alvar Gómez» (p. 86).

Aunque Roxana Recio considera necesaria la realización de una edición crítica de este documento de Castillo, debido a su importancia para el estudio del petrarquismo en la Península, deja esta empresa para más adelante y de momento incluye, como apéndice, una transcripción (Ms. PQ 4496/S25 de la Universidad de Cornell) acompañada de unos breves datos sobre los personajes que intervienen.

El *Triunfo de Amor* compuesto por Hurtado de Toledo se publicó por vez primera en 1557 (Cap. IV). Consta de un prólogo en prosa, con el título de *Ficción deleitosa*, y del *Triunfo* propiamente dicho: una gran canción que canta el protagonista, el pastor Lucio, para explicar su situación amorosa; Roxana Recio utiliza el término canción «solamente en el sentido de lo que es musicable, lo que es apto para ser cantado, no una forma estrófica específica. La condición de pastor favorece el hecho de que Lucio, como personaje, cante una canción» (p. 61). A su vez, en este marco se intercalan dos tipos distintos de canciones, y es la segunda de las canciones la que presenta un interés especial ya que celebra al poeta como un gran amador en lugar de introducir sus sentimientos amorosos, como hace la primera canción, que sería lo usual en este tipo de inserciones que pretenden poner en primer término lo introspectivo; en cambio, a través de ella se pone de manifiesto el sentido principal de la obra: glorificar el triunfo del Amor. Debido a su

variedad y a los cambios que presenta, «este triunfo resulta importante porque en cierto modo representa [...] la etapa de culminación del género» (p. 56).

En este libro Roxana Recio no se limita a una descripción individual e independiente de los textos que siguen las huellas del *Triunfo dell'Amore* de Petrarca, sino que va dando pistas de los elementos comunes que presentan, hasta establecer una interrelación entre los diferentes capítulos. Como afirma en el capítulo que dedica a las conclusiones: «A través de la función de estas canciones podemos ver una vez más la importancia de Petrarca en la literatura peninsular y, sobre todo, el enriquecimiento que aportaron *I Trionfi*, en concreto el *Triunfo dell'Amore*, como marco en donde era posible incorporar fragmentos líricos a un poema básicamente narrativo» (p. 92). Precisamente, debido a que el libro versa específicamente sobre este tema, quizá el título *Petrarca en la Península Ibérica* resulte demasiado amplio y hubiera sido necesario concretarlo más.

Desde el punto de vista tipográfico es un libro cuidado; entre las pocas erratas apreciadas (p. 27 *impotancia*, p. 35 *ata*, p. 38 *intercaldos*, p. 92 *idologia*) conviene a César Hernández Alonso en César Fernández Alonso (pp. 61 y 94).

Insiste, y con razón, la autora sobre la necesidad de estudiar la presencia de Petrarca en nuestra literatura (con ediciones críticas de las obras comentadas, estudios generales, monografías, etc.), a la vez que da noticia de sus trabajos en curso y sus proyectos. Esta monografía servirá de base para el estudio de la influencia de la obra del autor italiano, concretamente del *Trionfi dell'Amore*, en nuestra literatura.

MERCEDES PAMPÍN BARRAL
Becaria de Caja Madrid