

RASSEGNA IBERISTICA

4

giugno 1979

SOMMARIO

Carlos Romero Muñoz — *Re-imaginaciones de Ausías March*Pag. 3

Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas (F. Meregalli), p. 61; M.V. Calvi, L. Guasconi, N. Provoste, *Español situacional* (S. Regazzoni), p. 63; H. Flasche, *Geschichte der Spanischen Literatur* (F. Meregalli), p. 64; R. Mignani, M. di Cesare y G.F. Jones, *A concordance to Juan Ruiz, Libro de Buen Amor* (S. Truxa), p. 66; P. López de Ayala, *Libro rimado del Palacio* (F. Meregalli), p. 67; A. Francis, *Picaresca, decadencia, historia* (M.G. Chiesa), p. 69; G. Alas, *El darwinismo* (F. Meregalli), p. 71; M. Horány, *Las dos soledades de Antonio Machado* (F. Meregalli), p. 71; P.W. Silver, *Fenomenología y razón vital. Génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset* (F. Meregalli), p. 72; U. Bardi, *Federico García Lorca musicista, scenografo e direttore della Barraca* (D. Ferro), p. 74; A. de Laiglesia, *Se busca Rey en buen estado* (S. Serafin), p. 75; P. Garagorri, *Libertad y desigualdad* (F. Meregalli), p. 77; L. Martín-Santos, *Tempo di silenzio* (E. Pittarello), p. 79; C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (S. Regazzoni), p. 80; F. Nieva, *Sombra y quimera de Larra (representación alucinada de "no más mostrador")* (G.B. De Cesare), p. 81; A. Manzoni, *Los novios* (F. Meregalli), p. 83.

C. Gagini, *Diccionario de costarriqueñismos* (G. Bellini), p. 84; V.M. Arroyo, *El habla popular en la literatura costarricense* (G. Bellini), p. 85; D. Armas, *Diccionario de la expresión popular guatemalteca* (G. Bellini), p. 85; Comisión Interamericana de Derechos Humanos (O.E.A.), *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Nicaragua* (G. Bellini), p. 87; G. Massa, *Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay* (G. Bellini), p. 90; S. Menton, *La novela colombiana: planetas y satélites* (G. Bellini), p. 92; R. Darío, *Poesía* (G. Bellini), p. 94; J. Escoto, *Antología de la poesía amorosa en Honduras* (G. Bellini), p. 96; C.L. Kargleder, W.H. Mory, *Bibliografía selectiva de la literatura costarricense* (G. Bellini), p. 97; C. Vallejo, *Poesía Completa* (E. Pittarello), p. 98; J. Lezama Lima, *Fragmentos a su imám* (E. Pittarello), p. 102; J. Edwards, *Los convidados de piedra* (S. Regazzoni), p. 104; M. Puig, *El beso de la mujer araña* (S. Serafin), p. 105.

M. Ferreira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (M. Simões), p. 107; M.I. Barreno, M.T. Horta, M. Velho da Costa, *Le nuove lettere portoghesi* (S. Regazzoni), p. 108; A. Píñeiro Torres, *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase* (C. Garcia), p. 110; L. Settimelli, L. Falavolti, *Canti rivoluzionari portoghesi* (M. Simões), p. 112.

J. Coromines, *Entre dos llenguatges* (E. Finazzi-Agrò), p. 113; A. Terry, J. Rafel, *Introducción a la lengua y la literatura catalanas* (A. Annicchiarico), p. 116; M. Robert, *Libre del coch. Tractat de cuina medieval* (A.M. Saludes i Amat), p. 118.

“RASSEGNA IBERISTICA”

La *Rassegna iberistica* si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o due contributi originali.

Direttore: Franco Meregalli

Comitato di redazione: Giuseppe Bellini, Giovanni Battista De Cesare, Mario Eusebi, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Carlos Romero, Manuel Simões, Giovanni Stiffoni.

Segretaria di redazione: Elide Pittarello

Col contributo del Consiglio Nazionale
delle Ricerche

[ISBN 88-205-0194-5]

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericana — Facoltà di Lingue e Letterature Straniere — Università degli Studi — S. Marco 3417 Venezia

© e distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.

Via Bassini 17/2 — 20133 Milano (Italia)

Finito di stampare nell'aprile 1979

dalle Grafiche G.V. - Milano

Fascicolo n. 4/1979 L. 4.000

RE-IMAGINACIONES DE AUSÍAS MARCH

I

A las publicaciones de Amédée Pagès comprendidas, sobre todo, entre 1907 y 1914 se debe la sustancial modificación (pero, en cierto sentido, mejor sería decir, sin más, la sustitución) de la imagen tradicional de Ausías March por otra más adherente a la realidad histórica, que, con algunos recientes “retoques”, es la aceptada aún hoy por la mayoría de los estudiosos. La íntima solidaridad de los resultados alcanzados por el conjunto hace en el fondo innecesaria una exposición particular de cada una de las partes (es decir, el artículo “Étude sur la chronologie des poésies d’A.M.”¹, la monografía *A.M. et ses prédécesseurs*², la edición crítica de *Les Obres d’A.M.*³ y hasta el *Commentaire des poésies d’A.M.*⁴). Aquí bastará, pues, ilustrar a grandes líneas las contribuciones fundamentales de un sistema de ideas tan precozmente “cerrado” que ya no conocerá, como quien dice, novedad digna de nota durante el resto de la dilatada vida del autor — y no porque éste descuidara nunca la frecuentación de *su* poeta.

Hasta finales del siglo XIX, las noticias acerca de la vida de Ausías March eran pocas y escasamente documentadas, cuando no del todo gratuitas. Pagès no puede por tanto limitarse a “perfeccionar” algo ya bien consolidado sino que debe empezar poco menos que fundando, a base de una paciente y afortunada investigación en los archivos, una biografía realmente digna de tal nombre. “On s’attendait de voir l’auteur” — dice el mismo erudito, citando a Pascal, en la conclusión del artículo — y hemos acabado por “trouver l’homme”⁵. El hombre: una vida llena de contradicciones (en buena parte comprensibles, en algún caso turbadoras) que, por virtud de su misma complejidad, vuelve mucho más estimulante la lectura de una obra en sí mismo enigmática, avara en alusiones comprobables, que numerosas generaciones de admiradores se habían em-

peñado en ligar demasiado estrechamente a un modelo de comportamiento (vital y literario) *atribuido*, más que verdaderamente *descubierto* a partir de la interrogación de la misma: *heterónimo*, en una palabra, más que *autónimo*. Garantizada, pues, una autenticidad suficiente a la interpretación de las ciento veintiocho poemas conocidos, Pagès se esfuerza no sólo en depurar y fijar su texto, sino también en clasificarlos del modo más parecido al previsto por el autor. En este sentido, cabe decir que desde 1906, por lo menos, sus ideas al respecto son claras: tal vez, incluso, demasiado claras y optimistas. Tras haber notado la disparidad de criterios adoptados por las ediciones “antiguas” y por los manuscritos (las unas siguen un orden “lógico”, basado en el contenido de los poemas, mientras que los otros “es disponen en un ordre que és impossible caracterizar a primera vista, però que és (...) bastant semblant de l’un d’aquests manuscrits a l’altre”) ⁶, se pregunta cuál de las dos clasificaciones cabe hacer remontar al propio Ausías. Y contesta que la de los manuscritos. Sucede, sin embargo, que nos falta el *original*. No sólo: carecemos de copias de la época en que el autor vivía aún o bien de la inmediatamente posterior a su muerte. Las más antiguas que conocemos pertenecen a lo que el mismo estudioso llama “la segunda generación” y parecen ejecutadas en el último tercio del siglo XV. (Por no hablar ahora de alguna, fundamental para tesis, que determinados indicios inducen a considerar ya del XVI). ¿No es, pues, legítimo objetar que “la classificació de les edicions deriva de l’original que ns falta o d’una còpia més fidel que les que disposem?” ⁷. Lo es, sin duda, preguntarse asimismo si de la recordada imposibilidad de “caracterizar a primera vista” el orden de todos los manuscritos *extantes* no derivará un notable riesgo de subjetivismo al llevar a cabo la restauración del “orden originario”. Pagès contesta a la primera cuestión afirmando que en la primera edición es posible rastrear “quasi el mateix ordre que en els antics manuscrits”, a pesar de la — nueva — división del contenido por materias y de las no pocas arbitrariedades cometidas por su responsable, Baltasar de Romání ⁸, y añadiendo que de ningún modo cabe referir al original la organización de los poemas presente en *b*, base indiscutible de todas las que siguen, hasta principios del Novecientos. La respuesta a la segunda objeción consiste en recordar que, entre los manuscritos más claramente emparentados por lo que se refiere

a la ordenación, hay dos — *F* y *N* — que, aparte de ser, en su opinión, los más antiguos, “són al mateix temps els menys complets, i és noresmenys en el conjunt de les seves poesies que varen ser escolllits els extrets desl cançoners *AG¹HLM*. Els altres *BDK* (...) són posteriors a [*a*]. Els primers ens han semblat formar la part de l’original que havem designat per *IX*, la sola que va ser utilitzada als segles *XV^é* i *XVI^é* pels copistes i compositors de cançoners fins a Baltasar de Romaní. Els segons representen les dues parts *IX* y *2X* de l’original, és a dir la totalitat de l’obra del poeta, fòra una poesia i una estrofa”⁹. Si a esto se añade el parecido de la clasificación existente “per una part, entre *FN*, que pertanyen a dues famílies distintes, i, per altra part, entre *FN* y *BKD*”, es fácil concluir que *todos* los manuscritos citados descienden, “per graus diferents, d’una sola i mateixa font que no pot ser altra que l’original”¹⁰. Al llegar a este punto, el único problema para Pagès consiste en decidir cuál será el manuscrito guía. La elección recae, claro está, en *F*, que seguirá hasta la composición *XCI*¹¹, integrado por *D* (estrechamente emparentado con *B*) para el último cuarto del cancionero¹². Es evidente que la asunción de tal orden comporta contradicciones a nivel de “historia” o secuencia de hechos protagonizados por el *yo* y el *tú* amoroso, que no han pasado inadvertidas a la crítica. Parte de la cual considera por lo menos opinable no tanto que Pagès haya propuesto una clasificación de las *obras* o *dictats* de Ausías que (para él) es, con toda probabilidad, *la originaria*, sino que, además, pretenda convencernos de que esa clasificación coincide, “almenys bastant sovint”, con el efectivo desarrollo en el tiempo de la producción del poeta, sobre todo si se tiene en cuenta que los puntos de referencia objetivamente válidos son escasos y casi todos limitados a la última época de su vida¹³.

No menos importancia que esta nueva (o, mejor dicho, que esta “restaurada”) ordenación de los poemas tienen las opiniones de Pagès acerca del *tú* (*vos*, *ella*, etc.) objeto de los mismos. En la época en que da a la luz sus publicaciones más valiosas, es general creencia que todos los *senhals* (o *senyals*, a la catalana), presentes en las *tornadas* del cancionero ausiasmarchiano se refieren a una sola mujer, amada en vida y en muerte, y “reconocida”, desde siglos atrás, en la valenciana dona Teresa Bou. El estudioso rosellonés piensa que la *Plena de seny* [= *PS*], a quien el poeta dedica diecinue-

ve poemas, y la *Lir entre carts* [= *LC*], a quien dedica treinta y cinco, son dos pseudónimos de una sola dama ¹⁴, que muy bien pudo llamarse efectivamente Teresa (pero a propósito de cuya identidad expresa insuperables dudas) ¹⁵. De cualquier modo (y en ello consiste la “novedad”) considera muy probable la existencia de otras destinatarias de poemas, aludidas en las *tornadas* como *Mon darrer bé* (= *MDB*), *Senyal de bé* y *Bell'ab bel seny* (= *BBS*) ¹⁶. Estas últimas pertenecen, todas, al postrer período de la madurez y aun a la vejez del poeta, mientras que la Teresa cantada como *PS* y *LC* ocupa, “en solitario”, la primera época: un largo período de al menos dieciseis años, interrumpido sólo por la muerte ¹⁷, en que Ausías canta a una mujer real y muy real (su mismo nombre la hace incomparable a Beatrice y a Laura, en tantos sentidos simbólicos) ¹⁸, en un registro siempre elevado, de convencional *fin amor*, en contraste con los otros amores de tipo francamente sensual de que nos quedan testimonios inequívocos en algunos pasajes del mismo cancionero y, sobre todo, en no pocos documentos de archivo ¹⁹.

Las ideas de Pagès (o, por lo menos, *estas* ideas: las únicas que ahora me interesa poner de relieve) obtuvieron un éxito grande y duradero. Lo que en un principio pudo parecer ostentadamente “revolucionario” pasó bien pronto a formar parte de las cosas *consabidas* y, durante bastantes años, poco menos que *indiscutibles*. Si mi información no es insuficiente ²⁰, de una primera — y muy matizada — toma de distancias no se puede hablar hasta 1952, cuando aparece el volumen I de la nueva edición crítica de las obras de Ausías, al cuidado de Pere Bohigas. No es este el lugar más apropiado para analizar por menudo las comprensibles deudas y las notables mejoras registradas en la misma (entre las últimas cabe recordar una ulterior depuración de las lecciones, una mejor puntuación, una anotación más amplia y persuasiva que la de *j*). Lo que aquí importa es indicar aquellos puntos de la larga introducción de *o* en que el desacuerdo con Pagès es más o menos latente, más o menos manifiesto. Bohigas, por ejemplo, afirma que “hi ha un grup de manuscrits que ens donen les obres seguint un ordre que hem acceptat, i uns altres que no segueixen cap ordre. En el dels primers (...) es rastreja una certa cronologia” ²¹. De cualquier modo, conviene advertir “que aquesta ordenació no obeeix a un pla prèviament estruc-

aturat, i que no ens dóna una línia seguida de pensament”²². Sería, pues, absurdo “considerar aquesta ordenació obra de l’autor en totes les seves parts”²³. Todo lo más, se puede hablar de períodos. Y, eso, con mucha prudencia. En la primera ocasión en que se refiere a los *senhals*, y concretamente a *PS* y *LC*, Bohigas sale del paso con una frase ambigua, que lo mismo puede interpretarse en términos de unidad o de duplicidad de la dama aludida²⁴. Más adelante, sin embargo, queda claro que para él se trata de dos destinatarias diferentes²⁵. Ahora bien, si *PS* y *LC* son dos personas, el papel de Teresa, objeto del elogio contenido en el poema XXI (con *tornada* a *LC*) ha de ser vuelto a considerar atentamente. A partir, con toda evidencia, de las reservas de Pagès, en la titulación y el comentario de dicho poema, el nuevo editor crítico parece inclinarse a negar la identidad entre dicha señora y *LC*. Para él, en efecto, la perfección ideal perseguida por Ausías “fou encarnada una vegada en una dama anomenada Teresa (...) ¿Es tracta potser d’una obra de circumstàncies, d’un compliment a una persona que hagués pogut tenir alguna relació amb el poeta? En dues altres ocasions aquest cantà dames perfectes, però fou, segons sembla, en obres que pertanyen a la seva maduresa”²⁶. Se trata de los núms. CI, dirigido a *BBS*, y CIX, que lo está a *MDB*. En estos tres casos, y en otros a semejanza de los mismos, se puede creer — añade Bohigas — que los amores aludidos han sido tan platónicos como los versos enviados las damas²⁷. Una cosa, queda, a pesar de todo, por aclarar: si el poema XXIII es un circunstancial elogio de una “dona Teresa”, ¿por qué la *tornada* va dirigida a una *LC* que no se debería identificar con ella? Es lástima que Bohigas no se haya detenido más en una cuestión interesante.

En su contribución a la *Historia General de la Literaturas Hispánicas*, vol. III (1953)²⁸, Jordi Rubió i Balaguer no toma en consideración el problema del orden de los poemas de Ausías. Más aún: “confies(a) que no (l)e interesa plantear aquí el problema de cuál fue la dama que A. March cantó bajo el *senhal* de *Lir entre carts* o *Plena de seny*, ni cre(e) que ahondemos más en la comprensión de sus poemas si identificamos con *Teresa* a la dama de sus pensamientos. El canto a ella dedicado (...) es el retrato moral de una mujer real, no de una imagen abstractamente forjada. De esta mujer

concreta nos dice el nombre, rompiendo con la reserva corriente en el autor trovadoresco, y aun agrega que es casada y tiene hijos. Su editor Pagès, con razón, llama elogio al poema. Porque ni es una declaración de amor ni tampoco un ruego”²⁹. Después de lo cual seguimos como antes: sin saber si *LC* es la misma *PS* de otros poemas, y si ambas imágenes corresponden o no a dona Teresa ³⁰.

En 1959, con motivo del quinto centenario de la muerte de Ausías, y coincidiendo con la aparición del quinto y último volumen de *o*, el propio Bohigas publica una selección de las obras del poeta, destinada a una biblioteca popular (cf. *p*). En ella, tal vez debido a la consciencia de las graves dificultades que la lectura de estas obras plantea al lector no avezado a la lengua y a la literatura medievales, lleva a una situación límite la tendencia al antologismo y se decide a ofrecer muy pocos poemas completos, guarnecidos y como defendidos por muchos y hermosos fragmentos o torsos de otros. El orden adoptado es, al igual que en *o*, el de *j*: como si dijéramos, el de la “nueva tradición”³¹. Resulta en verdad difícil, por no decir imposible, extraer de semejante florilegio una historia — o varias historias — completa(s) de amor, aun con todas las discontinuidades o intermitencias del caso. Faltan datos: el antólogo, para colmo, ha extremado aquí las cautelas. El resultado, en más de sentido sorprendente, es que, si no conociéramos los cinco volúmenes de *o*, pensaríamos que también él se ha alineado (tardía pero enteramente) con Pagès.

Tocará al siempre agudo Joan Fuster agitar las aguas — ¿demasiado tranquilas? — de la celebración centenaria, con el interesante ensayo que sirve de prólogo a una nueva *Antologia poètica* de Ausías March (cf. *q*). Aquí tenemos, en efecto, un atrevido, aunque nunca gratuito, “perfeccionamiento” de la imagen ya propuesta por Pagès y perfilada (a partir de otros presupuestos) por Bohigas. Aquí tenemos, en fin, al “home de carn frenètica” que se ofrece con el corazón (*salvatge cor...*) al descubierto, sin rastro de ficción, al menos en sus mejores momentos³². Varias mujeres pasan por sus poemas, cuya lectura nos deja una sensación contrastante pero inequívoca: “Al costat de les mullers estèrils i de les concubines fèrtils històricament certificades, apareixen unes altres dones jugant-hi un paper

torbador i essencial. El nom d'una d'elles, Teresa, és dit (...). Les relacions que Ausiàs mantenia amb aquestes senyores — sempre presumint-les a través dels seus escrits — oscil·len entre el platonisme més impol·lut i la fornicació sense paliatius”³³. Fuster no necessita, para hacer todo más creíble, alterar poco ni nada la clasificación de Pagès: le es suficiente saber “elegir” con habilidad. Empezando por no olvidar, en un conjunto de ventisiete poemas³⁴ (seis de las cuales sin *tornada*), uno solo de los *senhals* presentes en el cancionero completo. Sin olvidar, siquiera, los que parecen — pero con toda probabilidad *no* son — *senhals*. Los poemas a *PS* aparecen agrupados al principio; siguen los varios dedicados a *LC*, en dos bloques relativamente compactos. ¿Para distinguirlos? ¿Para presentárnoslos como “ciclos” separados incluso en el tiempo? No tarda en caer tal suposición, que, si bien se piensa, va contra la imagen caótica, amoral (pero, en el fondo, auténtica, sincera) que del poeta se ha formado el antólogo: un Ausiàs que — cabe decir con sus palabras — es “un cas aberrant de megalomania eròtica”³⁵ aunque en el fondo no muy distinto del “encendido escolástico del amor”, del purísimo *meterótico* a que se refiriera en más de una ocasión Unamuno³⁶.

La última contribución importante al centenario está constituida por un volumen de Manuel de Montoliu³⁷, donde constatamos una vuelta a la aceptación de la identidad entre *PS* y *LC*³⁸, que, además, resulta(n) de nuevo reconocida(s) como *dona Teresa*, ser “purement imaginari”, tal vez forjado a partir de la mujer real de este nombre³⁹, como tantos años atrás ya había afirmado, casi palabra por palabra, Torras i Bages.

Martí de Riquer, autor dos décadas antes de un par de contribuciones al estudio de la fortuna de Ausiàs March en la literatura castellana de la Edad de Oro⁴⁰, trata con gran autoridad alguno de los temas que nos interesan en el segundo volumen de su monumental *Història de la Literatura Catalana* (época medieval), publicado en 1964⁴¹. Digo de “alguno” porque, en realidad, el acuerdo con Pagès respecto al orden del cancionero es casi completo. Aunque, naturalmente, se preocupe de dejar en claro que dicha clasificación no ha de ser tomada al pie de la letra, como una rígida sucesión de poema a poema, sino más bien como una serie de “grups

de composicions”⁴². Por lo que se refiere a las amorosas, el crítico recoge implícitamente la opinión de Bohigas relativa a la duplicidad de damas aludidas con los *senhals PS* y *LC*, pero sustanciando ahora la afirmación con sólidos argumentos de historia de la lírica provenzal y catalana⁴³ y, sobre todo, con los resultados de una original interrogación de los textos, que le permite establecer toda una serie de “diferencias” entre los ciclos o cancioneros personales⁴⁴. Aclarado que *PS* no debe de ser *LC*, cabe preguntarse si esta última sigue siendo *Teresa* y, más aún, *Teresa Bou*. Riquer, que identifica a esta señora con *LC*, se limita más tarde a indicar, a propósito del apellido, que quizá se trate de una autorizada tradición local de Valencia y a insinuar que la solución muy bien podría estar en los ricos archivos de aquella ciudad⁴⁵. Al tratar de los restantes *senhals* o invocaciones, acepta la presencia de otras mujeres: apariciones tardías, cuando los dos ciclos precedentes (situables en torno a los veinticinco y los treinta años del poeta) son ya un lejano recuerdo. Cierta perplejidad, a pesar de la evidencia de la letra, suscita la interpretación que el crítico da a un documento publicado por primera vez en 1960 por Jordi Rubió i Balaguer, según la cual sería muy posible el hecho de que algunos poemas dirigidos a *O foll'amor* (= *FA*) sean de tipo homosexual⁴⁶. Más persuasiva me parece la argumentación en torno al *muller aymia* del poema XCII, que Pagès, ya en 1907, consideraba equívoco, ya que lo mismo podía estar dirigido a la ‘esposa’ que a la ‘amante’ muerta del poeta⁴⁷. Riquer, ahora, llega a la conclusión de que con mucha probabilidad la serie completa de los “cantos de muerte” está dedicada a la segunda mujer de Ausías, Juana Scorna, fallecida en 1457⁴⁸.

La poesia d'A.M., tesis doctoral de Pere Ramírez i Molas, publicada en 1970⁴⁹, contiene una larga sección dedicada al examen de la cronología de las obras del poeta⁵⁰. No obstante cierta ingenuidad en el planteamiento de la cuestión (nada menos que en términos de tajante alternativa entre “sinceridad” e “hipocresía”)⁵¹, esas páginas constituyen una muy interesante contribución al estudio de “nuestros” temas. La parte más valiosa de la misma consiste, a mi parecer, en la crítica a la convicción de Pagès de que los manuscritos *F* y *D*, base de *j*, a más de seguir muy de cerca el orden del — desconocido — original de Ausías, reflejan los distintos momentos

en que las canciones fueron efectivamente compuestas ⁵². Más discutibles, pero no por eso menos estimulantes, son los capítulos en que, apoyándose en un minucioso “análisis de las rimas” ⁵³ y de los “elementos temáticos diferenciales” ⁵⁴, llega a la conclusión de que es posible periodizar los cantos de amor de Ausías March en un orden creciente que, arrancando de los “ciclos juveniles” de *PS* y *LC*, desemboca en los de madurez, dedicados respectivamente a *FA*, *Amor, amor* (= *AA*) y *MDB*. Las mismas salvedades, y la misma simpática atención, provoca cuanto a continuación afirma acerca de la persona (o, mejor, de las personas) a quien(es) han sido dedicados los seis “cantos de muerte”. Tras examinar y descartar la tesis de Riquer, Ramírez i Molas concluye que, si hay uno dedicado a Joana Scorna, ése ha de ser por fuerza el primero [= *XCII*]. No sólo: “És gairebé segur que els altres cants són anteriors. És probable que els cants [*XCVI*, *XCIII* i *XCIV*] siguin dedicats a la dama de *folla Amor*, i és possible que [*XCV*] i [*XCVII*] ho siguin a la primera muller d’Ausiàs” (= Isabel Martorell, muerta en 1439) ⁵⁵.

En 1966 había aparecido una versión parcial castellana de Ausías (cf. Badosa). En 1972 ve la luz una breve antología, con el texto catalán acompañado de una traducción castellana (cf. *r*); dos más lo hacen en 1976 (uno, con traducción castellana: cf. *s*; otro, inglesa: cf. *t*); otra, en fin, también con traducción castellana, en 1978 (cf. *u*). Ninguna de las cinco se plantea en términos explícitos (ni, por lo que parece, implícitos) el problema de si el orden de *j* y de *o* puede ser mejorado de algún modo. En las cinco, por el contrario, son numerosas — y comprensibles — las coincidencias en la elección de los textos ⁵⁶. La de 1966 no tiene prólogo; la de 1972 y las dos con versión castellana de 1976 lo tienen pero son, desde nuestro punto de vista (y hasta no sólo desde el nuestro...) insignificantes. Arthur Terry afirma en el suyo (con cierta exageración, evidente para quien haya leído cuanto precede) que la concepción por así decir “monogámica” del cancionero “is still fairly general among the critics of Ausias March” ⁵⁷. Y ello a pesar de que “it scarcely stands up to a reading of the poems”. Después de lo cual, sin duda en pos de Riquer (aunque no lo cite expresamente), recuerda las diferencias constatables entre los ciclos de *PS* y *LC* ⁵⁸. Y basta, o casi. Más “ricas” resultan las páginas escritas por Joaquim Molas

como prólogo a la traducción de Pere Gimferrer. Lástima que los temas que mayormente nos atraen en este ocasión resulten ausentes (come el del orden) o tratados sólo de pasada (como el de las distintas mujeres, en que sigue muy de cerca — con la debida “nominación” de la fuente — las ideas de Riquer, incluso las relativas al posible “amor obscur” objeto de algunos poemas del grupo dedicado a *FA*)⁵⁹.

Ignoro si, ya en 1979, han sido publicadas nuevas contribuciones al estudio del poeta y de su obra, en cualquiera de los numerosos aspectos que todavía hoy reclaman nuestra atención, porque siguen envueltos en una enigmaticidad que quizá no sea de veras insuperable. Para mí, los que acabo de citar son sencillamente “los últimos”. Concluida mi reseña, adrede más expositiva que crítica, no pretendo hurtarme al deber de (o renunciar al derecho a) precisar mi propia postura en relación con las cuestiones que han sido objeto de consideración, por fuerza de cosas reiterativa, a lo largo de estas páginas. Prefiero, sin embargo, suspenderlo por un momento, para ofrecer antes al lector algo inexplicablemente descuidado entre los mismos especialistas de Ausías March: el examen de la tradición de unos textos difíciles pero también apasionantes, con el fin de comprobar hasta qué punto las *re-imaginaciones* del poeta por parte de quienes lo han estudiado, editado o traducido en el siglo XX pueden ayudarnos a entender las registradas en los siglos precedentes (en el XVI, sobre todo). Y, ni que decir tiene, viceversa.

II

Perdido el original de Ausías March (*X*) e igualmente desconocidas para nosotros las primeras copias, Pagès hipotiza la existencia, entre éstas, de las que llama *1X* y *2X*. De *1X* derivan dos familias: la compuesta (en orden de presunta antigüedad) por *F*, *G*¹ y *H*, y la compuesta por *A* y *N* (de *A* derivan, a su vez, *L* y *M*). La existencia de *2X* resulta demostrada por ciertos poemas y ciertas lecciones ausentes de los manuscritos derivados de *1X* y presentes en cambio, en *a*, *G*², *B*, *D* y *E*. Pagès cree que *F* es el mejor y más antiguo de todos los testimonios conocidos⁶⁰, fundamentalmente por-

que “mentrestant que les altres còpies reemplacen els mots vells o poc usats per expressions més familiars i les idees profundes, però obscures, per banalitats, el manuscrit *F* conserva formes i lliçons que remonten a l'autor”⁶¹. Bohigas, sin embargo, considera a *F* “escrit per una mà de la primera meitat del segle XVI”⁶², y “quelcom més modern que *A*”⁶³. Este último, por su parte, habría sido ejecutado a finales del XV “o, encara amb més possibilitats, a començaments del XVI”⁶⁴, y no, como opina Pagès, todavía en el Cuatrocientos. La cuestión (de escaso interés en términos de crítica textual, ya que el manuscrito más moderno muy bien puede revelarse incuestionablemente más fiel al original que el más antiguo) tiene por el contrario una importancia en manera alguna desdeñable cuando lo que interesa es, como ahora a nosotros, rastrear, de una parte, el orden originario del cancionero a partir de los no muchos testimonios conservados y, por otra, ponderar el mayor o menor grado de “atendidibilidad”, (de “verosimilitud”, de “eficacia”) del orden peculiar de cada uno de ellos, incluso en el interior de las distintas familias en que es posible agruparlos. En efecto, éstas han sido organizadas por Pagès a partir, como era justo, de la lengua de los poemas, no de la clasificación de los mismos, por lo que en más de una ocasión se da el caso de que un miembro de la primera se halle más estrechamente emparentado en cuanto a lo último con uno de la segunda que no con otro de la propia (esto es precisamente lo que ocurre entre *F* y *N*). A mi parecer, las dudas de Bohigas en torno a la prioridad cronológica de *F* sobre *A* legitimarían el retroceso del primero y el complementario adelanto del segundo (siquiera por vía de hipótesis) a la hora de concretar la idea que de Ausías March parece haberse formado cada uno de los compiladores de los manuscritos existentes — o, por lo menos, de los más caracterizados. Sin embargo, esa convencional inversión podría complicar, innecesariamente, las cosas. Dada, además, la conveniencia de arrancar de una ilustración suficiente de la clasificación de *j* y de *o* (basada, como es sabido, en la de *F*, para los primeros noventa y un poemas, y en la de *D*, para los restantes), se comprenderá que también yo me decida a seguir aquí, sin demasiadas reservas mentales, un sistema expositivo en vigor desde hace más de medio siglo.

Observemos el largo sector primero de *F*⁶⁵. Las diez composi-

ciones iniciales están dedicadas a *PS* (ocho), a la Virgen (una) y a *LC* (una). El poema 1 consiste en una convencional “declaración de amor por medio de la expresa negación de audacia para llevarlo a cabo”, en cierto modo equilibrada por el realismo de la *tornada*. El 2 es constituye una ampliación del motivo tradicional de que el recuerdo del bien pasado produce dolor y se concluye con una *tornada* no poco extraña, teniendo en cuenta que, teóricamente, estamos en el umbral del ciclo ⁶⁶. Que algo raro hay en estos versos lo demuestra el mismo comportamiento de Pagès, quien se decide a intervenir, si bien de modo discreto, limitándose a invertir en *j* las posiciones de 1 y de 2, como hacen los manuscritos del grupo que a él le parecen más autorizados (en orden cronológico, *N*, *B*, *K* y *D*). Pero ¿es convincente el resultado? Casi me atrevería a decir que “peor está que estaba”. Tras lo cual no hay más remedio que preguntarse cuál es la causa de que Pagès no haya hecho propio el orden de los poemas 7, 8, 9 y 10, ya que, tal y como se presentan en *F*, no plantean el menor problema, tanto a partir de la vieja concepción de la unicidad de la dama aludida con dos *senhals* distintos como la de la duplicidad de la misma, prevalente en nuestros días. La secuencia de poemas de *F* coincide punto por punto con la de *j* hasta el 40, inclusive. Si por un momento asumimos la tesis de que *PS* y *LC* aluden a la misma mujer, deberemos reconocer que las ofensas contra la verosimilitud no son, en modo alguno, “graves”. Con lo que, sin embargo, no se concede que falten en absoluto. (Así, por ejemplo, ¿habrá lector que no abrigue sospechas de que el 25 está fuera de lugar? No aseguro — no podría hacerlo — que se halla demasiado adelantado o demasiado atrasado: me limito a constatar que, para quien recuerda cuanto Ausías ha dicho en los precedentes y cuanto volverá a decir en los siguientes, “choca” la presente añoranza del tiempo feliz en que era amado y la petición a *PS* de que lo haga volver. En realidad, tan sólo el — *aquí* — lejano 2 parece corresponder de alguna manera al período ahora aludido, dentro del ciclo privativo de *PS* o/y de la “historia” unitaria).

La falta en *F* del tremendo *maldit* contra Na Monbohí (LXII en *j*) puede explicarse por las dudas que la autenticidad ausiasmarchiana del poema ha suscitado ⁶⁷ e incluso por el temor del compilador a que algún lector poco avisado descodifique el texto de manera aviesa ⁶⁸. Sorprende, en cambio, que el 41 (dedicado a *MDB*) co-

responda nada menos que al CIX de *j*. ¿Es acaso tan “incongruente” con el desarrollo del cancionero el hecho de que Ausías llame a alguien *mon darrer bé* antes de sentirse — o ser de veras — un viejo, yo con escasas esperanzas de nuevos amores? Así parece creerlo Paggès — y, coincidiendo con él, también Riquer y Ramírez i Molas. ¿Qué dicen en cambio los manuscritos? Aparte *F*, el poema en cuestión está presente tan sólo en *BDE*. (Reaparecerá, sin duda, en *b* y *c* — como 12 — y en *d* y *e* — como 13 —, pero es sabido que la autoridad de las ediciones antiguas, por lo que la clasificación de los poemas se refiere, es, para el filólogo rosellonés, enteramente nula). Confieso que la decidida retrocesión del poema no me convence: ni la verosimilitud por así decir “narrativa” ni las “razones estilísticas” aducidas por más de uno de los asertores del carácter efectivamente tardío de los dos poemas a *MDB* me parecen, hoy por hoy, del todo persuasivas.

Al cabo de innumerables declaraciones de amor, constataciones de que la dama no le corresponde, reflexiones sobre la depuración de su sentimiento, etc., Ausías hace en el poema 55 dos afirmaciones formalmente contradictorias pero de grandísimo valor para la “historia” (con una, dos o incluso — ya — tres damas): entregado por completo al amor — nos dice en las estancias — se da cuenta de que no lo aman como esperaba, pero no se decide a la solución extrema. Como en otras — no pocas — ocasiones, la *tornada* constituye una vistosa corrección a ese mensaje: *Lir entre carts, molts trobadors han dit / qu.el bé d'amor és al començament. / Yo dich que está prop del contentament: / d'aquell ho dich qui mor, desig finit*. ¿Qué quieren decir estas últimas palabras? ¿Que el amor propuesto por el poeta es muy distinto al sensual que, con tristeza, ha constatado ser el único, o casi, “natural” entre las mujeres? ⁶⁹ ¿Que, alcanzado el placer físico, Ausías siente el temor del hastío? Sin duda, en la *tornada* del 53, declara: *Lir entre carts, ma voluntat se gira / tant que yo.us vull honesta y deshonesta. / Lo sant ahir aquell del qual tinch festa, / e plau-me ço de què vinch tost en ira*. Pero de ahí a que nosotros afirmemos que, en el 55, la sensualidad ha sido el verdadero cemento de su — mutuo — amor, creo que hay bastante diferencia. Más, en todo caso, de la que la prudencia permite superar sin riesgos de caer en lo gratuito. Si, por el contrario, pensamos en un amor más de acuerdo con las convenciones cortesés, entenderemos

quizá mejor también el 56, donde el poeta se siente tan contento con su amor que — declara — ya no le falta desear sino que este bien (compartido, parece lógico entender) sea duradero. Y lo mismo repite en la *tornada*. Sea cual fuere la clave que apliquemos a ese deleite amoroso, y a ese miedo a que inexorablemente empiece a disminuir, no cabe duda de que aquí estamos en el momento más alto, en la *consciente* culminación del mismo. ¿Cómo justificar, entonces, la presencia, *tras* el 55 y el 56, del 58 y, sobre todo, del 59, donde Ausías vacila entre la muerte y una esperanza fallida que se parece a la muerte? Creo que nos encontramos ante otra incoherencia de *F* (y de *j*), difícilmente atribuible al propio autor.

En el arco de poemas que va del 60 al 76 nos es posible seguir, *quizá* paso por paso, una profunda crisis de “sustitución” de amada en el corazón del poeta. Crisis que no carece de uno solo de los episodios “canónicos” de la sequedad de corazón, del vacío sentimental, de la vuelta a Dios, de la rapidísima aparición (por última vez) de “la a punto de ser sustituida” y de la explícita declaración de “disponibilidad a nuevas experiencias”. El 77 consiste en la estoica composición que Ausías dedica a Mossèn Borra, al parecer próximo a la muerte. Puesto que todo hace pensar que el poeta se refiere a la que verdaderamente fue la última enfermedad del bufón de Alfonso V, es justa la decisión de Pagès de desplazar, en *j*, esta obra (por otra parte de acuerdo con *D*), pero no hay por qué considerarla fuera de lugar si nos limitamos a considerar a *F*.

Nuevas invocaciones y la reaparición de algún *sehnal* ya conocido (*MDB*, en el 89) llenan el sector del manuscrito que va del 78 al 91, “pasado”, sin cambio, a la ed. crítica — y, reconozcámoslo, sin una sola falta notable contra la verosimilitud. Las diferencias, incluso vistosas, entre *F* e *j* comienzan, como ya se sabe, en el 92. Aquí nos limitaremos a seguir el más breve desarrollo del manuscrito. El 92 ilustra la “caída” del poeta en ese amor engañoso que tanto había criticado (a pesar de su autocomplacencia filosófica, de sus repetidas declaraciones en torno a la altísima ciencia *meteorótica* que ha llegado a acumular. Que su ejemplo sirva de escarmiento a los amadores...) y el 93 — su natural complemento — las funestas consecuencias del deseo desordenado. A partir del 94 nos encontramos con los “cantos de muerte”, que llegan hasta el 99. Pasado este sector meditabundo, el poeta parece abrirse a un pe-

ríodo de pasionalidad incontrolada (100), que, sin embargo, se agota enseguida: tanto que ya en el 101 tiene principio la serie de nuevas reflexiones que, con un bien orquestado *crescendo* de tipo moralista, cerrará el presente cancionero.

Cuando se acaba de decir basta (y hasta tal vez sobre) por lo que se refiere al orden de las ciento ocho composiciones recogidas en *F*. Convendrá ahora resumir lo que me parece posible y aun necesario deducir a propósito de la dama o las damas aludida(s) en buena parte de las mismas. *PS* ocupa incontrastada los poemas 1 a 7. El 8 documenta un momento de desencanto, que lleva al poeta a afirmaciones misóginas y a pedir ayuda a la Virgen para que ya “no pierda el tiempo corriendo en pos de las mujeres”. Cuando *LC* hace su aparición, en el 9, Pagès tiene que decidir — y decide — que se trata de la misma *PS*. ¿Fuerza esta interpretación de manera intolerable *esta* concreta organización de las obras (de una buena parte de las obras) de Ausías? No creo que sea justo afirmarlo. A las dudas, incluso insuperables, acerca de la identidad de *PS* y *LC* hemos llegado hace unos veinticinco, tal vez treinta años. No olvidamos, sin embargo, que durante siglos (incluso bien entrado el nuestro) numerosos estudiosos (incluso especialistas en literatura provenzal) han aceptado el hecho como “natural”. Cabe preguntarse si lo pensaban *ya* los compiladores de los manuscritos más antiguos de Ausías March *hoy conocidos por nosotros*: que, salvo alguna que otra excepción, deben de haber sido ejecutados en el primer tercio del siglo XVI. Pagès afirma con válidos argumentos que las ediciones no respetan el orden originario, en buena parte porque *construyen* el cancionero a partir del modelo petrarquesco. Yo me atrevo a preguntar: ¿quién nos asegura que, a pesar de las razones del crítico, el orden de *F* no constituye también el resultado de otra operación — si se quiere menos vistosa, pero acaso no menos cierta — de *construcción*, en cierto sentido personal, del mismo cancionero? ¿Quién nos asegura que las rimas del Petrarca no condicionan *ya* lo que muy bien podríamos considerar como una de las primeras (si ya no la primera) de las *re-imaginaciones* conocidas de Ausías March? La falta de espacio me obliga a reducir drásticamente la presentación de pruebas en favor de mi tesis. Me limitaré, pues, a llamar la atención acerca de la artificiosidad de la clasificación de los poemas que van del núm. 9 al 33. Cuesta admitir sin más que ésta, precisamente ésta sea la

“secuencia natural” (= cronológica) de la “historia”. Más verosímil parece conjeturar que el anónimo compilador, sintiéndose de algún modo “desorientado” ante la repetida compresencia de los dos *senhals*, ha procurado rebajar y aun anular, por medio de un sistema de calibradísimas imbricaciones, la duplicidad — para él, quizá, tan sólo “latente” — de la(s) destinataria(s) de las canciones. Después de lo cual, ya no tiene por qué sorprendernos la reaparición de *PS* en 51 y 68. Cosa que, en cambio, constituye una incoherencia, en términos (para decirlo con Ramírez i Molas) de *sinceridad*, si de veras se cree que el orden de *F* (y de *j*, y de *o*) corresponde, con notable aproximación, al previsto por el propio poeta.

La clasificación de *F* vuelve a presentarse en G^1 , aunque con características que vale la pena examinar con cierto cuidado, especialmente si se recuerda que Pagès y Bohigas parecen haberla subestimado. La tabla muestra con toda claridad que el compilador coincide *en el fondo* con el manuscrito guía de *j* y de *o*, no tanto porque dependa del mismo cuanto porque como *F*, pero cada uno por su cuenta, deriva de *IX*⁷⁰. Lo que *aparentemente* turba todo, o casi todo, a este nivel de la secuencia numérica, consiste en la división del conjunto en sectores, de muy desigual consistencia, *organizados* de un modo nuevo. Si tomamos como punto (convencional) de referencia a *F*, resulta evidente que el compilador de G^1 ha seleccionado sesenta y siete obras contra las ciento ocho de *F* (y las ciento diez — pero quizá haya que pensar que pasa de esa cifra — del hipotético *IX*) de las distintas “zonas”, en orden creciente, de este último manuscrito: tres en lo que llamo sector d); veintiuno en g); dieciocho en c); diez en h); seis en b); uno en f); cuatro en a), y cuatro en e). Esa aparente falta de orden puede deberse, desde luego, a la ausencia de un proyecto por parte del antólogo (así opinan Pagès y Bohigas) pero también puede tratarse del primer indicio de un verdadero plan de remodelación de *IX*, a partir de un criterio distinto al seguido por *F*. Veamos, con la mayor brevedad, si es más cierto (o, por lo menos, más probable) lo segundo que lo primero.

Para comenzar, será conveniente considerar la situación, dentro de G^1 , de los poemas dedicados a *PS*, *LC* y a otros eventuales pseudónimos femeninos. Comprobamos enseguida que hasta el poema 27 no aparece *PS* y que, a partir del 27, dicho *senhal* está presente hasta

el 31, salvo la intrusión de *LC* en el 28. *PS* vuelve a aparecer tan sólo en 37, 39 y 62 (es decir, ocho veces en total). En realidad, todo el resto del cancionero está ocupado por poemas dedicados a *LC* (nada menos que veinticinco), *MDB* (uno), *FA* (nueve), *AA* (nueve), la Madre de Dios (uno) y el mismo Dios (uno), o por poemas sin destinatario explícito, casi todos de índole moral (diecisiete). ¿Qué cabe deducir de esto? ¿Que en *G*¹ *PS* es igual a *LC* y aun a *MDB*? Pruebas claras en favor de esa identidad o, por el contrario, de la multiplicidad plena (tres mujeres, por lo menos) no tenemos en este florilegio. El lector puede, legítimamente, inclinarse a favor de una u otra solución. Por mi parte, tiendo a aceptar la segunda. Sobre todo después de haber estudiado la “historia”, la “novela” psicológica” que aquí nos resulta contada. El principio de la misma es, a primera vista, tan “extraño” que hasta cierto punto se disculpa que al orden de *G*¹ le haya sido concedido, hasta ahora, un escaso — o nulo — crédito. Los poemas 1 y 4 de este manuscrito son, en efecto, dos “cantos de muerte”. Muerte ¿de quién? No, desde luego, de *PS* ni, menos, de *LC*, que resultan cantadas en un presente inequívoco. La única posibilidad de dar un sentido a tan raro arranque consiste en recordar las interpretaciones de Riquer y de Ramírez i Molas a propósito de las elegías funerales de Ausías March. Según la primera, protagonista de ellas (nacidas de una tristísima experiencia) no puede ser otra que Joana Scorna, segunda mujer del poeta, muerta en 1554; según la otra, en las mismas hay alusiones a nada menos que tres difuntas: la citada Joana Scorna, Isabel Martorell (primera esposa del poeta, muerta en 1439) y la dama que — para el estudio — se esconde bajo el *senhal* de *FA*. Téoricamente, el compilador de *G*¹ puede haber pensado como Riquer, como Ramírez i Molas o... de una manera diferente, personal, considerando que la totalidad de “los cantos de muerte” han sido motivados por la prematura desaparición de Isabel Martorell. Si aceptamos esta última hipótesis, *todo* — incluso lo que nosotros sabemos acerca de la biografía del autor — resulta claro y coherente. Menos plausible parece la hipótesis de Ramírez y Molas, o de “las tres muertas”. Queda la de Riquer que, con toda evidencia, repugna a la verosimilitud cronológica pero, si bien se mira, no a otros tipos de verosimilitud. En realidad, podemos pensar también que el compilador de *G*¹ ha propuesto, de entrada, dos “cantos de muerte” para darnos a entender que la

metafísica del amor — o *meterótica* — de Ausías constituye un saber del mismo amor a través de la muerte (lo que explica la densidad y la íntima angustia de casi todas sus composiciones). E, incluso, más banalmente (pero, a mi carecer, de ninguna manera gratuitamente) que ha ordenado así el cancionero para “liquidar” muy pronto, *in limine*, esto amor auténtico, sí, pero “impoético” de Ausías. En efecto, el amor matrimonial cede enseguida ante el amor — o los amores — corteses. Pero cede — ¿moralísticamente? — tan sólo después que la esposa ha desaparecido de la faz de la tierra.

Tendríamos así en *G*¹ el lamento inicial por la desaparición de la *muller aymia*, acompañado por dos poemas morales (a su modo, también el 3 lo es). *LC* aparece por primera vez en el 6, con la declaración de un intenso deseo de “amor puro”. Lo que sigue son poemas morales, indicaciones de timidez, etc. Ya en 20, el poeta declara haberse dado cuenta de que lo no aman como esperaba. Ha alcanzado, pues, su deseo, en el nivel que nos parezca más oportuno atribuirle, de acuerdo con el contexto. Esta sensación de plenitud continúa en el 21, aunque ya venada de temores. Que, en efecto, toman cuerpo bien pronto. No sorprende demasiado, en esta trama, la aparición de *PS* en el 27. Lo que allí se dice son, sin duda, cosas intercambiables, aplicables a cualquiera, pero... la *tornada* nombra a *PS* y no *LC*. ¿Ha surgido, pues, una rival de esta última? Lo deja suponer, en este cancionero, la vuelta a *LC* (28), la apasionada reaparición de *PS* (29, 30 y 31) e incluso la serie de disquisiciones morales que van del 32 al 35, más el 36 (sin envío) y el 37, de nuevo dedicado a *PS*. Al llegar a este punto surge de nuevo *LC* (38). Y *PS*, en 39... para eclipsarse ya durante una buena serie de poemas. Sí, *LC* vuelve a convertirse en protagonista absoluta. Con altos y bajos, con declaraciones de amor y de dolor en el fondo placentero, llegaremos a la última aparición de *PS*, en un poema (62) no por nada marcado por amargas quejas contra “el linaje femenino”. La decepción ha sido grande (63). El poeta se declara libre de amores, pero con la amarga sensación de su vacío (64, 65). Luego, ¿inesperadamente? (66), prometé firmeza a *MDB* y... teme por la muerte de la amada. Podríamos pensar por un momento que esa amada, realmente muerta, es la cantada en 1 y 4, pero pronto nos damos cuenta de que no es así, de que este cancionero no está concebido en absoluto como una especie de diario cuya última página

ha sido colocada — por buenas razones — en cabeza del conjunto. El 67 (en su fatalismo, en la dramática declaración de amor de un misógino) nos lo demuestra cumplidamente. El poeta, pues, acaba amando a una *LC* que, por cierto, no hay la menor razón para identificar con Teresa (el poema XXIII de *j* brilla aquí por su ausencia).

No creo que sea ya posible seguir negando un orden, una voluntad de remodelación al compilador de *G*¹. Que, luego, la imagen de Ausías March resultante de la operación nos atraiga más o menos que la derivada de la lectura de *F* es ya harina de otra costal.

También *H* deja entrever, a poco que se observe su contenido, la relativa fidelidad a ese presunto “orden de *IX*”⁷¹. Las coincidencias con *F* son muy numerosas pero (igual, al menos, que en *G*¹) no resultan evidentes más que después de haber dividido en sectores la serie de setenta y nueve poemas que componen esta nueva antología. El número más bajo (si nos referimos a la numeración de *j*) se encuentra en el sector g), que cuanta con un solo poema; siguen (con una técnica muy parecida a la ya notada a propósito de *G*¹: libre selección de poemas en una larga secuencia del manuscrito modelo) los veintiuno de c), los dos de a), los cuatro de f), los treinta y nueve de e) (en cuyo normal “crecimiento” cabe destacar la inesperada incrustación del C = 55), los dos de d) (invertidos: decrecientes), el único de i), los dos de b), los cuatro (decrecientes) de h) y los tres de j). A diferencia de *G*¹, no creo que se pueda hablar en el caso de *H* de un premeditado plan de reordenación del cancionero. Todo parece, por el contrario, casual, como ya sospechaban — en este caso con razón — Pagès y Bohigas.

Por lo que se refiere a las damas cantadas en estos poemas, conviene decir enseguida que la indistinción entre los varios *senhals* presentes es continua, pero no precisamente sistemática. La “historia” o “novela”, induce más bien a pensar, a pesar de los saltos y hasta de las incoherencias, en la unidad de la dama: desde la declaración de que el amor ha vencido al poeta (1) y una primera obra misógina (2), se pasa a otros dos poemas de tonalidad aún más sombría (3, 4), para continuar con una larga serie de variaciones al tema del *fino amador* tímido ante la dama (5 al 25). No muy distintos son los poemas que van del 28 al 66, con la única excepción, si acaso, del 52 y del 56, donde se registran dos raros momentos de sa-

tisfacción, de correspondencia, más o menos plena, entre el amante y la amada. Tras la inevitable decepción (57), aquí tenemos, de 59 a 64, los “cantos de muerte”. Muerte — nos preguntamos otra vez — ¿de quién? A la vista de lo dicho, cabría pensar que de la única amada: es decir, aquí, de $PS = LC$ (no nominada, porque también en H está ausente el XXIII de j). Pero el manuscrito lleva como título del 59: *Mossen Auxias March per la mort de sa muller e de sanamorada*. ¿Podrá tratarse, como ya se dijo hablando de G^1 , de Joana Scorna, *muller aymia*? H lee en el verso 179 de dicho canto *muller y aymia*. ¿Porque piensa de veras en dos personas distintas, como reza en el título? Nada podemos sacar en claro. Lo único cierto es que habla *también* de la muerte de *una* enamorada. La cual enamorada no es por cierto $PS = LC$, puesto que uno y otro *senhal* aparecen después de estas elegías, en 68, 70 y 71. ¿Será, pues, otra, no identificada ni siquiera en términos de *senhal*? Es posible, pero no probable. Sobre todo si se recuerda que el cancionero concluye casi enseguida, con otras consideraciones sobre la muerte. Lo más sensato, en consecuencia, parece limitarse a registrar la relativa incongruencia de ciertos sectores y a reconocer que la actividad re-imaginadora del compilador de H no tiene posible comparación con la del de G^1 . Ni, por supuesto, con la del de F — si, como no dejo de pensar, también F presenta un orden no precisamente idéntico al del desconocido original ausiasmarchiano.

Hablando de A (y de H , L y M), Pagès afirma que se trata de cancioneros en los que se han insertado, a gusto de los compiladores, “extractes presos aquí i allà en l’obra del poeta. No és, doncs, extrany que la classificació de les poesies hi varii amb cada un d’ells”⁷². Más o menos lo mismo repite Bohigas⁷³, si bien haciendo constar poco más adelante que en A (como, por otra parte, en H y en G^1) se puede rastrear la secuencia “originaria”⁷⁴. Pienso que es posible sacar mayor partido del examen de la tabla de los poemas contenidos en esta selección⁷⁵.

También aquí es evidente la existencia de varios sectores o bloques de poemas, que hacen pensar en la posible clasificación de $1X$ (anterior a la diversificación en $1X^1$, de donde derivarían F , G^1 y H , y $1X^2$, de donde derivarían A y N). Los números más bajos (si tomamos una vez más como punto de — convencional — referen-

cia a *F* o *j*) se encuentran en los seis poemas del sector e), a los que de algún modo siguen los cinco de b) (con la salvedad de que el orden es ahora rigurosamente decreciente); los ocho de j) (aunque aquí no se puede hablar de secuencia más que en términos aproximativos); los once de i), los tres de d); los trece de g) (también en orden decreciente, con la incrustación del 29, que rompe, en cierto modo, la serie); el único de a); los siete de h), los cuatro de f) (con tendencia, si no más, a decrecer) y los ocho de c) (en orden decreciente casi unidad por unidad).

Si ahora pasamos al contenido de los poemas, notaremos que el solitario 1 confirma su función por así decir vestibular, de auténtico “pórtico” — no precisamente desafortunado — al cancionero. Enseguida se presenta *PS* (2, 3) y, a continuación, *LC* (4, 5, 6). La co-presencia de estos dos *senhals* plantea, sin más, el acostumbrado problema: ¿son dos damas, para el compilador de *A*, o más bien una sola? No lo resolveremos en los siguientes poemas, que carecen de *tornada* (7, 8, 11) o contienen tan sólo invocaciones a *FA* (9), a la Virgen, a Dios o... al espíritu de una muerta (10, 12, 13, 14). ¿De quién se trata? El poema 14 carece en *A* de las — parcas — indicaciones que hemos visto, por ejemplo, en *H*. Nada podemos decir con certeza acerca de quién es la difunta. De cualquier modo, cabe pensar también aquí que se trata de una esposa del poeta: Isabel Martorell o Joana Scorna. El compilador puede haber decidido colocar estos poemas en la parte primera de *A* por razones idénticas, o muy parecidas, a las ya expuestas a propósito de *G*¹. Como quiera que sea, la verdad es que, superada este paréntesis funeral, Ausías vuelve a dedicar poemas a *LC* (15, 16 y 17: precisamente los tres del sector d), y la cosa no parece casual) y a *PS* (18, 19, 20, 21, 22 y 23: precisamente los seis del sector e)). Hay, pues, una consciente alternación de los dos *senhals*, pero no de la manera registrada en *F* (poemas 9 a 33). En *F* se daba aparentemente *simultaneidad*, mientras que aquí se diría que prevalece una alternación de *senhals* por períodos, claro está que de imposible averiguación. Pasado el sector f), constituido por poemas sin *tornada*, entramos en el muy complejo g), que convendrá subdividir a su vez en zonas, cada una dominada claramente por un *senhal*. Tenemos así los núms. 28 (dedicado a *PS*), 29, 31, 32, 33 y 34 (dedicados a *LC*) y el 30, a *AA*. Hasta ahora, *PS* y *LC* (al igual que en *F*) pueden ser entendi-

das como una sola o como dos damas distintas. ¿Nos ofrecerán los siguientes sectores indicios suficientes como para superar esta indecisión? Si se trata de dos damas hay que pensar que, hasta ahora, ambas parecen repartirse, poco menos que por igual, el corazón y el intelecto de Ausías. A lo largo del sector h) el compilador evita a una y a otra, limitándose a recurrir a invocaciones como *AA*, *FA* y *MDB* (que muy bien podemos considerar auténticos *senhals* “con mujer detrás” en otros cancioneros, pero que en éste no parece serlo). Mas he aquí que, a partir del primer poema del sector i), el 48, y ya hasta el final de la antología, en el 66, el compilador se vuelca a favor de *LC*, que estará continuamente presente, si se exceptúan los núms. 56 (sin *tornada*), 61 (*maldit* contra Na Monbohí) y 65 (sin *tornada*). No parece, pues, razonable dudar que, en *A*, *PS* y *LC* son dos damas diferentes, que al principio se disputan el amor del poeta, quien, hacia la mitad del cancionero, acaba resolviéndose, sin la menor duda, hacia *LC*. ¿La llamada Teresa? Me limitaré a recordar que este nombre aparece aquí bastante tarde (en el núm. 48), aunque, eso sí, en el momento en que todo indica que Ausías se ha decidido, para ya no arrepentirse.

Si, para concluir, damos un repaso a la “historia” que en *A* se nos cuenta o se nos insinúa, ¿necesitamos corregir en mucho o en poco cuanto se acaba de decir? Prácticamente, en nada. Pasados los “cantos de muerte”, en el 17, el poeta se reconoce entregado sin reservas al amor (a *LC*), satisfecho de lo que espera y temeroso de perderlo. Lo cual, si bien se piensa, no contradice la extrema timidez reconocida, a la misma *LC*, en el 32. Salvado este leve escollo (que no lo es para quien tenga un mínimo de familiaridad con la poesía cortés), todo, absolutamente todo fluye de manera naturalísima, sin el menor forzamiento. El poeta — repito —, no se ha mostrado “doble” cortejando a dos damas al mismo tiempo: lo ha hecho en períodos distintos, puestos en evidencia por la misma división de la serie en sectores. Una vez alcanzada la certeza, no hará más que insistir en su erótica y su meterótica, en un *crescendo* que lo llevará a las afirmaciones del poema 61. Después de lo cual no faltan los indicios de una depresión, ilustrada por la reflexión sobre la inconstancia de la fortuna, la inevitabilidad de la muerte, y, sobre todo, la tardía reinstalación en la idea de que el amor es también un modo de tantalismo. El itinerario, iniciado en 1 con el recono-

cimiento del universal señorío de Venus sobre los hombres, acaba, pues, en 67 de manera en todo congruente. En cierto sentido, *A* se organiza como un círculo, perfecto.

¿Cómo se pudo pensar y casi decir que este cancionero es el resultado poco menos que chapucero de una selección *casual* de los poemas disponibles en otros manuscritos? Ausías March no se nos aparece aquí con toda su terribilidad (al compilador, sin duda, le interesaban otras dimensiones — más “convencionales” — del poeta) pero de ninguna manera resulta “ininteligible”, por lo deslabezado. Al contrario; más bien cabe decir que lo que aquí prevalece es una voluntad de orden incluso demasiado complacido.

Salvo insignificantes diferencias, *N* coincide con *F* en los primeros setenta y tres de sus noventa y ocho poemas ⁷⁶. Obvio es decir que este solo hecho constituye una buena baza para Pagès (no se olvide que, según el crítico, *F* y *N* pertenecen a distintas “familias”), a pesar de las reservas que todavía es legítimo abrigar respecto al orden de *IX*, por no hablar ya del propio del original ausiasmarchiano. Las diferencias constatables entre ambos manuscritos en las veinticinco composiciones restantes consisten en que *N* interrumpe lo que Pagès habría llamado la “secuencia natural” para insinuar en el sector b) dos poemas morales; en el c), cuatro de amor, sin *senhal* indiscutible; en el d), uno a *PS* y, en el e), uno moral. A partir del primer poema del sector f), el núm. 82, el enlace con la aludida “secuencia natural” es un hecho, aunque no faltan, claro está, “saltos” de unidades. No vale, pues, la pena detenerse a tratar de la unidad o multiplicidad de damas cantadas, de la “historia” en él narrado, etc. Sin excepciones de relieve, todo lo que aquí se hubiera podido decir ha sido ya dicho, al hablar de *F*.

El manuscrito *I* se limita a reproducir a *A* (incluida desde luego la ordenación de las poesías), con levísimas diferencias, del todo irrelevantes desde nuestra perspectiva.

En cuanto a la clasificación de sus veintidós poesías, es evidéntísimo que *L* sigue más de cerca a *F* que a *A* (de quien, en cambio, depende por lo que se refiere al texto) ⁷⁷. El número LV de *F* y de *j* constituye aquí el punto máximo de despliegue de la “historia”.

De la que resultan protagonistas, a partes casi matemáticamente iguales, *PS* (once poemas dedicados) y *LC* (diez), con la añadidura de otro, también amoroso, pero sin tornada. Más que de dos bloques, relativamente compactos, contrapuestos o complementarios, se registra en *L* una sistemática imbricación de los dos amores, desarrollados a base de breves secuencias. Pero ¿es seguro que se trata de *dos* amores, de *dos* damas? A falta de elementos decisivos, exactamente igual se puede afirmar o negar que lo sean. Una sola cosa está clara: de la selección operada por el compilador de *L* nos resulta un Ausías March “reducido”, aún más “convencional” que el de *A*.

Ninguna conclusión con un mínimo de atendibilidad es posible deducir de las seis poesías contenidas en *M* ⁷⁸.

Según Pagès, *a* deriva en parte de *F*, *H*, *A* y, em parte, de un intermediario perdido, que denomina $2X^1$ ⁷⁹. No tuvo el original a la vista. “S’endevina que [l’editor] va voler publicar una tria de les poesies d’Auzias March més abundant que la que oferien als lectors del temps els cançoners *A H* i on seria respectat àdhuc l’ordre mateix de l’original” ⁸⁰. El mismo estudioso afirma en otro lugar que “en els extrets publicats en 1539 per Baltasar de Romaní havem vist el mateix ordre que en els antics manuscrits” ⁸¹. Cuarenta años más tarde, Bohigas repite la misma especie, si bien restringiendo algo su alcance: para él, el orden de *a* “és igual, parcialment, al de *FNG² BKD*” ⁸². ¿Tiene razón el primer editor crítico? ¿La tiene el segundo? Yo creo, sin duda, que el segundo, pero... a condición de limitar aún más, y de manera explícita, el alcance del préstamo de los manuscritos conocidos a *a*. En realidad, basta repasar la tabla ⁸³ para percatarse de que la edición tiene bien poco que ver con *F*, por lo que se refiere a la clasificación de los poemas. Como que de “coincidencia” cabe hablar tan sólo por lo que se refiere a los primeros nueve de la *Cántica de amor*, que podrían parecer el resultado de la selección de una secuencia de *F* (la que va del núm. 1 al 18, pero con la salvedad de que el 8 de *a* es el 58 de *F*). A partir de 10, el resto de los veintiocho de dicha *Cántica* se organizan de manera difícilmente referible a la de *F*. Y lo mismo se puede decir de la *Moral*. Por lo que se refiere a la *de Muerte*, la misma materia — y no una relación de causa y efecto — impone el parecido — que

no identidad. Este es también el caso de la *Spiritual*. A pesar de lo cual, tanto en una como en otra son inmediatamente perceptibles diferencias con el citado manuscrito. Con toda probabilidad, Romaní conoce a *F*, pero no lo toma en este sentido por guía. Lo mismo cabe decir de *H* y hasta de *A*. No, el “orden antiguo”, tal y como lo supone Pagès, tiene poca importancia para el editor de *a*. Quien bien pronto muestra haber decidido andar por su cuenta, camino de una completa *re-imaginación* de Ausías.

Para llevar a cabo este proyecto, recurrirá a diversos expedientes, como la supresión de los pasajes que tienen carácter religioso e incluso la decidida manipulación del texto, no sólo para evitar el nombre de Dios y cualquier alusión a los misterios, sino para “actualizar” algunas expresiones ya anticuadas en su tiempo, cuyo sentido ignora⁸⁴. De todos modos, los más eficaces consisten en el audaz aprovechamiento de la capacidad de maniobra propia de todo antólogo, no editor de la obra completa de un autor (los manuscritos *G*¹ y *A* nos han mostrado ya cuánto puede hacerse con esta arma, en términos de remodelación de un poeta), en la supresión de las *tornadas* (libertad inédita y más que discutible, pero perfectamente en armonía con el designio de Romaní) y en el desglose de los poemas escogidos en cuatro rúbricas o *cánticas* (casi segura ampliación de la bipartición — *in vita e in morte* di Madonna Laura — de las rimas del Petrarca).

Una vez aludidos el Petrarca y su amada, la finalidad de la ya recordada supresión de las *tornadas* en *a* resultará evidente a los lectores. Eliminando los envíos se elimina, sin más, la presencia de múltiples *senhals* o invocaciones que podrían parecer tales. El inequívoco proyecto de reducir a una la multiplicidad de las damas cantadas por el poeta valenciano, haciendo de la suya una “historia ejemplar” de fino enamorado, resulta de este modo fácilmente realizable. A partir de 1539, por lo menos para los lectores sin acceso a los manuscritos (es decir, para la inmensa mayoría), Ausías March será, sin duda, el “cantor de una sola mujer”, que, dada la ausencia de pseudónimos y la presencia de un nombre — un nombre solo — en el poema 13 de la *Cántica de Amor*, no puede llamarse más que Teresa.

Será ahora conveniente detenerse, siquiera brevemente, a considerar la “organización” que Romaní da a su restringido cancio-

nero y, sobre todo, a la primera de las *Cánticas*. Que enseguida se revela sencillísima y, quizá por eso mismo, sumamente eficaz. Tras un primer poema que, en más de un sentido, podemos considerar como un puro preámbulo (el poeta expresa su melancolía al recordar el tiempo pasado, temeroso de que el futuro no le reserve más que dolor) imprime un ritmo pendular a los sucesivos, que, así, oscilan desde el polo de lo que, convencionalmente, podríamos llamar de la negatividad, del pesimismo, etc. (2, 4, 6) al de la positividad, del optimismo, etc. (3, 5, 7). El 8 es, en cierto modo, neutro (consiste en una serena meditación acerca de la naturaleza del amor). La oscilación pendular vuleve a partir del 9 (optimista) y el 10 (pesimista), para mantenerse hasta el 14. El 15 constituye una especie de primera derogación a esa “regla”, puesto que en él se insiste en lo negativo ya tratado en el 14. Con el 16 se diría que se invierten los valores, que los poemas de fondo optimista son ahora los pares y los pesimistas los impares (17). En realidad, lo que ocurre es que, a partir del 18, hay una especie de potenciamiento de lo negativo, de lo doloroso (aunque se trate de ese sutil “dolor placentero” tan peculiar de Ausías March, al menos por la frecuencia con que ocurre en su obra), que se afirma cada vez más decididamente hasta llegar a la conclusión de la *Cántica*, con las solas excepciones del 21 y del 26. Y, si bien se piensa, es *conveniente* que así sea, ya que el designio de Romaní contempla una continua “ascensión”, una sistemática “depuración” del poeta — quien no por nada pide pero obtiene bien poco de su dama. Semejante ejercicio continuará sin desfallecimiento a lo largo de la breve *Cántica Moral* y de toda la *de Muerte*, para llegar a la culminación de la *Spiritual*.

Pocas dudas caben acerca de la novedad, en términos estrictamente ausiasmarchianos, de este lectura o *re-imaginación*. Que, sin embargo, se revela de algún modo “tarada” por la asunción de un modelo “exterior”: el petrarquesco. De este “no simple hecho” deriva, en efecto, el riesgo (ya recordado páginas atrás) de que *a* resulte gobernada por una ley a ella heterónoma. En otras palabras, de que esta brillante *construcción* oculte forzosamente tras su fachada (escamotee con sus silencios) demasiadas dimensiones, incluso fundamentales, del autor. La gravedad del peligro aumenta de manera impresionante si se tiene en cuenta que *a* constituye la *primera imagen pública* — por no decir *multitudinaria* — de Ausías. A nadie puede

extrañar, pues, que ninguno de los manuscritos ni de las ediciones que siguen puedan ignorar ya la singular empresa de Romaní. A pesar de los pesares.

Todo cuanto se ha dicho de *a* es, evidentemente, aplicable a la traducción castellana que sigue a cada una de las estrofas catalanas de *a*. A la clamorosa *re-imaginación* llevada a cabo por Romaní editor sirve, pues, de *pendant* la no menos clamorosa realizada por el Romaní traductor. Contra quien se lanzan críticas, con frecuencia justificadas⁸⁵, pero a quien no se puede negar la gloria de haber empezado a hacer más comprensible el difícil poeta no sólo a los castellanos sino a sus mismos compatriotas de lengua catalana⁸⁶.

Tras la publicación de *a*, Pagès supone, plausiblemente, que se intensificaría la búsqueda de manuscritos con obras de Ausías, al objeto no tanto de depurar el texto cuanto, más bien, de completar la colección de las mismas⁸⁷. Un documento de tales esfuerzos es precisamente *G*², que, según el mismo crítico, debe de haber sido compilado después de 1539 y antes de 1541, ya que muestra indicios de la eficacia de *a* y, por otra parte, la ejerce sobre *B*, manuscrito concluido en la última de las fechas citadas. Por su misma característica de mera integración de la primera parte de *G* (= *G*¹), poca "originalidad" cabe esperarse de la ordenación de sus poemas. Un rápido examen de la tabla⁸⁸ muestra que, al menos a este nivel, su guía no puede haber sido más que *F*. Teóricamente, podría ser interesante examinar la alteración que la inserción de los poemas contenidos en *G*² ha provocado en la imagen de Ausías propia de *G*¹. En la realidad, sin embargo, tal alteración no se produce: faltas de auténtica fusión, cada una de las partes de *G* conserva una evidente independencia.

El manuscrito *B*, ejecutado en 1541, muestra enseguida una fundamental y hasta puntual adhesión al presunto "orden antiguo" representado, para Pagès, por *F*, por lo menos hasta el poema 90, ya que, a partir de ese momento, *B* innova relativamente⁸⁹. (Y hasta cabe decir que, a través de *D* — por otra parte más completo — influirá en el orden adoptado por *j* en esta última parte del cancionero). No falta, sin embargo, algún que otro alejamiento, realmente de escasísima o nula relevancia (como los "adelantamientos" de los

núms. 47 y 48, o la inversión registrada en 63 y 64, etc.), si se exceptúa la feliz idea de colocar como "pórtico" el núm. XXXIX de *j*. (Se trata, en efecto, de un verdadero manifiesto, destinado a tener fortuna en la tradición, tanto manuscrita como impresa). Por lo que se refiere, en fin, al sector que abarca los últimos treinta y tres poemas baste aquí decir que arranca de la serie completa de los "cantos de muerte" (91 a 96, con la sola inversión del quinto y el sexto), seguida de la constatación de que el poeta ama lo que sabe constituye su perdición (97), pues no deja de sentirse atraído por una pasión que considera funesta (98). Ausías busca el justo equilibrio entre el espíritu y el cuerpo (99), pero no tiene más remedio que reconocer su caída en ese amor falaz que tanto ha criticado (100) y que lo amenaza con terribles consecuencias. Contrito, compone el famoso "canto espiritual" (104) o se detiene en graves consideraciones morales (103, 105, 106, 108). En el 109 hallamos la reaparición del amor y de sus contradicciones: el poeta (¿ya viejo?) siente celos. ¿Quién se los produce? Ciertamente, no el *AA* de la *tornada*, que no pasa de ser una invocación impersonal. ¿Se tratará más bien de uno de esos amores puramente sensuales, al alcance de la mano, aludidos por Pagès en su monografía? Así hacen pensar el 110 y, sobre todo, el 111 y el 113. Pero la muerte está al acecho: el poeta lo sabe y pide compasión a la Virgen (112 y 115). Tras una poesía a Alfonso V y a Lucrezia d'Alagno, protagonistas de una maravillosa historia de amor (116), nos declara que ha renunciado a este sentimiento (117), en parte porque se ha empeñado en pedirle lo que no puede dar (118). Y, sin embargo, ¿cómo abandonar el viejo hábito? (119). Tan sólo la vejez es capaz de vencerlo (120 y 121).

El manuscrito *K* ha sido ejecutado en 1542 por el mismo copista de *B*. A pesar de lo cual *K* abandona la feliz innovación de iniciar el cancionero con el poema XXXIX de *j* y deja de copiar nada menos que dieciseis de los presentes en su directo precedente (cinco de los cuales registrados allí por vez primera). Por lo que se refiere a la clasificación, sigue a *F* de manera aún más rigurosa ⁹⁰.

Las ciento veintisiete composiciones recogidas en *D* (manuscrito que Pagès fecha entre 1542-1543) pueden dividirse en cinco sectores ⁹¹. El orden de las cincuenta y seis de a) es prácticamente idéntico.

tico al de *F*, con alguna insignificante diferencia en 1, 2 y 41. El presunto “orden antiguo” reaparece tan sólo en d), que cuenta con diecisiete. Entre ambos se insinúan las doce de c) y las diez de b). Cierran la serie las treinta y dos de e). ¿Suponen estos “corrimientos” (por adelantamiento o por atraso) de sectores un cambio sensible en la clasificación de las distintas piezas de este cancionero, abundante como ningún otro manuscrito? Con la interrupción de la historia “tradicional” que supone el paso del poema 56 al 57 (LVI al LXXXVIII) tenemos el salto del momento de mayor satisfacción del poeta al de a una repentina pérdida de la alegría de vivir. ¿Incoherencia? Tal vez, pero también es posible pensar en un exceso de optimismo en el poema precedente. Entre quejas a *MDB* y a *AA* y reflexiones sobre la inestabilidad del amor, llegamos al 61, en que la dama (*LC*) vuelve a corresponderle. Sólo que enseguida sobreviene la muerte de ¿quién? ¿La esposa? Es lo más probable. Las elegías van del 63 al 66. En el 67 reaparece *LC*, pero, del 68 al 78, no sólo no se vuelve a hablar de ella, sino que el poeta declara hallarse en una especie de “disponibilidad” amorosa (69), que, en efecto, parece inducirlo a dedicar los restantes poemas de este sector no a una dama con *senhal* inequívoco sino a *FA* y *AA*, cuando no se limita a melancólicas consideraciones, sin *tornada*. *LC* vuelve a reaparecer en el 79, para seguir en escena hasta el 91, alternando con *FA*, *AA* y — en el 90 — con *PS*. El mismo 91, todavía dedicado, como acabo de decir, a *LC*, es ya un poema de crisis. Ausías se debate entre la ira y el amor. El 93 es fuertemente misógino; el 94 consiste en una plegería a Jesucristo... Pero he aquí que en el 95 vuelve *LC*, a quien el poeta se declara rendido. ¿Estamos ante un retorno al entusiasmo? Mucho más sencillo: aquí se trata de una despedida. Siguen dos nuevas elegías a “la muerta” (96 y 97) y, con el 98, nos insertamos en la secuencia con que nos ha familiarizado *j*. La cual es fundamentalmente idéntica a la de *B*, pero con algunos poemas, ausentes de aquel manuscrito, que ahora podrían complicar la última época de Ausías March. Obsérvese, en efecto, que en el 101 hace su aparición, siquiera fugazmente, un nuevo *senhal* legítimamente referible a una dama (*BBS*) y que en el 108 vuelve a presentarse *MDB*. ¿Dos auténticas “pasiones seniles” del poeta? En la presente organización del cancionero, la cosa resulta probable, pero no probada, ni mucho menos. Conviene recordar, en efecto, que el compilador

(¿Luis de Pedrol?) parece comportarse como si *PS* y *LC* fueran dos *senhals* aplicados a una misma persona. Que tal vez sea ya, sin duda, Teresa.

La ed. *b* distribuye la materia en rúbricas, inspiradas en las de *a*. (La diferencia consiste que las cuatro *Cánticas*, por su parte divididas en *capítulos*, se han convertido ahora en tres series de *Obres: de Amors, de Mort y Morals*, con el englobamiento de las *Spiritual(s)* en estas últimas)⁹². Esta deuda innegable, más la que constituye la adopción por parte del nuevo editor de algunas de las lecciones características de Romaní, ha inducido a Pagès a hablar de cierta influencia de *a* sobre *b*, también por lo que se refiere a la clasificación de los poemas, en el interior de cada una de las recién creadas secciones⁹³. Pero ¿es de veras así? Personalmente, no me atrevería a repetirlo. Un simple cotejo de las tablas basta para demostrarlo. En realidad, el responsable de *b* ha partido de *D*, que contiene la colección hasta el momento más rica, en la que ya han confluído lo que Pagès llama “las dos partes del original”, y se ha decidido a mezclarlas con entera libertad, a diferencia de *a*, que no lo hacía más que en un par de casos y, claro está, de la mayoría de los manuscritos anteriores a 1539, que son incompletos y que, de cualquier modo, tienden a evitar este tipo de “contaminaciones”. La razón es evidente: el editor de *b* no parece haberse planteado siquiera la cuestión de si habría sido o no conveniente intentar darnos los poemas de Ausías March en un orden más o menos rigurosamente “genético”. Lo que a él le interesa es *construir*, hacer un libro armonioso. Como a Romaní. La diferencia — ¡grande! — que hay entre ambos es que Romaní construía seleccionando, escogiendo, descartando, mientras que el responsable de *b* construye sencillamente reorganizando un material que — al menos en teoría — no se desea disminuir ni manipular en absoluto.

Las *Obras de Amors* arrancan, como en *B*, con la declaración del misterioso deleite que el poeta experimenta en el dolor producido por su pasión. Tras este preámbulo, sin tener en cuenta para nada la pluralidad de *senhals* (pero también sin eludir la dificultad cortando las *tornadas*, que, a diferencia de *a*, *b* publica siempre), comportándose como si el *tú* (el *vos* o el *ella*) amoroso fuera único, se nos va ofreciendo toda una historia sentimental, pobre en datos exteriores pero extraordinariamente rica en movimientos del

yo. A imitación de las rimas del Petrarca, se nos recuerda el día del nacimiento de la dama y el inmediato enamoramiento del poeta (3) y se nos habla una y otra vez de la reverencial sumisión que éste siente por aquélla (4, 5). La cual, naturalmente, nada sabe de la pasión que ha provocado, a causa de la timidez del enamorado y de su temor a la falta de correspondencia (6, 7). Que, en ocasiones, lo lleva a amargas e incluso a injustas reflexiones sobre la “impreparación” de la dama para el tipo de amor que él esté dispuesto a ofrecer (10). Tras una larga serie de poemas en que el tono permanece prácticamente inmutado, sin alegrías excesivas ni dolores desgarradores, en que el poeta parece pretender darnos más bien la cotidianidad de la invención de la amada y, más aún, del crecimiento de su propio amor, he aquí que, por fin, allá por el núm. 59, se inicia una nueva serie. Serie caracterizada por una rabia, por un rencor desconocidos hasta el momento. En realidad, no sabemos si en ese poema el tedio, el arrepentimiento que sigue en Ausías (y no sólo en él) a la satisfacción del deseo, del puro placer sexual, ha de ser referible a la *dama* o más bien a otra mujer, aunque *ya* parece más prudente inclinarse por la segunda solución. Lo que sí es inequívoco es que, después de ésta, encontramos una importante secuencia de obras caracterizadas por un regusto de amargura, de desengaño, de misoginia.

No cabe duda de que el ordenador de *b* es hábil. Ha conseguido “encajar”, sin grave daño para su imagen de Ausías, poemas objetivamente tan odiosos como el *maldit* contra Na Monbohí (que aquí lleva el núm. 69), valiéndose del procedimiento de “rodearlo” de otros que nos ilustran la dimensión más vehemente e iracunda del valenciano. Vistas así las cosas, imaginando que el poeta ha vivido y dejado constancia literaria de una borrascosa historia, que lo ha llevado incluso a insultar a las mujeres y en cierto modo hasta a la suya, en particular (68, 70), comprendemos que el nuevo sector nos introduzca en un clima distinto. Arrancamos del poema 72, con una apasionada declaración de fidelidad a la dama, que puede salvar al poeta de caer en pasiones viles, y, a partir de nuevas constataciones del amor o de la frialdad del objeto de sus deseos, llegamos al 79. La idea de que el amor que en él vive no ha de ser correspondido lo consume. Nos hallamos en otro momento crucial. En el 80, volvemos a tener la sensación de que el poeta ha “conseguido” algo,

no sabemos a qué nivel. Tal estado de íntima alegría anima también el 81, el 82, el 83... Pero he aquí que bien pronto recaemos en el desengaño, en el pesimismo, en la más negra de las depresiones. Vuelve la alternación, ya vista en Romaní, aunque ahora no se trata de una “pendulación” poema a poema, sino más bien de sectores (éperíodos?) de extensión e intensidad desigual. Partiendo del 84, esta serie oscilante llega hasta el 108. En ella, el poeta se da cuenta de que el amor puede ser un mal devastador del que, sin embargo, no acierta a liberarse. Sin duda, vuelve el tema de la timidez ante la dama (96: no poco inoportuno a primera vista, aunque, si bien se piensa, acaba justificándose), pero lo que prevalece es la impresión de que el amor es fundamentalmente falaz. El poeta llega a maldecirse porque ama a una mujer que, al mismo tiempo, detesta (104). Al final, acaba viendo claro: ahora está viejo, ahora puede razonar, con conocimiento de causa, del mismo amor que antes vivió con intensidad pero que, a pesar de sus perentorias afirmaciones, tal vez no llegó a entender en su íntima naturaleza (106). Esa naturaleza, y esos efectos en el amador, son precisamente el objeto de los dos últimos poemas de esta rúbrica (107 y 108).

Poco o nada hay que decir ahora acerca de la muy sensata — y bien poco complicada — organización de las *Obres de Mort* y de las *Morals*. Lo que sí procede es insistir en el hecho de que *b* no sólo constituye la verdadera ed. *princeps* de las obras de Ausías March, sino también el precoz punto de llegada de una tendencia a la libre *re-imaginación*, iniciada con ayuda de la imprenta, tan sólo cuatro años antes — si bien la tradición manuscrita disponía ya de algunas valiosas tentativas.

El texto de *c* presenta “apreciables millores sobre el de 1543”⁹⁴, pero, por lo que se refiere a la ordenación de los poemas, todo resulta exactamente igual que en *b*.

Más atención exige, en cambio, el manuscrito *E*, compilado en 1546 por Jeroni de Figueres, bajo la dirección de Lluís Carrós de Vilaragut. Aquí no tanto por la solución extrema en él propuesta al problema de la clasificación (sencillamente la renuncia a cualquier tipo de ella, con la consiguiente decisión de ofrecer el “grado cero” — o casi — de la misma: el puro orden alfabético) ni por la

relativa bondad de las lecciones sino por la importancia que, en términos re-imaginadores, acabó asumiendo bien pronto una noticia contenida en el prólogo redactado por el propio Carròs de Vilaragut: “Fonch lo dit cavaller Ausias March molt afectat servidor de dona Teresa Bou, dama valentiana, tan gentil com virtuosa, en servici de la qual en vida e aprés la mort d’aquella escrigué la major part del present llibre, per les obres del qual veuran les més acabades e perfectes amors honestes que may ningun enamorat cavaller ha sentit ni escrit”.

Desde nuestro punto de vista, *C* carece del menor interés, por la sencilla razón de que constituye una simple copia de *c*, con indicios de haber tenido presente también a su modelo, *b*⁹⁵.

Si algo hace memorable para nosotros la reimpresión, en 1553, de la traducción de Baltasar de Romaní, ello consiste en la elusión del *doña Teresa* del poema 13 de la *Cántica de Amor*⁹⁶. Sin duda, esas dos palabras faltaban ya en la traducción del 1539, pero, en aquella ocasión, la presencia, líneas más arriba, del original catalán hacía imposible que el lector sacase de esa extrapolación (seguramente debida a dificultades métricas) consecuencias sin duda no previstas por el editor-traductor. Esas consecuencias son en cambio imaginables ahora, cuando el texto castellano se presenta solo. Para el lector que no posea un ejemplar de *a*, *b* o *c*, la dama (la única dama cantada en *a*) no tiene nombre. Falta también de cualquier tipo de *senhal*, aquí no pasa de ser un abstracto *vos* o, según los casos, *ella*. ¿Con pérdida de eficacia? Tal vez no. Incluso al contrario. Con pérdida, si acaso, para la imagen *personal* de Ausías, que se diría privado del protagonismo de una *historia* a su modo auténtica pero para pasar al de un *ejemplo* o *paradigma*, libre (siquiera en teoría) de límites de tiempo y de espacio.

La primera novedad de *d*, en relación con *b*, consiste en la restauración de la cuadripartición del cancionero, adoptando la ya propuesta por *a*, pero en un orden distinto y dando otro nombre a las rúbricas: *Cantos de Amor*, *Cantos Morals*, *Canto Spiritual*, *Cantos de Mort*. La coincidencia con *b* es casi total, por lo que se refiere al orden de las composiciones. No faltan, sin embargo, algunas di-

ferencias, consistentes sobre todo en el deslizamiento al final de los *Cantos de Amor* de las *esparças*, así como en el traslado a los *Cantos Morals* de algunos que en *b* resultaban mezclados con las propiamente amorosos. En los restantes casos, el tenue desacuerdo se debe al motivo contrario: el adelantamiento de los poemas morales que, con razón o sin ella, Juan de Resa considera conveniente publicar con los de amor. Todo lo demás es igual, al menos desde nuestro punto de vista. Por lo que no se comprendería la atención que le presto, si no me apresurara a recordar que Resa tiene el mérito de haber difundido, por medio de la imprenta, las noticias sobre los amores de Ausías con doña Teresa Bou, ya recordadas al hablar de *E*. La leyenda (la mayor, quizá, de las leyendas en torno a nuestro poeta) nace, pues, para el gran público, en 1555. Con lo que muy bien puede decirse que *d*, no precisamente revolucionaria en lo que respecta a la organización del cancionero, ha acabado provocando una pequeña revolución en los márgenes del mismo. Estamos ahora en los antípodas de *a*. Si Romaní, con la supresión de las *tornadas*, tomaba el camino de la abstracción (para llegar al límite en la reimpresión de su traducción, en 1553), Resa sigue los pasos de Carròs y concreta, refiere a una mujer de carne y hueso todos los poemas dedicados a *LC*, que aquí es también *PS*, y *MDB*, y *BBS*, etc.

Durante mucho tiempo, *e* ha pasado por la mejor de las ediciones “antiguas”. No me interesan, en esta ocasión, los reparos que Pagès le hace desde el punto de vista de la crítica textual⁹⁷. Por lo que al orden se refiere, hay que decir tan sólo que sigue fidelísimamente a *d*: sus ciento veinticuatro poemas están clasificadas de manera idéntica, sin que en una sola ocasión me haya sido posible constatar una discrepancia.

La letra de la traducción anónima de Ausías March custodiada en la Biblioteca Nacional de Madrid parece de finales del siglo XVI. Sin embargo, cabe pensar que se trata de una simple copia de un trabajo precedente, con mucha probabilidad fechable entre 1550 y 1560 — e incluso, afinando más, entre 1553 y 1555. A ello me inducen varias consideraciones, aparte las — elementales — relativas a la lengua. Dicha traducción, está llevada a cabo, sin la menor duda,

no sobre el original catalán sino sobre la traducción castellana de Romaní. Puesto que la traducción anónima ignora el *doña Teresa* del cap. 13 de la *Cántica de Amor*, parece justo pensar que la edición guía no fue la de 1539 (con el texto catalán intercalado) sino la de 1553, con la traducción únicamente. La ausencia de estas dos palabras se me antoja muy indicativa de que el desconocido traductor ignoraba la edición *d*, con el prólogo a que me he referido hace poco, si es que no ejecutó realmente su trabajo antes de 1555. Para terminar, me parece muy poco verosímil que un poeta, incluso un aficionado no muy al tanto de la actualidad literaria y tan poco preparado filológicamente como el autor de esta versión de versión, osara competir, después de 1560, con el ya famoso Jorge de Montemayor. De cualquier modo, el valor de su obra, desde nuestra perspectiva, es, como se podrá imaginar, absolutamente nulo.

Bien distinto es, en cambio, el caso de la del citado Montemayor. El cual trabaja fundamentalmente sobre la primera sección de *Cantos de d*: es decir, sobre una serie de noventa y nueve poemas, que quedan reducidos a noventa y seis en su traducción, a causa de la “autocensura” que lo induce a “dejar caer” los núms. 60, 72 y 90 (en *j*, XLII, LXXV y CXIX). Todos los demás *de Amor*, incluidas las cinco *esparsas* que Juan de Resa situara por primera vez al final de los mismos, más la pregunta hecha a Na Tecla de Borja (y la respuesta de la misma a Ausías March) se hallan eficazmente vertidos por el poeta portugués. Con alguna que otra pequeña discrepancia en la clasificación, que de ningún modo altera, por sí misma, la estructuración (asumida) de esta parte del cancionero. Porque de “alteraciones” es preciso hablar, pero declarando enseguida que se deben a otro tipo de intervenciones. Para empezar, Montemayor omite no pocas *tornadas*⁹⁸, en algunos casos de cierta importancia para fijar el sentido del canto que las contiene. Vienen después ciertos cortes de estrofas completas, de tema sobre todo religioso, como en Romaní, aunque no tan numerosos⁹⁹. De todos modos, se puede afirmar que la más importante serie de manipulaciones de Montemayor consiste en la sistemática reducción de los *senhals* *PS*, *LC*, *MDB* y *Bell ab bon seny* a anodinos *señora*, *señora mía*, etc.¹⁰⁰. Convendrá insistir, y mucho, en que tan sólo éstos, ya que *AA* resulta casi siempre traducido como *amor* o *Amor*, *amor* y *FA* como

ó loco amor ¹⁰¹: buena prueba de que tampoco Montemayor los considera pseudónimos de damas y sí sólo invocaciones esterotipadas que en nada hacen peligrar la convencional unicidad de la destinataria de estas canciones. Es decir, *aquí*, la doña Teresa — Bou — que su amigo Juan de Resa había contribuido a hacer popular entre los españoles aficionados a la poesía. Porque no puede estar más claro que Montemayor se propone perfeccionar, coronar la *re-imaginación* de Ausías comenzada, en castellano y catalán, con *a* y proseguida luego hasta el fondo, o casi, por *b*, en catalán solamente.

La muerte prematura de Montemayor deja inconclusa una obra cuya primera parte ha interesado a los lectores. No tarda, pues, en aparecer una reimpresión de la misma, ahora integrada (de manera, si no original, al menos “suficiente”) con las tres últimas *cánticas* del Romaní castellano, copiadas, tal cual, de *a* o de su repetición de 1553. La misma traducción conjunta vuelve a aparecer en 1579.

Hacia finales de siglo se da la posibilidad de traducción del Brocense, que desgraciadamente se queda en dos breves pero hermosas muestras ¹⁰². Más o menos lo mismo cabe decir de las traducciones atribuidas a Quevedo ¹⁰³.

No ya un ensayo, sino la más completa de las versiones a cualquier lengua hasta ahora existentes de los poemas de Ausías, da a la luz en 1633 el polígrafo Vicente Mariner. Se trata del traslado al latín de ciento veinticuatro composiciones, siete de las cuales ofrecidas en doble forma ¹⁰⁴. Por lo que al orden se refiere, Mariner sigue rigurosamente el de *c*, a través de *C*, aunque no deja de tener en cuenta a *d*, de la que toma dos poemas ¹⁰⁵. Ni una sola *tornada* queda por traducir: los *senhals* o las invocaciones resultan repetidos exactamente igual que en el manuscrito y la edición guías ¹⁰⁶. Es comprensible, pues, que el traductor no se aparte de la imagen de Ausías acuñada por *b d c*. También aquí se impone una sola mujer, llamada por supuesto Teresa e “identificada” en las páginas de una elegante “biografía” latina del poeta ¹⁰⁷.

Si bien se mira, el gran esfuerzo de Mariner es un fruto tardío, un producto algo desfasado de su época, casi únicamente explicable en términos de “patriotismo valenciano” y de autosatisfacción de

humanista que “se pone a prueba” ante algo reconocidamente arduo. En realidad, en el segundo tercio del siglo XVII Ausías March ha dejado de ser un autor *necesario* para todo intelectual español que se precie de informado, como en cambio lo había sido a lo largo del XVI. Se le sigue, quizá, leyendo, pero es legítimo suponer que como se lee a alguien que, en el fondo, ya no interesa de veras. Hasta que se le deja incluso de leer, prácticamente, durante siglos enteros.

No sorprenda, pues, demasiado que en el primer volumen de la historia *De la Littérature du Midi en Europe*, J.C.L. Simonde de Sismondi incurra en un tremendo error, relativo, precisamente, a la amada del poeta. “Par une étrange conformité de circonstances — escribe — ses poésies, comme celles du Petrarque, forment deux classes: celles qu’il a faites pendant sa vie, celles qu’il a faites pour la mort de sa maîtresse. Celle-ci, qui se nommait Thérèse de Momboy, était d’une bonne noblesse de Valence (...). Sa Thérèse, cependant, diffère de Laure, en ce que elle lui fut infedèle; ce que je suppose aussi qu’auparavant elle l’avait aimée”¹⁰⁸. La idealizada *dona Teresa* del canto XXIII de *J* resulta así, increíblemente, confundida nada menos que con la Na Momboy (= Monbohí) protagonista del *maldit* varias veces evocado a lo largo de estas páginas. A tal consecuencia aberrante ha conducido la construcción de un Ausías aparentemente incapaz de hablar de nadie que no fuera su amada, por un momento odiada e insultada — y, para colmo, con razón sobrada, si se acepta la identidad propuesta por Sismondi.

El largo y, aun hoy, interesante artículo que en 1841 dedica a nuestro poeta José María Quadrado¹⁰⁹ (quien, desde luego, admite la unidad de la dama protagonista del cancionero, si bien evita comprometerse de manera “irremediable” en la cuestión)¹¹⁰ concluye con la amarga constatación de la falta de una moderna “traducción, ora en prosa, ora en verso, pero esmerada siempre, de las obras de Ausías March, o una reimpresión al menos hecha con lucimiento y corrección, revisando cuidadosamente el texto con cotejo de las diversas ediciones y manuscritos que de él pueden existir”¹¹¹. Dicha empresa, que “daría gloria a nuestra patria y gloria y provecho a su autor”, constituiría, sin duda, “un medio indispensable de poner en voga, y aun de hacer acaso europeo el nombre de un trovador, acerca de quien, o me engaño mucho, o no podía hallar ocasión

mejor de aparecer que en un siglo de inmensos deseos, de violentas luchas, de prolijos estudios y meditaciones sobre el corazón”. Tal instrumento (la edición *f*), hecha con decencia, y poco más, no ve la luz hasta 1864. Su única “novedad” consiste en la extrapolación de los *estramps* del interior de las cuatro rúbricas de *a* (pero, aquí, la de los *Cants de Mort* precede una vez más a los *Morals*).

En las “adiciones” al vol. V de su *Historia crítica de la Literatura Española* (1865), José Amador de los Ríos da por buena, aunque no cita, la ligereza de Simonde de Sismondi — que, ahora y aquí, resulta de veras imperdonable — y aplica una vez a Teresa el apellido de Bou y otra, como si fuera lo mismo, el de Momboy o Monbohí ¹¹². En la “Ressenya històrica i crítica dels antics poetes catalans”, publicada en el mismo año, Manuel Milà i Fontanals identifica una vez más a Teresa con la “única” amada de los cantos ¹¹³.

Una rápida pero inequívoca alusión a la “sola pasión” y “contemplación sola” que “tiene enamorado y embebido con tenacidad infatigable al poeta” hallo en el discurso que sobre “El Renacimiento clásico en la Literatura Catalana” pronunciara Antoni Rubió i Lluch en 1889 ¹¹⁴. Tres años más tarde, Josep Torras i Bages, en *La Tradició Catalana*, comparando a Ausías con Dante y a Teresa con Beatriz, pone de relieve que “potser l’existència real de la primera és més problemàtica” ¹¹⁵, para remachar, poco más adelante, que ambas son, por encima de todo (¿y sobre todo?) “un símbol” ¹¹⁶. Símbolo que, de cualquier manera, al autor se le presenta como incontrastado por cualquier otro de distinto signo en la obra total de Ausías, a quien no se le reconoce un correlato, por ejemplo, de la dantesca *donna Pietra*, ni siquiera de la descolorida segunda mujer “casi amada” por el Petrarca y tan oportunamente muerta, para no empeñar la memoria de Laura.

Las ediciones *g*, *h* e *i* no pasan de ser una mera copia de *f*, al menos por lo que a nuestros temas se refiere. ¿Es que el Ausías March *inventado* sobre todo entre 1539 y 1560 sigue bastando a las necesidades culturales de una Cataluña de nuevo pujante y consciente de serlo, que en él reconoce a su mayor “clásico”? La verdad es que una propuesta de lectura fuertemente innovadora en su pretensión de ofrecernos nada menos que *la imagen auténtica y... primera* del mismo está ya a punto, como quien dice, de ser formulada. Ni se trata de un secreto de pocos para pocos ¹¹⁷.

III

Terminado el largo recorrido, “soldados” de alguna manera los diversos períodos de la historia de la fortuna y de la crítica ausiasmarchiana, llega a quien esto escribe la hora de aventurar su opinión en torno a las cuestiones que ha procurado ilustrar del modo más objetivo posible.

A mi parecer, admitir que el orden originario de los ciento veintiocho poemas *no* debe de ser *muy distinto* del ofrecido por el manuscrito *F* y por sus complementos *B* y *D* es algo perfectamente legítimo, que, sin embargo, no tiene por qué llevarnos a admitir que se trata de *uno solo* o, por lo menos, de *dos muy parecidos*. Todo sumado y ponderado, pienso que la clasificación propuesta por *j* y seguida en todas las posteriores ediciones y traducciones del cancionero constituye una utilísima hipótesis de trabajo, pero tal vez no mucho más. Agradecemos a Pagès el gran servicio prestado, reconociéndole cuanto ha hecho por identificar algunos indicios válidos para la fechación de esta o aquella composición, sin que ello signifique la aceptación de sus argumentos en favor de que el orden de *F* (más *D*) corresponde *también* al del efectivo desarrollo de la obra de nuestro poeta. No ya en sentido estricto (cosa que, fuera del propio estudioso, nadie parece haya hecho nunca) sino quizá ni siquiera en los términos mucho más “flexibles” con que Bohigas y Riquer interpretan la ya vieja tesis. En mi opinión, dicho orden, más que una “secuencia natural” de acontecimientos vividos y registrados en clave literaria, es el resultado de una construcción, en más de un sentido parecida a la documentada en *G*¹ o en *A*. A falta del manuscrito original o de una copia indiscutiblemente autorizada; en espera de que los estudiosos de estilística hayan alcanzado resultados de veras persuasivos o de que las investigaciones de archivo hayan aclarado alguno más de los legendarios “enigmas” de la vida y la obra de Ausías, pienso que cada lector tiene derecho a organizarse — también él — el cancionero. Claro está que no a su entero capricho, sino dentro de los límites de la verosimilitud impuestos por las composiciones, a pesar de la proverbial pobreza de las mismas en asideros a hechos concretos, con seguridad identificables. Semejante ejercicio de construcción o re-construcción podría resultar coronado por la propuesta de una o varias alterna-

tivas realmente válidas, que un lector crítico sería capaz de sugerir y aun de hacer aceptar a otros muchos lectores. Desechada, por ciertos buenos escrúpulos de índole — a pesar de todo — historicista, la solución consistente en la renuncia *a priori* a cualquier tipo de clasificación (en otras palabras, al *alea perfecta*, al índice cien de la capacidad combinatoria de las partes, a decir verdad ya documentado en el manuscrito *E*, donde los poemas aparecen recogidos con un casi vergonzante “orden alfabético”, o, ya en nuestro siglo, en la edición crítica de las obras de Bernart de Ventadorn preparada por Carl Appel) ¹¹⁸, cabría volver a la agrupación de poemas por materias (precisamente como hicieron los editores de Ausías en el siglo XVI, pero teniendo en cuenta, claro está, lo que hoy sabemos acerca del *yo* y del *tú* de esta(s) historia(s) de amor) o... decidirse a organizar los poemas a partir de la idea de *ciclo* (el dedicado a *PS*, el dedicado a *LC*, etc.), siguiendo un criterio no muy distinto del que el citado Appel adoptara en su antología del citado Bernart de Ventadorn ¹¹⁹. Si es que el lector crítico arriba hipotizado no prefiere llevar a cabo su propia *re-imaginación* de manera parecida a la realizada por Moshé Lazar en la todavía reciente edición de las obras del gran poeta provenzal ¹²⁰.

Declaro paladinamente mi inseguridad en torno a la cuestión de la(s) protagonista(s) de los “cantos de muerte”. ¿Tienen razón los compiladores de manuscritos que piensan en *una esposa y una amiga*? ¿La tiene Riquer cuando opina que todos están dedicados a Joana Scorna? ¿O Ramírez i Molas, al “distribuirlos” entre Isabel Martorell, la desconocida protagonista del *ciclo* (¿?) de *FA* y la ya citada Joana Scorna? Repito que no lo sé, aunque, hoy por hoy, los de Riquer me parecen los mejores argumentos.

He hablado poco más arriba de *PS* y de *LC* y ahora acabo de aludir a *FA*, acompañándola de un signo dubitativo. Efectivamente, pienso que los dos primeros, con el muy probable añadido de *MDB* e incluso de *Bell.ab bon seny*, son *senhals* o pseudónimos inequívocos, tras de los cuales se ocultan muy probablemente *personas distintas*. Por lo que se refiere a *FA* y a *AA* tengo en cambio pocas dudas de que se trata, *siempre*, de meras invocaciones al *amor* (ora *bueno*, positivo, ora *loco*, negativo, ora *bueno y loco*, al mismo tiempo), en modo alguno referibles a una mujer concreta — y quizá menos todavía a un adolescente. Además de los hechos (= de los

textos) ¹²¹, ahí están, para confortar mi opinión, la de Bohigas y, de algún modo, incluso las de Riquer y Ramírez i Molas ¹²². Sin olvidar, por supuesto, la — implícita, pero transparente — de Jorge de Montemayor, uno de los más inteligentes intérpretes de Ausías.

Los *senyals* llevan como de la mano a las *tornadas*. No olvidemos que algunos manuscritos dejan de transcribir ésta o aquella ¹²³ (menos importancia tiene — porque se debe a otras causas — la elusión de todas o de muchas en ciertas ediciones y traducciones). Aunque la afirmación pueda parecer perogrullesca, debemos tener presente que esa cuarteta (o ese dístico) de *envío* constituye la *última* estrofa del poema. No sólo: debemos recordar que, con relativa frecuencia, parece *un añadido*, incluso *un postizo*, en más de una ocasión incoherente con aquél ¹²⁴. Si partimos de esta constatación pienso que veremos más claro en la debatida cuestión de la *dona Teresa* cantada en el poema XXIII de *j* — que se concluye con una *tornada* a *LC*. Pagès, Bohigas, Rubió i Balaguer han notado que se trata de un elogio, más que de una declaración de amor. Yo me atrevería a decir que esa señora es *la protagonista del poema, pero no su — última — destinataria*. Ausías muy bien pudo escribir el elogio por mera cortesía, o poco más (y en esto estoy de acuerdo con Bohigas). Después, cuando fuera (y esto ya no lo dice ninguno de los estudiosos citados), el poeta habría acabado *enviándolo* a quien se encubre bajo el pseudónimo y que, en la época, debía de ser el verdadero objeto de su amor (más o menos auténtico, más o menos literario). Enviándolo como uno de los tantos escritos en este período. Quiero decir que sin probables segundas intenciones — de encelar a *LC* — ni, menos, como prueba de haber “usado” a *dona Teresa* en los términos dantescos de una *donna dello schermo*. Ninguna contradicción hallo, en efecto, entre las cinco octavas del poema XXIII de *j* y la *tornada* que lo concluye. Si *dona Teresa* es una mujer perfecta, casi “adorable”, de la que se puede hablar de manera tan explícita precisamente porque *no es la dama* protagonista de los treinta y cuatro poemas del ciclo, también *LC* posee cualidades extraordinarias. Ausías, pues, no sólo informa a *LC* de lo escrito en un principio pare *otra* dama sino que se lo acaba atribuyendo a ella misma — que está, sin duda, “al juego” de la cortesía — con toda “naturalidad” y, en esta ocasión, también con una elegancia exquisita.

Carlos Romero Muñoz

NOTE

¹ *Romania*, XXXVI (1907), pp. 203-223.

² Fascículo 194 de la *Bibliothèque de l'École des Hautes Études*, París 1912.

³ Que a lo largo de estas pp. denominaré *j*. Cfr. el *Apéndice*, con la lista completa de los manuscritos y las ediciones (integrales o parciales), con las siglas correspondientes.

⁴ Fascículo 247 de la *Bibliothèque de l'École des Hautes Études*, París 1925. En la "Préface", el autor declara que este comentario estaba escrito ya entre 1912-14, como complemento de la edición crítica.

⁵ "Étude...", p. 223.

⁶ *Les Obres* [= *Obres*] I, 161.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ I, 163.

¹⁰ I, 164.

¹¹ *Ibidem*. Uso los números romanos para referirme a los poemas según el orden de *j* y de las ediciones que lo adoptan. Para las restantes (y para los manuscritos), empleo los números árabes.

¹² *Ibidem*.

¹³ Se trata precisamente de: a) una alusión (en el poema XIII) a Janus de Lusiñán, prisionero de los mamelucos tras la batalla de Quieroquitía (7 de julio de 1426), hasta el 20 de abril de 1427; b) un — aparente — elogio a Alfonso V de Aragón, con motivo de la conquista de Nápoles (en el poema LXXII): pero en el *Commentaire*, el mismo Pagès admite que "ce n'est plus du roi d'Aragon, mais de l'homme-Dieu, c'est-à-dire, de Jésus-Christ, qu'il y a question"; c) una alusión a la *taula de Peruça* (más exactamente, a las *taules eugubines* o de Gubbio, exhumadas en 1444), contenida en el poema CIV; d) un poema (el CVII) dedicado a Antoni Tallander, "Mossèn Borra", primer bufón de Alfonso V, enfermo gravemente (en realidad, murió en 1446); e) un poema (el CXXII bis) dedicado a Alfonso V y a su amante, Lucrezia d'Alagno, que todo hace suponer fue compuesto en 1448-49, y f) una "pregunta" (poema CXXXV) hecha por Ausías a Na Tecla de Borja, sobrina del papa Calixto III, que ocupó el solio pontificio de 1455 a 1458 (cfr. "Étude...", pp. 209-220). A estos indicios, objetivamente válidos, Pagès añade otros "internos", menos persuasivos, como son la alusión a los *cinco años* que dura el amor de Ausías por *Lir entre carts* (poema XIV) y a los *dieciseis* de inmutado afecto aludidos en el poema LXXX, con *tornada a Amor, amor* (cfr. "Étude..." pp. 208-9).

¹⁴ *A.M. et ses prédécesseurs*, p. 208.

¹⁵ *Ob. cit.*, pp. 208-212.

¹⁶ *Ob. cit.*, p. 218.

¹⁷ "Étude...", pp. 208-9.

¹⁸ *A.M. et ses prédécesseurs*, p. 222.

¹⁹ *Ob. cit.*, pp. 94-96.

²⁰ Por razones de muy diversa índole, no he podido leer las reseñas que An-

toni Rubió i Lluch y Mario Casella hicieron a la monografía de Pagès ni las ediciones (selecciones) *k* y *l*.

²¹ *Poesies*, I, 25.

²² *Ibidem*.

²³ I, 125.

²⁴ I, 53-54.

²⁵ "Si un dia s'arribaven a descobrir les persones que encobrien els senyals 'Plena de seny' i 'Lir entre carts', potser tindriem la clau per a desxifrar l'enigma dels canvis d'actitud o dels diferents estats d'esperit que esl poemes semblen revelar" (*Ob. y vol. cit.*, p. 119).

²⁶ P. 55.

²⁷ P. 56.

²⁸ Publicada bajo la dirección de G. Díaz Plaja, Barcelona.

²⁹ P. 812.

³⁰ Joan Ruiz i Calonja sigue opinando en 1954 (cfr. su *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, p. 282) que los *senhals PS* y *LC* remiten, ambos, a la *Teresa* nombrada en el canto XXIII.

³¹ Precisamente: I (completo), II (fragmentos), XI (completo), XIII (completo), XV (frag.), XVIII (frag.), XXIII (completo), XXVI (frag.), XXVII (frag.), XXVIII (completo), XXXVII (frag.), XXXVIII (frag.), XXXIX (completo), XLIII (frag.), XLVI (completo), XLIX (frag.), LI (*tornada*), LII (completo), LIII (frag.), LIV (*tornada*), LV (frag.), LVI (completo), LVIII (completo), LIX (completo), LXVI (*tornada*), LXVIII (completo), LXXI (frag.), LXXVI (frag.), LXXVII (*tornada*), LXXXII (completo), LXXXVI (frag.), LXXXVII (frag.), LXXXVIII (frag.), XCII (frag.), XCIII (frag.), XCIV (frag.), XCVI (frag.), XCVIII (frag.), XCIX (frag.), CI (frag.), CV (completo), CXIII (frag.), CXIV (frag.), y CXX (frag.).

³² P. 25.

³³ P. 11.

³⁴ Es decir los núms.: I, II, III, IV, X, XI, XIII, XVIII, XIX, XXIII, XXIX, XXXIX, XLVI, LIV, LXIII, LXVI, LXVIII, LXXVIII, LXXIX, LXXXI, LXXXIII, LXXXIX, XCIV, CI, CV y CXV.

³⁵ P. 23.

³⁶ Cfr., por ejemplo, *Teresa* (Madrid 1923), p. 40.

³⁷ *Ausiàs March*, Barcelona.

³⁸ P. 56.

³⁹ P. 58.

⁴⁰ "Influencia de A.M. en la lírica castellana de la Edad de Oro" (*Revista Nacional de Educación*, I, agosto 1941, pp. 49-74) y la reedición de las *Traducciones castellanas de A.M. en la Edad de Oro* (cfr. *Apéndice*).

⁴¹ Barcelona.

⁴² Pp. 486-7.

⁴³ "Com sigui que és un cas rar, entre els trobadors, que un poeta s'adreci a la mateixa dama amb dos senyals diversos, considero prudent començar l'examen de les cançons amoroses d'A.M. distingint dos cicles..." (p. 491).

⁴⁴ “És exclusiu del primer [del de *PS*] anomenar la dama ‘aimia’, la insistència sobre la desigualtat de l’amor, les referències als envejosos i, en alguna cançó, un cert to despectiu. El cicle de [*LC*] ens lliura el nom de la dona (‘dona Teresa’) i ens assabenta que era casada, amb fills, que rebia les poesies d’A.M. i li plaïa la seva conversa i ésser celebrada pel poeta. Encara que esporàdicament el trobem alguna vegada al cicle de [*PS*], al de [*LC*] l’obsessió de la mort és un tema gairebé constant i de vegades desenvolupat amb gran amplitud i insistència. En oposició al cicle primer, són propis del cicle de [*LC*] els temes del mutisme del poeta degut a la timidesa, de la divinització de la dama, de la vergonya d’altres amors d’A.M. que [*LC*] ha de perdonar, i la vacil·lació entre el desig d’honestedat i de deshonestedat. Tot això fa versemblant — encara que de cap manera segur — que [*PS*] i [*LC*] siguin dues dames diferents” (pp. 507-8).

⁴⁵ P. 500.

⁴⁶ En “Las cortes de Alfonso el Magnánimo y la espiritualidad de Renacimiento” (en *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo*, Barcelona 1960, p. 117, luego reproducido en el libro *La cultura catalana del Renacimiento a la decadencia*, B., 1964, p. 73). Riquer transcribe íntegramente el documento, en el que la reina María, con fecha 27 de Junio de 1425, se dirige al “batlle general” de Valencia, para ordenarle que procure hacer volver a casa a un jovencito de doce o trece años, que, inducido por otros compañeros, había huido para irse con Mossèn Ausias March, cosa que lo ponía “en via de perdicíó” (pp. 474-475).

⁴⁷ “Étude...”, p. 221.

⁴⁸ Pp. 526-529.

⁴⁹ Basilea.

⁵⁰ Pp. 195-312.

⁵¹ “L’estudi de la cronologia de les obres d’A.M. és certament molt problemàtic, i la manca d’informació biogràfica augmenta la dificultat. Pero és també ineludible, si no volem caure en la injustícia de degradar una poesia plena de contradiccions no gaire lluny de la mentida versificada (...) El principi de la sinceritat del poeta haurà d’orientar la recerca cronològica basada en criteris intrínsecs. (...) Ausiàs diu el contrast sense contradir-se, i les aparents contradiccions són l’índici de mudament o d’evolució paulatina” (p. 195).

⁵² Pp. 196-206.

⁵³ Pp. 213-249.

⁵⁴ Pp. 250-307.

⁵⁵ P. 307.

⁵⁶ Badosa traduce los poemas núm. I, II, IV, X, XI, XIII, XVIII, XIX, XXIII, XXXVI, XXXIX, XLVI, LIV, LVII, LIX, LX, LXIII, LXVIII, LXXXIV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX, XCVI, XCVII y CV; *r* (Icardo), los núms. I, II, III, XI, XXIII, XXIX, XXXIX, XLVI, LXXXVII, LXXXI, LXXXII, XCVI, CV y CXI; *s* (Masoliver) presenta los núms. I, II, III, IV, V, X, XIII, XVIII, XIX, XXIII, XXVIII, XXXVI, XXXIX, XLVI, LII, LIV, LVI, LVII, LVIII, LIX, LX, LXIII, LXVIII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXIX, LXXXI, LXXXII, LXXXVII, LXXXIX, XCV, XCVI, CI, CV, CXI y CXXXVII; *t* (Terry) los núms. I, II, III, IV, XI, XIII, XVIII, XIX, XXIII, XXXIX, XLVI, LIV, LXIII, LXVI,

LXVIII, LXXIII, LXXVII, LXXIX, LXXXI, LXXXII, LXXXIX, XCII, XCIV, XCVI, XCVII, CI, CV y CXIV; *t* (Gimferrer) los núms. I, II, III, IV, X, XI, XIII, XVIII, XIX, XX, XXIII, XXVIII, XXIX, XXXIX, XLVI, LIV, LXIII, LXIV, LXVI, LXVIII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXII, LXXXIX, XCIV, XCIX, CI, CV, CXIV, CXXIII, CXXVII y CXXVIII.

⁵⁷ P. 6.

⁵⁸ Pp. 6-7.

⁵⁹ P. xxxii.

⁶⁰ *Obres*, I, 34.

⁶¹ P. 145.

⁶² *Poesies*, I, 158.

⁶³ P. 183.

⁶⁴ P. 157.

⁶⁵ *Tabla de F* (los números romanos corresponden al orden de *j*; entre paréntesis, indico el *senhal* o la invocación):

a) 1 = II (PS)	29 = XXIX	57 = LVII
2 = I (PS)	30 = XXX	58 = LVIII (LC)
3 = III (PS)	31 = XXXI (LC)	59 = LIX (LC)
4 = IV (PS)	32 = XXXII (LC)	60 = LX (LC)
5 = V (PS)	33 = XXXIII (PS)	61 = LXI (LC)
6 = VI (PS)		62 = LXII (FA)
7 = X (PS)	c) 34 = XXXIV (LC)	63 = LXIII (AA)
8 = VIII (Virgen)	35 = XXXV (LC)	64 = LXIV (LC)
	36 = XXXVI (LC)	65 = LXV (FA)
b) 9 = IX (LC)	37 = XXXVII (LC)	66 = LXVI (AA)
10 = VII (PS)	38 = XXXVIII (LC)	67 = LXVII (AA)
11 = XI (LC)	39 = XXXIX (LC)	68 = LXVII frag. (PS)
12 = XII	40 = XL (Dios)	69 = LXIX (LC)
13 = XIII (LC)	41 = CIX (MDB)	70 = LXX
14 = XIV (LC)	42 = XLI frag.	71 = LXXI
15 = XV (PS)	43 = XLIII frag. (FA)	72 = LXXII
16 = XVI (PS)	44 = XLIV (LC)	73 = LXXIII (LC)
17 = XVII (PS)	45 = XLV (LC)	74 = LXXIV (LC)
18 = XVIII (LC)	46 = XLVI (Amor)	75 = LXXV
19 = XIX (LC)	47 = XLVII (FA)	76 = LXXVI (FA)
20 = XX (LC)	48 = XLVIII (LC)	77 = CVII (Mos. Borra)
21 = XXI (PS)	49 = XLIX (LC)	78 = LXXVII (AA)
22 = XXII (PS)	50 = L (LC)	79 = LXXVIII (FA)
23 = XXIII (LC)	51 = LI (PS)	80 = LXXIX (FA)
24 = XXIV (LC)	52 = LII	81 = LXXX (AA)
25 = XXV (PS)	53 = LIII (LC)	82 = LXXXI
26 = XXVI (LC)	54 = LIV (LC)	83 = LXXXII
27 = XXVII (PS)	55 = LV (LC)	84 = LXXXIII
28 = XXVIII (PS)	56 = LVI (LC)	85 = LXXXIV (AA)

86 = LXXXV (FA)	d) 94 = XCII (Dios)	102 = CVIII
87 = LXXXVII	95 = XCIII (Virgen)	103 = CIV
88 = LXXXVIII	96 = XCIV (Virgen)	104 = CV frag.
89 = LXXXIX (MDB)	97 = XCV (Espíritu)	105 = CX (Virgen)
90 = XC (AA)	98 = XCVI frag. (Espír.)	106 = CXXII y CXXII b
91 = XCI (AA)	99 = XCVII frag.	(frag).
92 = CII	100 = XCVIII (FA)	107 = C
93 = CIII	101 = XCIX	108 = CVI

⁶⁶ *Plena de seny, quanto amor és molt vella, / absença és lo verme que la guasta, / si fermetat durament no contrasta, / e creurà poch, si l'envejós consella.*

⁶⁷ En este sentido, cfr., por ejemplo; Ramírez i Molas, *ob. cit.*, pp. 245-248.

⁶⁸ Más adelante habrá ocasión de ver que, en efecto, incluso ilustres estudiosos lo han hecho.

⁶⁹ Como afirma, por ejemplo, en los núms. VI, XXII, LI, LXI, LXXXVII de *j*.

⁷⁰ Tabla de *G*¹:

a) 1 = XCIV frag. (Virgen)	25 = LX (LC)	46 = LXXIV (LC)
2 = XCVIII (FA)	26 = LXVI (LC)	47 = LXXI
3 = XCIX	27 = LXVIII frag. (PS)	48 = LXXVI (FA)
4 = XCII (Dios)	28 = LXXIII (PS)	49 = LXXVII (AA)
		50 = LXXVIII (FA)
b) 5 = LXVII (AA)	d) 29 = VI (PS)	51 = LXXIX (FA)
6 = LXI (LC)	30 = V (PS)	52 = LXXX (AA)
7 = LXII (FA)	31 = IV (PS)	53 = LXXXI
8 = XCI (AA)		54 = LXXXIV (AA)
9 = LXV (FA)	e) 32 = C	55 = LXXXII
10 = CV frag.	33 = CII	56 = LXIV (LC)
	34 = CIV	57 = LXXXIII
	35 = CVI	
c) 11 = XXX		
12 = XXXVII (LC)		
13 = XL		
14 = XLI	f) 36 = LXXXVII frag.	h) 58 = XLVII (FA)
15 = XLII		59 = XLVIII (LC)
16 = XLIII (FA)		60 = XLIX (LC)
17 = XLIV (LC)	g) 37 = XXV frag. (PS)	61 = L (LC)
18 = XLVI (Amor)	38 = XXXII (LC)	62 = LI (PS)
19 = LIV (LC)	39 = XXVII (PS)	63 = LIII (LC)
20 = LV (LC)	40 = XXXVI (LC)	64 = LXIII (AA)
21 = LVI (LC)	41 = XXXVIII (LC)	65 = LXXXVIII (FA)
22 = LVII	42 = XXXIX (LC)	66 = LXXXIX (MDB)
23 = LVIII (LC)	43 = LII	67 = XC (AA)
24 = LIX (LC)	44 = LXIX (LC)	
	45 = LXX	

⁷¹ Tabla de H:

- | | | |
|------------------------|------------------------|---------------------------|
| a) 1 = X frag. (PS) | e) 28 = XIV (LC) | 58 = XCI (AA) |
| 2 = VIII (Virgen) | 29 = XV (PS) | 59 = XCII (Dios) |
| | 30 = XVI (PS) | 60 = XCIII (Virgen) |
| b) 3 = LXI (LC) | 31 = XVII (PS) | 61 = XCIV frag. (Virgen) |
| 4 = LXII (FA) | 32 = XXXII (LC) | 62 = XCV frag. (Espíritu) |
| | 33 = XL | 63 = XCVI (Espíritu) |
| c) 5 = VII (PS) | 34 = LXXVI (FA) | 64 = XCVII frag. |
| 6 = IX frag. (LC) | 35 = XLI | 65 = XCVIII (FA) |
| 7 = XI (LC) | 36 = XLIV (LC) | 66 = XCIX frag. |
| 8 = XXIV frag. (LC) | 37 = LI (PS) | |
| 9 = XXVI (LC) | 38 = LIII (LC) | f) 67 = XII |
| 10 = XXVII (PS) | 39 = LV (LC) | 68 = XXV (PS) |
| 11 = XXXI frag. (LC) | 40 = LVIII (LC) | 69 = XLII |
| 12 = XXIX | 41 = LIX (LC) | 70 = LXIV (LC) |
| 13 = XXXVII (LC) | 42 = LX (LC) | |
| 14 = XXXVIII (LC) | 43 = LXIII (AA) | g) 71 = III frag. (PS) |
| 15 = XXXIX (LC) | 44 = LXV (FA) | |
| 16 = XLVIII (LC) | 45 = LXVI (AA) | h) 72 = CV frag. |
| 17 = XLIX frag. (LC) | 46 = LXVII (AA) | 73 = CIV |
| 18 = XLVI frag. (Amor) | 47 = LXVIII frag. (PS) | 74 = CIII |
| 19 = XLVII (FA) | 48 = LXXVII (AA) | 75 = CII |
| 20 = L (LC) | 49 = LXXVIII (FA) | |
| 21 = LVI frag. (LC) | 50 = LXXIX (FA) | |
| 22 = LVII | 51 = LXXXIV (AA) | i) 76 = XLIII (FA) |
| 23 = LXX | 52 = LXXXV (FA) | |
| 24 = LXXI | 53 = LXXXVII frag. | |
| 25 = LXXIII (LC) | 54 = LXXXVIII (FA) | |
| | 55 = C | j) 77 = CVI frag. |
| d) 26 = XXI (PS) | 56 = LXXXIX (MDB) | 78 = CVII (Mos. Borra) |
| 27 = XX (LC) | 57 = XC (AA) | 79 = CXII frag. (Virgen) |

⁷² *Obres*, I, 119.

⁷³ *Poesies*, I, 168.

⁷⁴ Pp. 170-1.

⁷⁵ Tabla de A:

- | | | |
|------------------|----------------------|------------------|
| a) 1 = LXXV | c) 7 = C | 14 = XCII (Dios) |
| | 8 = XCIX | |
| b) 2 = XVII (PS) | 9 = XCVIII (FA) | d) 15 = XLV (LC) |
| 3 = XVI (PS) | 10 = XCVI (Espíritu) | 16 = LV (LC) |
| 4 = XIV (LC) | 11 = XCVII | 17 = LIV (LC) |
| 5 = XI (LC) | 12 = XCV (Espíritu) | |
| 6 = IX (LC) | 13 = XCIV (Virgen) | e) 18 = III (PS) |

- | | | |
|------------------------|--------------------|-------------------|
| 19 = I (PS) | 35 = XXXIII (PS) | 51 = L (LC) |
| 20 = II (PS) | 36 = XXVIII (PS) | 52 = LIII (LC) |
| 21 = IV (PS) | 37 = XXVII (PS) | 53 = LVI (LC) |
| 22 = V (PS) | 38 = XXI (PS) | 54 = LVIII (LC) |
| 23 = VI (PS) | 39 = XIX (LC) | 55 = LXIX (LC) |
| | 40 = XXIX | 56 = LXXI |
| f) 24 = XCIII (Virgen) | | 57 = LXIV (LC) |
| 25 = LXXXIII | h) 41 = LXXX (AA) | 58 = LXXVII (AA) |
| 26 = LXXXII | 42 = LXXVI (FA) | |
| 27 = LXXXVII | 43 = LXXVIII (FA) | |
| | 44 = LXXXI | j) 59 = XIII (LC) |
| g) 28 = LI (PS) | 45 = LXXXVIII (FA) | 60 = XXXIX (LC) |
| 29 = LXXIII (LC) | 46 = LXXXIX (MDB) | 61 = XVIII (LC) |
| 30 = XLVI (Amor) | 47 = XC (AA) | 62 = XLII |
| 31 = XLIV (LC) | | 63 = XXXII (LC) |
| 32 = XXXVII (LC) | i) 48 = XXIII (LC) | 64 = XXX |
| 33 = XXXVI (LC) | 49 = XXXVIII (LC) | 65 = XXIV (LC) |
| 34 = XXXIV (LC) | 50 = XLIX (LC) | 66 = XXXI (LC) |

⁷⁶ Tabla de N:

- | | | |
|-------------------|------------------------|----------------------|
| a) 1 = I (PS) | 40 = XLI | e) 81 = CII |
| 2 = II (PS) | 41 = XLII | |
| 3 = III (PS) | (...) | f) 82 = LXXVI (FA) |
| 4 = IV (PS) | 70 = LXXI | 83 = LXXVII (AA) |
| 5 = V (PS) | 71 = LXXII | 84 = LXXVIII (FA) |
| 6 = VI (PS) | 72 = LXXIII (LC) | 85 = LXXIX (FA) |
| 7 = X (PS) | 73 = LXXIV (LC) | 86 = LXXX (AA) |
| 8 = VIII (Virgen) | | 87 = LXXXI |
| 9 = IX (LC) | b) 74 = CVI | 88 = LXXXII |
| 10 = VII (PS) | 75 = CVII (Mos. Borra) | 89 = LXXXIII |
| 11 = XI (LC) | | 90 = LXXXIV (AA) |
| 12 = XII | c) 76 = LXXXVII | 91 = LXXXV (FA) |
| (...) | 77 = LXXXIX (MDB) | 92 = XCII (Dios) |
| 20 = XX (LC) | 78 = XC (AA) | 93 = XCIII (Virgen) |
| 21 = XXII (PS) | 79 = XCI (AA) | 94 = XCIV (Virgen) |
| 22 = XXIII (LC) | | 95 = XCV (Espíritu) |
| 23 = XXIV (LC) | d) 80 = XXI (PS) | 96 = XCVII |
| (...) | | 97 = XCVI (Espíritu) |
| 39 = XL (Dios) | | 98 = XCVIII |

⁷⁷ Tabla de L:

- | | | |
|--------------|--------------|---------------|
| 1 = VI (PS) | 4 = IX (LC) | 7 = XVI (PS) |
| 2 = III (PS) | 5 = XI (LC) | 8 = XVII (PS) |
| 3 = V (PS) | 6 = XIV (LC) | 9 = XIX (LC) |

10 = XXI (PS)	15 = XXXIV (LC)	20 = X (LC)
11 = XXVII (PS)	16 = XXXVI (LC)	21 = I (PS)
12 = XXVIII (PS)	17 = XXXVII (LC)	22 = II (PS)
13 = XXIX	18 = XLIV (LC)	
14 = XXXIII (PS)	19 = XLV (LC)	

⁷⁸ Es decir, XLII (frag.), LXXX, LXXXI, XXIX, XLII y X.

⁷⁹ *Obres*, I, 136.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ P. 161.

⁸² *Poesies*, I, 169, nota.

⁸³ Tabla de a:

<i>Cántica de Amor</i>	18 = LXXXV (FA)	<i>Cántica de Muerte</i>
1 = II (PS)	19 = LXXXIX (MDB)	1 = XCII (Dios)
2 = I (PS)	20 = LXXVII (AA)	2 = XCIV (Virgen)
3 = IV (PS)	21 = V (PS)	3 = XCIII (Virgen)
4 = IX (LC)	22 = XXII (PS)	4 = XC (AA)
5 = X (PS)	23 = XV (PS)	5 = LXXXVIII (FA)
6 = XIII (LC)	24 = LXI (LC)	6 = LVII
7 = XIV (LC)	25 = XXXIV (LC)	7 = XCVI (Espíritu)
8 = LXXXVII	26 = XXXIII (PS)	8 = XCV (Espíritu)
9 = XVIII (LC)	27 = XVI (PS)	9 = XCVII
10 = XLVI (Amor)	28 = XVII (PS)	10 = CXIV
11 = LXXI		
12 = VIII (Virgen)	<i>Cántica Moral</i>	<i>Cántica Spiritual</i>
13 = XXIII (LC)	1 = CVI	1 = CV frag.
14 = XLVIII (LC)	2 = CII	2 = CIV
15 = XC (AA)	3 = XXVI (LC)	3 = CV (otras estrofas)
16 = XLV (LC)	4 = C	4 = CXIV y XCIII
17 = XLVI (AA)		

⁸⁴ *Obres*, I, 57 y 136.

⁸⁵ Cfr., por ejemplo, Riquer, *Traducciones castellanas...*, pp. x-xix.

⁸⁶ "Però, més encara que a la foscor de les seves idees, el disfavor creixent amb que era tinguda la literatura catalana des del casament de Ferran d'Aragó i d'Isabel la Catòlica i la reunió amb Espanya dels Estats de la antiga Corona d'Aragó feien les estrofes d'A.M. difícilment abordables als espanyols que només se servien en rars ocasions de la llengua de llurs avant-passats. És per això que el primer editor de les obres del nostre poeta, B. de R., les va fer seguir d'una traducció castellana, per facilitar-ne la lectura" (*Les Obres...*, I, 55-56).

⁸⁷ *Obres*, I, 136-7.

⁸⁸ Tabla de G²: I, II (repetida en otro lugar), III, VI, X, VIII (repetida en otro lugar), IX, VII, CI, LXXIV, XI, XIII, XII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, CXII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX,

XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XLV, LXXII, LXXV, LXXVI, LXXIX, LXXXV, LXXXVII, XCVI (frag.), XCIV, CV (frag.), CXIII (frag.), CXIV (frag.), XCV y XCVII.

⁸⁹ Tabla de B:

a) 1 = XXXIX (LC)	53 = LI (PS)	105 = CVII (Mos. Borra)
	54 = LIV (LC)	106 = XCVIII (FA)
b) 2 = I (PS)	55 = LV (LC)	107 = CXI
3 = II (PS)	(...)	108 = CXV (AA)
(...)	90 = XCI (AA)	109 = XCVI (AA)
39 = XXXVIII (LC)	91 = XCII (Dios)	110 = CXVII
40 = XL (Dios)	92 = XCIII (Virgen)	111 = CXVIII
41 = XLI	93 = XCIV (Virgen)	112 =
42 = XLII	94 = XCV (Espíritu)	113 = CXII (Virgen)
43 = XLIII (FA)	95 = XCVII	114 = CXIX (AA)
44 = XLIV (LC)	96 = XCVI (Espíritu)	115 = CX (Virgen)
45 = XLV (LC)	97 = XCVIII (FA)	116 = CXXII bis.
46 = XLVI (Amor)	98 = XCIX	117 = CXIV (Dios/Alf. V)
47 = LII	99 = C	118 = CXX (Virgen)
48 = LIII (LC)	100 = CII	119 = CXXI (AA)
49 = XLVII (FA)	101 = CIII frag.	120 = CXXVII
50 = XLVIII (LC)	102 = CIV	121 = CXXVIII
51 = XLIX (LC)	103 = CV	122 = CIII (frag.)
52 = L (LC)	104 = CVI	123 = CXXIV

⁹⁰ Del núm. 1 al 10, *K* coincide exactamente con *F*; del 11 al 95, exactamente con *j* (la única diferencia es que en *K* falta el XLIX). Los restantes poemas se presentan en este orden: XCVII, XCVI, C, CII, XCVIII, XCIC, CIV, CV, CIII, CVI y CVII:

⁹¹ Tabla de D: sector a) del 1 al 56, igual a los primeros cincuenta y seis poemas de *F*, con las diferencias indicadas en el texto; sector b) del 57 al 66 (LXXXVIII, LXXXIX, XC, XCI, LXXXV, LXXXVI, XCII, XCIII, XCIV, XCV); sector c) del 67 al 78 (LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXVII); sector d) del 79 al 95 (LVII, LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII, LXVIII frag., LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII); sector e) del 96 al 127 (XCVII, XCVI, XCVIII, XCIX, C, CI, CII, CIII, CIV, CV, CVI, CVII, CVIII, CIX, CX, CXI, CXII, CXIII, CXIV, CXV, CXVI, CXVII, CXVIII, CXIX, CXXI, CXXII bis, CXXIII, CXXIV, CXXV, CXXVII, CXXVIII).

⁹² Tabla de b:

a) 1 = XXXIX (LC)	6 = XXI (PS)	11 = XXIII (LC)
2 = IV (PS)	7 = LXIX (LC)	12 = XXXVII (LC)
3 = LXVI (PS)	8 = LXVII (AA)	13 = CIX (MDB)
4 = CI (BBS)	9 = LXVIII frag. (PS)	14 = XXXIII (PS)
5 = III (PS)	10 = VII (PS)	15 = V (PS)

16 = XXXIV (LC)	52 = IX (LC)	88 = LXX
17 = LXXIII (LC)	53 = LXXXV (FA)	89 = LII
18 = LXIV (LC)	54 = XXXVIII (LC)	90 = CXVII
19 = LXXXVI	55 = CXIV	91 = LXXXVIII (FA)
20 = L (LC)	56 = XXVIII (LC)	92 = LXI (LC)
21 = XVIII (LC)	57 = XC (AA)	93 = CXV
22 = LI (PS)	58 = LXIII (AA)	94 = LX (LC)
23 = XXIV (LC)	59 = XCI (AA)	95 = LXXIV (LC)
24 = LXXXIX (MDB)	60 = LXXVII (AA)	96 = XXX
25 = XIII (LC)	61 = VI (PS)	97 = XXIX
26 = II (PS)	62 = CX (Virgen)	98 = XCVIII (FA)
27 = XIX (LC)	63 = XLIX (LC)	99 = XXXV (LC)
28 = X (PS)	64 = LXXXIV (LC)	100 = LIX (LC)
29 = LIV (LC)	65 = LXXVI (AA)	101 = XCIX
30 = LXXX (AA)	66 = LXXXIII	102 = CXI
31 = I (PS)	67 = LXXVIII (FA)	103 = CXVI (AA)
32 = LXXXI	68 = LXXI	104 = CXIX (AA)
33 = LXII (FA)	69 = XLII	105 = CXXI (AA)
34 = LXXXII	70 = VIII (Virgen)	106 = CXXII bis (Alf. V)
35 = XI (LC)	71 = XLVII (FA)	107 = LXXXVII (AA)
36 = XIV (LC)	72 = XLVIII (LC)	108 = CXXIII
37 = XL (LC)	73 = XXV (PS)	109 = XCII (Dios)
38 = XXXII (LC)	74 = XV (PS)	110 = XCIII (Virgen)
39 = XVII (PS)	75 = LXIV (LC)	111 = XCIV (Virgen)
40 = XXXI (LC)	76 = LXXV (Senhal de bé)	112 = XCV (Espíritu)
41 = XX (LC)	77 = LIII (LC)	113 = XCVII
42 = XXVI (LC)	78 = XLIII (FA)	114 = XCVI (Espíritu)
43 = XXXVI (LC)	79 = XVI (PS)	115 = CIII
44 = LV (LC)	80 = LVI (LC)	116 = CIV
45 = XLI	81 = CXVIII	117 = CVI
46 = C	82 = LXXXIX (FA)	118 = CXIII (Virgen)
47 = LVIII (LC)	83 = LVII	119 = CVII (Mos. Borra)
48 = XXVII (PS)	84 = CII	120 = CXII (Virgen)
49 = XLV (LC)	85 = LXV (FA)	121 = CVIII
50 = XXII (PS)	86 = CXX	122 = CV
51 = XLVI (AA)	87 = LXXII	

⁹³ Obres, I, 162.

⁹⁴ Obres, I, 66.

⁹⁵ Obres, I, 19.

⁹⁶ Los versos 25-28 del poema dicen, en catalán: *Sol per a vós basta la bona pasta / que Deu retench per fer singulars dones: / fetes n'àssats molt sàvies e bones, / mas compliment dona Teresa.l tasta. Romaní traduce: Aquella massa que fue tan escogida / de que Dios hizo mugeres excelentes, / de todas quantas agora son presentes / en nuestros tiempos vos soys la más complida.*

⁹⁷ *Obres*, I, 77-78.

⁹⁸ Precisamente las de los cantos 3 (LXVI de *j*), 9 (X), 11 (XXIII), 15 (V), 18 (LXXIII), 23 (LXXXIX), 26 (II), 28 (VII), 33 (XIV), 35 (XVII), 43 (XLVI), 46 (XXVIII), 51 (XCI), 57 (LXXVI), 58 (LXXXVIII), 59 (LXXI), 60 (VIII), 64 (LXIV), 65 (LIII), 70 (LXXIX), 73 (CXX), 74 (LXXIV), 84 (LXXXVIII), y 87 (CXVI).

⁹⁹ Me limitaré a recordar que en el canto 14 (XXXIII) la estancia quinta; en el 15 (V), la segunda; en el 22 (LI), la quinta.

¹⁰⁰ Cfr., por ejemplo, los cantos 1 (XXXIX, a *PS*), 2 (IV, a *PS*), 4 (CI, a *Bell.ab bon seny*), 5 (III, a *PS*), 6 (XXI, a *PS*), 12 (XXXVII, a *LC*)...

¹⁰¹ Cfr., por ejemplo, los cantos 8 (LXVII, *AA*), 31 (LXII, *FA*), 45 (LXXXV, *FA*), 49 (XC, *AA*), 52 (LXXVII, *AA*), 56 (LXXXIV, *AA*), 61 (XLVII, *FA*), 65 (XLIII, *FA*)...

¹⁰² Pueden leerse en Riquer, *Traducciones castellanas...*, pp. xxxviii-ix.

¹⁰³ Riquer, *ob. cit.*, pp. 427-34.

¹⁰⁴ Precisamente de los núms. (de *j*, pero en el orden que aparece en Mariner) LXXVIII, XV, LVI, XXVII, LXXXI, LXXXIII y LXXXII.

¹⁰⁵ Ramírez i Molas, *ob. cit.*, pp. 170-71.

¹⁰⁶ *PS* es aquí, en un principio, *Ingenio splendens*, para formalizarse en seguida en *O prudens*; *LC*, *Flos inter spinas*; *AA*, *O Amor*; *MDB*, *Ultima dona mihi*; *FA*, *Stulte amor*; *Bell.ab bon seny*, *Pulchra mihi prudens*.

¹⁰⁷ *Opera omnia, Poetica et Oratoria.*, p. 512. Sería inútil detenerse a hablar en esta ocasión de la creencia, no poco extendida en los siglos XVI y XVII, de que Ausias es anterior a Petrarca, quien lo habría estimado e incluso imitado. Para una síntesis de la historia de un error que hoy nos parece sin más inconcebible, cfr. Riquer, "Influencia de A.M. en la lírica...", p. 50, nota.

¹⁰⁸ Por la ed. de París, 1813, I, 235-36.

¹⁰⁹ "Ausias March", en la *Revista de Madrid*, 1841, vols. I (509-532) y II (254-267 y 293-312).

¹¹⁰ *Art. cit.*, I, 524, y II, 300.

¹¹¹ II, 310.

¹¹² Pp. 489 y 491.

¹¹³ En la ed. de *Obras completas*, Barcelona 1890, pp. 177-84. No puedo precisar ahora el orden de aparición de los artículos de Milà y de Amador de los Ríos. De todos modos, cabe recordar que Milà no deja de notar la imposibilidad de confundir a Na Teresa Bou con Na Monboy o Monbohí (cfr. p. 177).

¹¹⁴ "Discurso leído en su solemne recepción en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", B., p. 33.

¹¹⁵ Parte II, cap. V. Por la IV ed. (Barcelona 1924), p. 339.

¹¹⁶ P. 360.

¹¹⁷ Cfr., por ejemplo, M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. XII (Madrid 1908): por la ed. Nacional, vol. X (Madrid 1945, p. 264) y Mossèn Jaume Barrera, en el apéndice bibliográfico a *i* (p. 420), con referencias al concienzudo trabajo de Pagès.

¹¹⁸ *Bernart von Ventadorn: Seine Lieder, mit Einleitung und Glossar*, Halle 1915.

¹¹⁹ *B. von V.: Ausgewählte Lieder* ("Sammlung romanischer Texte", n. 7), Halle 1929.

¹²⁰ "Nous avons préféré suivre un ordre plus 'subjectif' et personnel, créer un certain rythme pour une lecture suivie des chansons et pour la progression d'un climat sentimental à un autre" (prólogo a *Bernart de Ventadour, Chansons d'amour*, París 1966, p. 8).

¹²¹ Cfr., en *j u o*, los poemas XLIII (FA), XLVI (Amor), XLVII (FA), LXII (FA), LXIII (FA), LXV (FA), LXVI (AA), LXVII (AA), LXXVI (FA), LXXVII (AA), LXXVIII (FA), LXXIX (FA), LXXX (AA), LXXXIV (AA), LXXXV (FA), LXXXVIII (FA), XC (AA), XCI (AA), XCVIII (FA), CXIX (AA), CXXI (AA).

¹²² "En un grup d'obres, el senyal 'O foll amor' indica amb prou eloqüència que el poema no va adreçat a cap dama — [PS o LC] — a la qual el nostre poeta vulgui retre homenatge; al contrari, A.M., deixant-se dur per la seva inclinació envers la veritat crua, es lliura al blasme de l'Amor, de la dama o d'ell mateix" (*Poesies*, I, 68). Nada encuentro en *o* que *positivamente* niegue la identificación de *Amor* o *AA* con una concreta mujer pero, a decir verdad, ni siquiera hace falta que Bohigas se haya "comprometido" escribiendo negro sobre blanco: tan claro está que estos cantos no tienen como destinataria a una mujer "concreta". (En este sentido, cfr. también Riquer, *Hist. de la Lit. Cat.*, II, 508, y Ramírez i Molas, *ob. cit.*, pp. 278-79).

¹²³ La del poema I de *j* falta en *F*; la del XI, en *H*; la del XIV, en *G*²; la del XVII, en *G*²; la del XIX, en *G*² (en *D* ha sido añadida por una segunda mano); la del XXVII, en *B*; la del XXX, en *E*; la del XCIII, en *AFHKN*; la del XCV, en *G*²; la del CVII, en *E*; la del CXIII, en *DG*²*D*; la del CXVI ha sido borrada de *D*; la del CXVII, en *BDE*.

¹²⁴ Bohigas lo hace notar en varias notas de *o*. Así, por ejemplo, en la dedicada a la de I: "Aquesta i algunes altres tornades semblen despreses del poema, es lliguen poc amb ell. Són petits epigrames, en els quals el poeta s'allibera de convencionalismes i condensa la seva pròpia experiència".

APENDICE

Manuscritos

- A* París, Bibliothèque Nationale, esp. 225 (conocido como *Cançonner d'obres enamorades*. Finales del s. XV o principios del XVI. Contiene sesenta y seis poemas.
- B* París, Bibliothèque Nationale, esp. 479. Fechado (9 de mayo de 1541) y firmado por el copista, Pere Vilasaló. Contiene ciento veintidós poemas.
- C* El Escorial, L.ij.26. Según Pagès, fue ejecutado en 1546 o 1547. Contiene ciento veintidós poemas.
- D* Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2985. Compilado, con toda probabilidad, por Lluís Pedrol, hacia 1542-43. Contiene ciento veintisiete poemas.
- E* Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3695. Realizado en 1546 por Jeroni Figueres, en Valencia, bajo la dirección de Lluís Carròs de Vilaragut. Contiene ciento veintiseis poemas.
- F* Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. 950 (ant. 2-4-4). Según Pagès, se trata del ms. de Ausías más antiguo entre los conocidos: segunda mitad del s. XV. Bohigas, en cambio, lo considera ya del XVI. Contiene ciento ocho poemas.
- G* Valencia, Biblioteca Provincial y Universitaria, ms. 92-6-7. Resultado, según Pagès, de la reunión de dos partes distintas: la primera (= G^1) debió de ser ejecutada a finales del s. XV y contiene sesenta y seis poemas; la segunda (= G^2), de la primera mitad del siglo XVI, contiene cincuenta y dos. Puesto que algunas de las de G^2 se encuentran ya en G^1 , el total real de los contenidos en G es de ciento siete.
- H* Zaragoza, Biblioteca Universitaria, ms. 184. De la segunda mitad del s. XV. Contiene sesenta y nueve poemas, diecisiete de los cuales de forma fragmentaria.

- I Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 10. De principios del s. XVI. Sigue casi al pie de la letra a A. Contiene sesenta y cinco poemas.
- K Cheltenham, Biblioteca de T. Fiz Roy Fenwick, n. 9625. Fechado (23 de abril de 1542) y firmado por el copista, Pere Vilasaló. Contiene ciento cinco poemas.
- L Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 9. S. XVI. Contiene veintidós poemas.
- M Barcelona, Ateneu Barcelonès, ms. 1. Principios del s. XV. Contiene seis poemas (en realidad, cinco, dado que una de ellas aparece en dos lugares distintos, en forma fragmentaria).
- N Nueva York, Hispanic Society of America. De la primera mitad del s. XVI. Contiene noventa y ocho poemas.

Ediciones (completas o selecciones)

- a *Las Obras del famosissimo / Philosopho y Poeta Mossen Osias Marco, cavallero Catalan / traduzidas por don Baltasar de Romaní (...)* Valencia, Juan Navarro, 1539. Contiene cuarenta y seis poemas. Intercalada, estrofa por estrofa, trae la traducción castellana.
- b *Les Obres de Mos/sen Ausias March ab una declara/tio en los marges / de alguns / vocables scurs.* Barcelona, Carles Amorós, 1543. Contiene ciento veintidós poemas.
- c *Les Obres / del valeros y extrenu cavaller, vigil / y elegantissim Poeta Ausias March. Novament revistes y estampades ab / gran cura y diligencia. Po/sades totes les / declarasions / dels vocables / scurs largament en la taula.* Barcelona, Carles Amorós, 1545.
- d *Las Obras del poeta Mos/sen Ausias March, corregidas de los errores que / tenian. Sale con ellas el vocabulario de los vocablos en ellas contenidos...* Valladolid, 1555. Contiene ciento veinticuatro poemas.

- e *Les Obres del / valeros cavaller / y elegantissim Poe/ta Ausias March: Ara no/vament ab molta dili/gencia revistes y de molts cants / aumentades.* Barcelona 1560, Claudi Bernat. Contiene ciento veinticuatro poemas.
- f *Ausias March. Obras de aquest poeta publicadas tenint al devant las ediciones de 1543, 1545, 1555 y 1560,* per Francesch Pelayo Briz. Barcelona 1864.
- g *Obras del poeta valencià Ausias March, publicadas tenint al de-vant les edicions de 1539, 1545, 1555 y 1560,* per Francesch Fayos y Antony. Barcelona 1888.
- h *Les obres del valeros cavaller y elegantissim poeta Ausias March. Ara novament ab molta diligenvia revistes y ordenades segons les més correctes edicions antigues,* Barcelona 1888. Ed. prepara-da por Antoni Bulbena i Tosell.
- i *Les obres del valeros cavaller y elegantissim poeta Ausias March. Ara per quarta vegada estampades, durant lo gloriós Renaximent de les lletres catalanes...* Barcelona (“Biblioteca Clàssica Catala-na”), 1908-9. Ed. preparada por Mossèn Jaume Barrera.
- j *Les Obres d’Auzias March. Edició crítica per Amedeu Pagès.* Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1912-4. Dos volúmenes.
- k *Auzias March. Poesies.* Selecció de J(oan) E(stelrich). Amb una nota biogràfica de Ll. Nicolau d’Olwer. Barcelona, “Minerva”, II sèrie (“Col.lecció de Literatura Moderna”, vol. V), 1918.
- l *Poesies d’Ausias March.* Selecció, pròleg, glossari i notes per Enric Navarro i Borràs. València, “L’Estel” (Sèrie popular de Clàssics Valencians”), 1934.
- m *Ausias March.* Selecció, traducció, prólogo y notas de Mar-tín de Riquer. Barcelona, “Poesía en la mano”, 1941.
- n *La Poesía del Mundo. Ausias March. Cants d’Amor.* (...) Bar-celona, 1948. Edició de luxe, amb pròleg de Carles Riba.

- o *Ausiàs March. Poesies*, a cura de Pere Bohigas, Barcelona (“Els Nostres Clàssics”, 71, 72, 73, 77 y 86), 1952-59. Cinco volúmenes.
- p *Poesies escollides d’Ausiàs March*. Selecció i anotació per Pere Bohigas. Barcelona (“Col·lecció Popular Barcino, CLXXIII), 1959.
- q *Ausiàs March, Antologia poètica*, versió original i moderna, a cura de Juan Fuster, Barcelona (“Biblioteca Selecta”, n. 273), 1959.
- r *Ausiàs March, Poemas*. Selecció, traducció y prólogo de Juan Antonio Irardo, Las Palmas de Gran Canaria (“Inventarios Provisionales”), 1972.
- s *Ausías March. Antología poética*. Selecció, prólogo y notas de Juan Ramón Masoliver. (Traducciones de varios, desde Baltasar de Romaní a J.A. Irardo, y el mismo Masoliver). Barcelona (“Los libros de la frontera”), 1976.
- t *Ausías March, Selected Poems*. Edited and translated by Arthur Terry. Edimburgo (“Edinburg Bilungual Library”, n. 12), 1976.
- u *Ausías March, Obra Poética*, Selecció y Traducció, Pere Gimferrer; Introducció, Joaquim Molas. Edició Bilingüe. Madrid (“Clásicos Alfaguara”), 1978.

Traducciones

Romaní. Cfr. ed. a.

Romaní 2. *Las obras del famosissimo Philosopho y / Poeta Osias Marco, cavallero valenciano / de nación Catalán: traduzidos por don Baltasar de Romaní*. Sevilla, Juan Canalla, 1553.

Anónimo. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1131 (*Ausías March — Poesías*).

Montemayor. *Primera / Parte de / las Obras del excelentissimo Poeta y Philosopho mossen / Ausias March: cavallero Valenciano. Traduzidas de lengua lemosina en castellano por Jorge de Montemayor.* Valencia, Sebastian Mey, 1560.

Montemayor-Romani. *Las Obras del excellen/tissimo Poeta Mossen Ausias March...* Zaragoza, Vda. de Bartolomé de Nájera, 1562.

Montemayor-Romani 2. *Las Obras del excellen/tissimo Poeta Ausias March, cavallero Valenciano (...)* Madrid, Francisco Sánchez, 1579.

Mariner. *Vicentij Marinerij Valentini Poemata quibus Ausiae Marchi Opera, facundissimi et elegantissimi Poetae, et strenui Equitis Valentini interpretatur, et ex vernacula prisca lingua Lemonicensi, qua tunc Valentini utebantur (...) in Latinum vertit eloquium...* En el volumen *Opera Omnia, Poetica et Oratoria*, Tournon, Louis Pillhet, 1663.

Romani, Montemayor, Anónimo de la Biblioteca Nacional de Madrid, Quevedo. Ed. de Martín de Riquer, *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, Barcelona 1946.

Montemayor. Ed. de F. Carreres de Calatayud, Madrid ("Colección de Antiguos Libros Hispánicos", Serie A, vol. VIII), 1947).

Badosa. Enrique Badosa, *La Lirica Medieval Catalana*, Antología y traducción, Madrid ("Adonais", núms. CCXXXVIII-IX), 1966.

Cfr. Ediciones *r, s, t y u.*

RECENSIONI

Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines, 1977, 2 voll., pp. 897.

Gli *Atti* del Congresso Ispanistico di Bordeaux 1974, usciti alla fine del 1977, raccolgono cinque relazioni plenarie e 77 comunicazioni. Come è tradizione della Asociación Internacional de Hispanistas, mentre le cinque relazioni plenarie dimostrano una certa intenzionalità di distribuzione, sia per quanto riguarda la nazionalità dei relatori, sia dal punto di vista tematico (una è di tema linguistico, una di letteratura ispanoamericana, tre di tema storico e storico-letterario spagnolo), le comunicazioni sono su tema a scelta degli autori, senza alcuna limitazione, nell'ambito dell'ispanismo. Il risultato è, ovviamente, l'accostamento dei temi e dei meriti più disparati. A mio parere, questa impostazione, fatto un bilancio dei profitti e delle perdite, è la più opportuna per un congresso, in cui l'incontro tra le persone è un'esigenza da privilegiare; e lo è non solo per tale esigenza. Un congresso a tema, per quanto vasto e d'interesse generale ed attuale sia tale tema, di necessità costringe al silenzio coloro che non se ne occupano specificamente; e, poiché il tema sarebbe senza dubbio scelto in funzione di interessi prevalenti in un determinato momento, favorisce tali tendenze, che appunto perché prevalenti non ne hanno bisogno, e coarta le scelte individuali. Un congresso a tema libero concede ai singoli individui di percorrere vie, vecchie o nuove, a loro giudizio degne di essere percorse; richiama l'attenzione su argomenti e metodi non favoriti dalle tendenze prevalenti; elimina i tentativi di conformarsi alla tematica o alla metodologia privilegiate al fine di poter intervenire. In ultima analisi, la cultura è libertà, e la libera scelta del tema è garanzia di autenticità degli interventi e quindi del livello del congresso.

Certo, diventa difficile, di fronte ai risultati di un congresso così impostato, addentrarsi in un discorso specifico riguardante i singoli contributi; in compenso, il censore può fare osservazioni generali, di non minore, o maggiore, importanza.

Settantasette comunicazioni, lette in un particolare luogo ed in un particolare tempo, possono non costituire un campione sufficiente delle tendenze metodologiche, delle preferenze tematiche, delle distribuzioni geoculturali dell'ispanismo internazionale, tanto più in questo caso, poiché non tutte le comunicazioni accettate e lette sono pubblicate. Eppure qualche rilievo statistico ci può fornire indicazioni suggestive, o almeno proporre ipotesi stimolanti, sulle tendenze dell'ispanismo internazionale nel 1974. (Indubbiamente, il considere-

vole intervallo di tempo non ci permette di considerare del tutto attuali tali indicazioni. Per es., la relazione di A.A. Sicroff e la più complessa ed incisiva comunicazione di Guillermo Araya sullo svolgimento del pensiero di Américo Castro appaiono già collocate nel passato dalla pubblicazione del volume *A. Castro and the Meaning of Spanish Civilization* (recensito nel nr. I di questa *Rassegna*). La distribuzione geografica dei 77 autori di comunicazioni, tenendo conto dell'università in cui insegnano (si tratta, con pochissime eccezioni, di professori universitari) certo deforma l'immagine della distribuzione geografica dell'ispanismo, poiché incidono sulla partecipazione a un congresso condizioni economiche, fenomeni di costume, riserve mentali di diversa natura; eppure ha qualche valore indicativo. Divise per provenienza, le comunicazioni si raggruppano come segue: Stati Uniti 29, Francia (nazione ospitante) 12, Regno Unito 9, Spagna 5, Canada 3, Puerto Rico 3, Romania 3, Argentina 2, Cile 2, Italia 2, Messico 2, Belgio 1, Rep. Federale 1, DDR 1.

Raggruppando le comunicazioni per argomenti abbiamo dei risultati sconcertanti: delle 77 comunicazioni solo 2 hanno un contenuto puramente linguistico; 15 sono di tema ispanoamericano (si tenga conto che esiste un'attiva associazione internazionale degli iberoamericanisti); le restanti si riferiscono alla storia letteraria e alla storia spagnole: Medio Evo 6, periodo 1492-1700 30, 1700 zero, 1800 10, 1900 14. Il secolo XVIII, dunque, non è stato oggetto di una sola comunicazione (adeguato compenso, del resto, è stata la magistrale relazione di José Antonio Maravall su *La palabra "civilización" y su sentido en el siglo XVIII*, che, nel solco di Lucien Febvre e di Ferdinand Braudel, costituisce un esempio di come storia della lingua e storia delle idee politiche possano avere un oggetto comune). Sorprendente è anche lo scarso numero di comunicazioni riguardanti il Medio Evo, e il fatto che cinque delle sei comunicazioni vengano da università anglosassoni. Delle 10 comunicazioni sull'Ottocento, 4 riguardano Galdós.

Se distribuiamo le stesse 77 comunicazioni per genere letterario (esercizio tassonomico alquanto aleatorio, perché non sempre l'assegnazione a un genere letterario è fattibile o almeno indiscutibile) risulta che solo 7 riguardano la lirica, oggetto prediletto dell'epoca di Dámaso Alonso, contro 27 dedicate alla narrativa e 9 al teatro.

Se ci chiediamo quale sia l'impatto delle più recenti tendenze della teoria letteraria, dobbiamo ancor più rilevare la difficoltà di una precisa assegnazione delle comunicazioni, sia perché diverse tendenze possono influire su una sola comunicazione, sia perché non sempre esse sono esplicite e documentabili. Nel complesso, è da rilevare lo scarso riferimento esplicito a tendenze teoriche. Il più evidente, come è da attendersi, riguarda lo strutturalismo francese (e il formalismo russo, verosimilmente assimilato attraverso lo strutturalismo francese), ma appare chiaramente solo in tre o quattro comunicazioni; una sola mi pare riferibile alla psicocritica; una cita già nel titolo la *Rezeptionsästhetik* (si tratta di uno scritto di T.D. Stegmann, che applica il concetto di "orizzonte d'attesa" alla ricezione del *Quijote* e a quella del *Persiles*: una delle tre comunicazioni dedicate a Cervantes, di fronte a due riguardanti Lope e due riguardanti Calderón, al quale tuttavia è dedicata l'importante relazione plenaria, *La lengua*

de Calderón, di Hans Flasche). Che abbia notato, nessuno cita Mukařovský o Lotman.

La compressione esercitata dalla misura obbligatoria (venti minuti di lettura) si traduce in modi assai diversi. Le 77 comunicazioni occupano circa 770 pagine. Alcuni autori hanno rinunciato ad ogni nota ed hanno ridotto il testo a quattro-cinque pagine, sicché qualche volta (per es. nel caso di Frida Weber de Kurlat, *Una sistematización de los tipos de comedia de Lope*) possiamo rimpiangere che gli autori non siano stati un po' meno austeri; ma l'alluvione di scritti che ci affligge ci fa nel complesso salutare quell'esteriore esigenza come un fatto culturalmente positivo.

Franco Meregalli

M.V. Calvi, L. Guasconi, N. Provoste, *Español situacional*, Milano, ed. C.I.D.A., 1977, pp. 196.

Questo libro nasce, secondo quanto specificano gli aa. nell'introduzione, da una sperimentazione didattica svolta presso lo IULM (Istituto Universitario di Lingue di Milano) e la scuola interpreti della stessa città. Gli aa. di questa grammatica sono docenti universitari con una ampia pratica nel campo didattico, ricavata da varie esperienze di *stages* estivi in Spagna con gruppi di studenti.

Il libro si divide nelle seguenti parti:

- 1) introduzione;
- 2) proposta di distribuzione degli argomenti grammaticali;
- 3) *orientaciones para la pronunciación y la ortografía*;
- 4) *acentuación*;
- 5) *16 situaciones*;
- 6) verbi;
- 7) esercizi di traduzione e lettura.

L'introduzione, oltre ad essere un'intelligente presentazione del testo, è una spiegazione delle scelte metodologiche che vi sono offerte. Vi è una parte dedicata alle istruzioni per l'uso del manuale che, assieme alla proposta di distribuzione degli argomenti grammaticali, ne fanno uno strumento veramente utile per l'insegnante, semplificandogli il lavoro. Per quel che riguarda le *orientaciones para la pronunciación y la ortografía* e la *acentuación*, mi pare di notare una contraddizione tra lo spirito del libro nel suo insieme e queste due parti che, poste all'inizio del testo e formulate in quei termini, per nulla si discostano dalle cosiddette "grammatiche tradizionali". Comunque, bisogna tenere presente che l'insegnamento delle lingue nelle nostre scuole non può prescindere da tali nozioni, che però potrebbero essere presentate in modi e tempi diversi. Ritengo che sarebbe stato più consono collocare queste due parti alla fine delle "situaciones", nel settore riguardante i verbi e gli esercizi, sottolineando, in tal modo, il carattere deduttivo dell'insieme del lavoro e ribadendo ancora una volta che la lingua non si può apprendere astrattamente, ma in situa-

zioni. Dalle "situaciones", acquisite in modo automatico, si ricavano le varie osservazioni grammaticali, astraendole da un contesto concreto. A questo spirito si uniforma la collocazione della settima parte, ossia i verbi.

Infine le ultime sezioni (*ejercicios, textos para la traducción, textos de lectura*) dimostrano una scelta intelligente in quanto a contenuti, sempre molto attuali, che rispecchiano la gradualità delle strutture linguistiche presentate.

Nella scarsa panoramica di testi di spagnolo per italofoeni, questo volume è senz'altro positivo e se ben usato può costituire un importante strumento didattico nelle mani dell'insegnante. Si nota in tutte le sue parti una notevole attualizzazione della lingua che dimostra un aggiornamento costante da parte degli autori. L'italiano viene usato soltanto in alcuni casi di grammatica contrastiva e nell'ampliamento del vocabolario. Per ciò che riguarda quest'ultimo, è da notare la sua positività se assunto come supporto didattico per l'insegnante in quanto presenta, già organizzati, alcuni campi semantici relativi alle Unità Didattiche che li precedono. Esso, però, non dovrà mai essere "propinato" allo studente in modo passivo. In conclusione, questo è un libro che si rivolge soprattutto a studenti principianti. Testo veramente intelligente, rende funzionale un'attenta ed equilibrata mescolanza di metodi.

Susanna Regazzoni

Hans Flasche, *Geschichte der Spanischen Literatur*. Erster Band: Von den Anfängen bis zum Ausgang des Fünfzehnten Jahrhunderts, Bern-München, Francke, 1977, pp. 487.

Chi accetta dalle circostanze la sfida impegnativa di scrivere la storia di tutta una letteratura si trova subito con delle origini (che sono nel Medio Evo, quando si tratta d'una letteratura volgare europeo-occidentale) che impongono una domanda: cosa è letteratura? Quale scrittura possiamo considerare letteraria e quale no? D'altra parte, il più naturale reagire allo sgomento che non può non prendere chi si è assunto un tale compito è il chiedersi: come hanno affrontato i problemi coloro che mi hanno preceduto? Flasche non sembra, almeno non sembra esplicitamente, essersi posto quest'ultima domanda. A giudicare dal testo, potrebbe perfino ignorare le imprese di Alborg, di Deyermond, di Varvaro-Samonà, per quanto possa sembrare incredibile. Invece si pone la domanda precedente: cosa è letteratura e cosa non lo è? Quali scritture includere nella storia, come letterarie, e quali tralasciare, come non letterarie? Il criterio è il valore letterario, "die kunstvolle Form". Per esempio, le opere storiche entrano nella considerazione se sono "sprachkünstlerisch geformt" (p. 12); allora si devono accogliere "in den Raum der sogenannten "schönen Literatur" (p. 186). Ciò premesso, si deve riconoscere che "eine Literaturgeschichte sich nicht auf die Betrachtung der "Gipfel" beschränken dürfe" (p. 8). In altre parole, si privilegia la forma letteraria, e si tien conto non solo dei risultati "estetici", ma anche dell'importanza storica che determinate opere hanno nello sviluppo di tale forma. In pratica, si privilegia il verso sulla prosa, e l'intenziona-

lità letteraria, intesa come condizione del valore letterario, sul concreto risultato letterario. Ciò spiega come opere in prosa di carattere storico siano ignorate, talora perfino quando appartengono ad autori studiati per altri aspetti. Di Pulgar, Flasche parla a lungo, a proposito dei *Claros varones*; ma dice solo che è autore "einer" cronaca dei re cattolici.

Credo che se andiamo a fondo dei criteri guida di altre storie letterarie troviamo analoghi problemi aperti; conviene quindi chiederci quali scelte operative abbia fatto Flasche, senza porci ulteriori quesiti metodologici. Egli è erede di una lunga tradizione tedesca di "Romanische Philologie", e mette in evidenza tale relazione storica dedicando la sua opera a Curtius e, risalendo ben più lontano, a Baist e a Gröber. Da Curtius, cui si sente particolarmente vicino, ma da cui si distanzia in non poche occasioni, eredita, anzi tutto, il rispetto del testo. Egli si propone di giungere alla comprensione della letteratura medioevale spagnola "nicht auf Sekundärliteratur bauend", ma "mit dem Blick auf den Text selbst" (p. 243). La sua storia diviene quindi anche un'antologia: egli propone un singolo passo, e su di esso costituisce l'interpretazione di tutta un'opera. Così facendo, evidentemente pensa, e pensa realisticamente, ad un lettore che l'opera non abbia letto e non abbia intenzione di leggere; ad un lettore che attraverso l'assaggio di un testo dedurrà il carattere, quasi il sapore, dell'opera, più che attraverso informazioni circa le interpretazioni di cui l'opera è stata oggetto. Flasche rinuncia alla letteratura secondaria, citata talora, da altri, in modo puramente compilatorio (succede caratteristicamente nella storia di Alborg); e siccome tutto ha il suo rovescio anche questo disinteresse per la letteratura secondaria presenta i suoi inconvenienti. Fatalmente, tutta l'opera è fondata sulla scelta preliminare di testi, conosciuti, certo, per "Autopsie", dei manoscritti o delle edizioni più autorevoli; ma la scelta preliminare non manca di apparire qualche volta discutibile. Al di fuori di una lista di opere da trattare, e trattate, ampiamente (con qualche sconcertante indifferenza: a proposito delle *Coplas manriqueña*, una delle vette del Medioevo castigliano, non si dice quasi nulla, "da dieses Gedicht oft analysiert worden ist", p. 362: anche per la *Celestina* e per il *Buen amor* si sarebbe potuta usare tale formula di preterizione, che contraddice l'ipotesi di destinatario scelta dall'autore), restano ignoti molti testi: Sem Tob, il *Debate de Elena y María*, Díez de Games, Pero Tafur, il *Cantar de los Infantes de Lara*, per citare alcuni esempi alla rinfusa.

Ma nelle opere bisogna anzi tutto apprezzare quello che c'è, piuttosto che rilevare mancanze. Ciò che c'è nell'opera di Flasche è la "presa diretta" per cui un lettore, che si suppone da iniziare, viene collocato in rapporto col vivo del testo, e accompagnato nella visita con un cordiale tono di colloquio. In genere manuali del genere hanno un'origine didattica, risalgono a corsi universitari. Più esplicito che altrove viene affermato qui questo carattere, che traspare nella preoccupazione di creare prospettive, di cogliere i passaggi tra i vari capitoli, al fine di raccordare le singole monografie: di una serie di monografie infatti sostanzialmente si tratta. E qui si tratterebbe ora di venire all'esame di ognuna di esse: impresa troppo impegnativa e troppo specifica perché convenga a questa segnalazione.

Franco Meregalli

Rigo Mignani, Mario di Cesare y George F. Jones, *A Concordance to Juan Ruiz, Libro de Buen Amor*, Albany, N.Y., 1977, pp. 328.

R. Mignani y M. di Cesare, autores de varios trabajos importantes para la investigación del *Libro del Buen Amor (LBA)*, merecen nuestro especial agradecimiento por esta concordancia, elaborada con computadora, en la cual no aparecen sólo los lemas como en la anterior de Criado de Val, sino también los versos correspondientes.

Como suele hacerse en las concordancias elaboradas mecánicamente, los autores se basan en un solo MS, en este caso en el MS de Salamanca (S), por ser el testimonio más completo. Del MS Gayoso (G) se incluyen variantes y pasajes que faltan en S, del MS de Toledo (T) se consideran sólo algunas variantes. También se agrega la elaboración de los fragmentos de *LBA*, encontrados en textos hasta el siglo XV, cuyo tenor se transcribe en el Apéndice 1, junto con el Prólogo del propio *LBA*. Las rúbricas y marginalia no se incluyen porque son de los copistas.

Dentro de la máxima fidelidad a los MSS los autores uniforman prudentemente la grafía en los lemas (para los criterios, véase pp. X, XI), pero sin modificar la unión o separación de las palabras compuestas con *mal-* y *bien-*. Los homógrafos se distribuyen según las especies gramaticales (p.e. *ay*, 1. verbo, 2. adverbio, 3. interjección) y por criterios semánticos. Tales distinciones no se llevan a cabo, sin embargo, en las listas de frecuencia de los Apéndices 2 y 3.

La interversión del "trabajo manual" sobre los datos ofrecidos por la ordenadora ha ocasionado algunos inconvenientes:

1. En cuanto a especies gramaticales no se distingue siempre entre adjetivos y adjetivos sustantivados (cf. *loco* en P 126 y en S 792-1), y entre verbos y sustantivos (cf. *saber* en S 91-3 en S 16-4). Incluso cuando se hace la distinción no se distribuyen con rigor las formas correspondientes (cf., además de *este*, pron., P 198, que aparece bajo *este*, adj., *presta*, verbo, S 1420-4 que se halla en la rúbrica de *presta*, adj.).

Como ya se ve en este último ejemplo, la clasificación errónea congloba a veces elementos de campos semánticos muy diversos, como en el caso de *llegado*, sust. m. (i.e., *legado*, delegado del Papa) en "de mayor descomunión por constitución de *llegado*" S 337-2 bajo la rúbrica de *llegado*, part. pas. de *llegar*; o de *salvado*, sust. m., producto de la elaboración de cereales ("a — mi dio rrumiar *salvado*" S 118-3) que está al lado de *salvado*, part. pas. de *salvar*, mientras *mora*, sust. f. que designa el objeto de los avances amorosos del Arcipreste, se encuentra dos veces en la lista de *mora*, 3. pers. sing. pres. de *morar*.

La consideración de contenidos semánticos no es homogénea; en el caso del nombre propio *París*, p.e., donde interviene la diferencia prosódica, se distingue entre la ciudad y el personaje mitológico, en el caso de *Santiago* no se hace tal distinción. En el ámbito del nombre común notamos la diferenciación entre *pagar* como 'pagar un servicio o una deuda' y 'contentar' bajo los lemas del infinitivo y del participio fem., pero no bajo el de (*se*) *pagan*.

2. Aunque la concordancia quiere ser completa (cf. Introducción, p. IX) encontramos algunas omisiones: faltan las variantes *copla* (G 1299-2, donde S

lleva *palabra*), *fantasya*, G 1008-4 (S: *fantasma*) y *panares*, G 1277- (S: *pa-jares*). Lamentamos la falta completa de las estrofas 1710-1728, probablemente ocurrida por haber tomado los autores el MS S como base del texto concordado y hallarse estas estrofas sólo en G, colocadas después del final de S en la edición sinóptica de Criado. Hubiera sido útil que por lo menos se advirtiera de esta omisión, que obliga el lector a acudir al *Glosario* de Criado.

3. Un defecto mecánico que podrá subsanarse fácilmente es el hecho de que la ordenación alfabética se interrumpe en la p. 130, repitiendo 15 lemas (en la repetición se intercalan 6 nuevos) con una documentación que, sin embargo, es distinta.

4. Como no se indican las fuentes de los fragmentos citados en el Apéndice 1, creemos oportuno señalarlas aquí: F 0044-2 hasta -4: Lope García de Salazar, *Libro de las bienandanzas y fortunas*; F 0206-2 y -4: Arcipreste de Talavera; F 0491-4 hasta 0547-4: llamado "Fragmento Cazorro"; F 0711-3 hasta F 0000-7: Fragmento de Castro. (Los últimos tres fragmentos en su contexto, se hallan en la *Edición crítica* del *LBA* por Criado de Val y E. Naylor.

A pesar de estas imperfecciones, la *Concordance to Juan Ruiz* es un instrumento utilísimo para el estudio del *LBA*, no sólo porque trae las palabras en su contexto, sino también porque incluye 75 partículas funcionales que no se hallan en el *Glosario*, y cuya presencia sirve, p.e., para el estudio de la sintaxis, o sea de un aspecto poco estudiado hasta ahora en la obra de Juan Ruiz.

Sylvia Truxa

Pero López de Ayala, *Libro rimado del Palacio*, Edición, estudio y notas de Jacques Joset, Madrid, Alhambra, 1978, pp. 644.

Il belga Jacques Joset pubblica un'edizione che vuole soltanto "abrir caminos" (p. 35), ma comunque si fonda su un'attenta collazione dei due mss. fondamentali, come dei due frammentari, del *Rimado*. Egli stesso nota che quest'opera sta avendo un destino analogo a quello che toccò al *Libro de Buen Amor*. Dopo un lunghissimo periodo in cui chi volesse leggere il *Rimado* doveva ricorrere all'edizione di Janer, o a quella "paleografica", quasi introvabile, di Kuersteiner, ne abbiamo ora a disposizione una, non completa, di K. Adams, pubblicata nel 1971; e quella di Joset; e tuttavia vengono annunciate ben due edizioni critiche, quelle di Germán Orduna e di Michel Garcia: il bisogno di una nuova edizione mosse contemporaneamente diversi studiosi a prepararla. La connotazione di maggiore letterarietà costituita dalla redazione in verso ha richiamato sull'opera un'attenzione che avrebbe potuto utilmente essere distribuita su altra, in realtà non meno interessanti, anche se in prosa (per es. su *Andanças e viajes* di Pero Tafur, di cui praticamente esiste un'unica edizione di più di un secolo fa).

Joset accompagna l'edizione con un commento attento, utilizzando l'antecedente di Adams e la bibliografia sull'opera e l'autore; anch'esso, s'intende, solo per "abrir caminos". Discuteremo qui soltanto, e soltanto in modo parziale, due atteggiamenti assunti dallo studioso: uno sui caratteri della personalità dell'

autore studiato; l'altro sulla datazione dell'opera.

Concludendo la sua introduzione, Joset afferma che "conformista y conservador cuando no debiera serlo, Ayala cierra el paso a los progresos de la razón"; è "rabiosamente antiintellectualista" (p. 54). Ma lo stesso Joset mette in rilievo ripetutamente (per es., p. 145) che uno dei temi essenziali dell'opera è la "mesura". Quel "rabiosamente" mi pare del tutto incomprensivo della personalità del cancelliere, quale si rivela qui, e ancor più nelle *Crónicas* (come fu molti anni or sono da me sostenuto in uno scritto a Joset ben noto). Quanto all'antiintellettualismo, non comprendo in che senso Ayala sia antiintellettuale. Certo non pensava ai "progresos de la razón", come da lui anacronisticamente esige Joset; era uomo del Medio Evo, rispettoso della filosofia e della teologia cattoliche del suo tempo, anche se si riteneva un profano in tali discipline (non vedo perché si debba ritenere "humildad fingida" quella di Ayala quando si dichiara "omne simple e de poco saber", *Rimado*, 215a: egli sapeva di sapere poco latino, e ciò era sufficiente perché si riconoscesse sinceramente uomo indotto, secondo la mentalità dell'epoca). Quando deplora che le disquisizioni teologiche abbiano contribuito allo scisma, egli si fa interprete di un'alta esigenza di unità e di concordia tra i cristiani; nulla hanno a che vedere in tale deplorazione i suoi "prejuicios antiintellectuales" (p. 124): non è l'attività intellettuale dei "sabidores" che egli deplora, ma la strumentalizzazione di essa a fini deteriori, sicché "la Iglesia de sangre faz sudores" (208d): e si tenga conto che la "Iglesia" era per Ayala qualcosa di ben concreto: non la sola organizzazione ecclesiastica, ma la Cristianità come insieme dei popoli cristiani. Il cancelliere era un laico, un uomo pratico, senza conoscenze teologiche; ma era anche una mente cauta, dotata di autocontrollo, sottile: in quel senso non era un intellettuale, ma in questo lo era, e lo era finissimamente, come dimostra forse più nelle cronache che qui. La sua origine familiare, la sua ambientazione toledana ed alavese, la sua ampia esperienza internazionale (internazionale deve considerarsi anche quella che riguardava i regni di Aragona e di Portogallo) facevano di lui un cittadino di mentalità diversa, meno chiusamente guerriera, di quella dei suoi contemporanei castigliani.

La cronologia della composizione del *Rimado* è discussa. Senza dubbio, l'opera fu redatta in epoche diverse, con un lavoro finale di ricucitura delle parti, che tutti attribuiscono agli ultimi anni. (Per questo mi inclino a pensare che le strofe iniziali siano molto tardive: difficilmente chi unifica in un'opera sola scritti precedenti utilizzerà in apertura un testo precoce: sarà piuttosto incline a scrivere qualcosa di nuovo come introduzione). Ma quanto si sia lontani dall'accordo potrà far capire ciò che Joset dice a proposito della strofa 665: questa, che fu secondo Kinkade, le cui datazioni pur accetta in generale, scritta "sometime after 1398", deve situarsi secondo Joset tra il 1367 e il 1383. Un così violento dissenso si ricollega con la convinzione di Joset che, parlando del re che "es muy mancebo e la guerra quería" (513a), Ayala alludesse a Pedro e scrivesse nell'epoca di Pedro. Mi pare più facile pensare a Juan I, i cui difetti Ayala aveva conosciuto personalmente, ed in età provetta, anche se ciò non implica che nel ricordo non affiorasse anche Pedro: Ayala intendeva alludere a costanti psicologiche verificate in diversi, ed anche molto differenti storica-

mente, sovrani. E' chiaro comunque che non è questa la sede opportuna per affrontare a fondo la questione.

Terminerò riferendomi a un noto passaggio, in cui Ayala esprime la sua costante opposizione alla guerra, dovuta a tutta la sua educazione civile ed anche alle sue preoccupazioni sociali (la guerra, che favorisce i cavalieri desiderosi di "levar muy grant sueldo", 338b, danneggia i "pobres sin culpa", 339d). Alla strofa 340 Ayala afferma: "Los cristianos han las guerras, los moros están folgados, / en todos los más regnos ya tienen reyes doblados, / e todo aquesto viene por los nuestros pecados". Joset interpreta il verso 340b come riferito ai mori ("tienen los moros reyes de sobra"); mi pare invece assai più verosimile interpretare: "nella maggior parte dei regni ci sono re doppi", cioè ci sono guerre civili nei regni cristiani perché più persone si attribuiscono il titolo di re, cosa che avviene "por los nuestros pecados": allusione a divisioni vecchie e nuove: le lotte tra Pedro ed Enrique, col loro strascico fino alle nozze di Enrique III con Catalina di Lancaster, le lotte tra i re d'Inghilterra e i re indigeni di Francia per il predominio in Francia. Forse ci sono allusioni anche alle lotte per la corona portoghese, culminati ad Aljubarrota, cosa che significherebbe una redazione del testo nell'epoca di Juan I.

Franco Meregalli

Alán Francis, *Picaresca, decadencia, historia*, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1978, pp. 230.

Nell'attuale fiorire di opere che tendono a rivalutare i romanzi picareschi cosiddetti decadenti — e in particolare *l'Estebanillo González* — merita particolare menzione il libro di A. Francis per l'impostazione nuova e globale del problema.

L'autore inizia il suo studio con una dettagliata analisi delle principali tendenze critiche, sottolineando che è errore comune considerare che la narrativa picaresca raggiunse rapidamente il suo zenit, al quale fece seguito una lunga e confusa decadenza. Passando ad analizzare le cause di quest'ultima, segnala che alcuni critici la attribuiscono ad una eccessiva preoccupazione morale, altri la ricollegano alla decadenza della società spagnola del XVII, altri infine la considerano da un punto di vista puramente estetico. Identiche divergenze esistono sugli obiettivi della picaresca, giacché alcuni ne sottolineano quasi esclusivamente il messaggio etico, mentre altri mettono l'accento soprattutto sul suo realismo e critica politico-sociale. Disaccordo esiste anche sugli elementi strutturali e tematici che caratterizzano il genere, per cui ogni critico lo restringe o lo allarga secondo il suo criterio personale.

Ciò premesso, A. Francis — non specificando ciò che egli intende per picaresca e prendendo in esame "las novelas más o menos clasificadas bajo la categoría de novela picaresca" — passa ad esaminare l'evoluzione di detto genere letterario, con lo scopo di rimetterne in discussione il concetto di decadenza. E' senza dubbio discutibile questo modo di procedere, giacché in un certo sen-

so l'autore costruisce un edificio al quale mancano le fondamenta; ciò lo porta ad includere in tale genere letterario opere che sembrano avere ben poco o nulla a che vedere con esso. Valga l'esempio di *La varia fortuna del soldado Píndaro* di Céspedes y Meneses, o dello stesso *Diablo Cojuelo* di Vélez de Guevara. Se il suo criterio è così ampio, perché non includervi altre opere, tra le quali, non ultima, il *Rinconete y Cortadillo* di Cervantes? In ogni caso, malgrado questa petizione di principio, l'opera risulta quanto mai stimolante.

A. Francis divide la picaresca in due fasi: i romanzi iniziali e quelli tradizionalmente considerati decadenti. Raggruppa tra i primi il *Lazarillo*, il *Guzmán*, il *Buscón*, il *Marcos de Obregón* e la *Pícara Justina*, spiegando che lo fa "por razones de calidad estética, cronología e innovación del empleo de la pícaro". Tale raggruppamento sembra quanto mai arbitrario; ma evidentemente l'autore ha bisogno di trattare insieme queste opere per portare avanti un certo discorso. E, in effetti, analizzando i romanzi "iniziali" alla luce del trattamento che danno ai temi dell'onore, della religione e della società spagnola, A. Francis conclude che esiste una chiara polarità tra autori critici (autore del *Lazarillo*, Alemán, López de Ubeda) e autori conservatori (Quevedo e Espinel).

Questo dualismo si accentua nella cosiddetta picaresca decadente, nella quale A. Francis distingue due gruppi di autori: i "conformisti" (Salas Barbadillo, Alcalá Yáñez y Rivera, Vélez de Guevara, Céspedes y Meneses, Castillo Solórzano), che accettano i valori vigenti, impongono al lettore il loro punto di vista, trasformano i loro "pícaros" in marionette e le loro opere in facili formule per divertire e moralizzare; i "problematici" (Juan Martí, Carlos García, Enríquez Gómez, J. de Luna, Estebanillo González), che mettono in dubbio la validità di certi valori consacrati, problematicizzano la realtà e ne mettono in rilievo alcuni aspetti negativi, fanno dei loro "pícaros" delle vittime della società, sono in conclusione degni continuatori dell'autore del *Lazarillo* e di Mateo Alemán. A. Francis conclude che nel caso dei "conservatori" è lecito parlare di decadenza, mentre nel caso dei "problematici" il concetto è totalmente da rivedere, soprattutto per quanto concerne gli autori che scrissero le loro opere fuori dalla Spagna.

Il contributo più valido e personale di A. Francis consiste senza dubbio in quest'impostazione completamente nuova del problema. La sua opera si basa su una geniale intuizione e su un intelligente schema di analisi; peccato che il livello scada quando, dalla visione d'insieme, si passa allo studio delle singole opere, studio che dà l'impressione di affrettato e poco sistematico. D'altronde non si può pretendere un'accurata analisi di 15 opere in sole 230 pagine.

La validità del libro sta soprattutto nella sua funzione di stimolo per ulteriori approfondimenti, che si basino sul concetto fondamentale dell'esistenza di due picaresche: una conformista, che avrebbe rapidamente raggiunto la sua decadenza (o che, chissà, fu sempre decadente nel senso che fu un'imitazione puramente esteriore di un modello, del quale non riuscì o non volle captare il profondo significato critico) e una anticonformista che avrebbe continuato a produrre validi frutti fino alla completa estinzione del genere (chissà perché costituiva l'unica forma di espressione letteraria che permetteva di manifestare il proprio disaccordo con il sistema vigente).

Maria Giovanna Chiesa

Genaro Alas, *El darwinismo*, ed. F. García Sarriá, University of Exeter, 1978, pp. LIV-92.

Con questo volumetto gli *Exeter Hispanic Texts*, che, sotto la direzione di Keith Whinnom, ripropongono all'attenzione degli studiosi testi rari o dimenticati del passato ispanico, introdotti da ampi studi preliminari, giungono al numero di 21: ormai costituiscono un *corpus* che si impone alla attenzione e dimostra come sia possibile fare opera scientificamente costruttiva anche con mezzi finanziariamente limitati: una vittoria dell'intelligenza sul denaro.

F. García Sarriá, autore di un volume su Clarín, ripubblica qui tre conferenze tenute dal fratello di questo, Genaro Alas, nel casino di Oviedo nei mesi di febbraio e marzo 1887, e ricostruisce le fasi dell'introduzione delle idee di Darwin in Spagna, prima e dopo tali conferenze, subito pubblicate dalla *Revista de Asturias*.

Le idee di Darwin cominciarono ad avere una consistente circolazione in Spagna durante gli anni rivoluzionari, in cui avvenne un mutamento di clima intellettuale "del racionalismo krausista de base deductiva al positivismo y la defensa de la ciencia experimental": la prima traduzione de *L'origine della specie* risale al 1872, otto anni dopo la prima traduzione francese.

E' facile comprendere come questa diffusione abbia avuto echi nelle coscienze di letterati così noti come Clarín appunto ed Unamuno; ma le conferenze di Genaro Alas non interessano la storia letteraria soltanto in questo modo indiretto; la loro ripubblicazione richiama l'attenzione sulla letteratura scientifica, trascurata da quegli storici letterari che pongono l'accento in modo esclusivo sul carattere "estetico" della scrittura, quasi che solo questo dia ad essa dignità letteraria. Molti scritti di questo tipo esprimono menti energiche e coscienze vigili, ed attendono un'attenzione simile.

Franco Meregalli

Máthiás Horányi, *Las dos Soledades de Antonio Machado*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, pp. 163.

Da quando, nel 1949, Dámaso Alonso pose in rilievo le differenze tra la prima (1903) e la seconda (1907) edizione delle *Soledades*, tali differenze restano un punto di partenza per la considerazione degli sviluppi che condussero alla pienezza personale la poesia di Antonio Machado; ma secondo Horányi "la crítica no ha logrado elaborar una imagen convincente del desarrollo gradual" di essa (p. 56). Tale immagine, soprattutto per quanto riguarda il passaggio tra l'una e l'altra edizione, è oggetto di questo scritto, che riflette felicemente la sobrietà e l'incisività dell'autore studiato (talora l'intelligenza critica comprende la necessità di adattarsi allo stile di questo, sicché si può dire che spesso un autore ha una critica del livello che merita).

Horányi inizia il suo lavoro studiando con attenzione l'ambiente familia-

re del poeta, che ebbe notoriamente su di lui una specifica incidenza, sia nel senso che i vincoli familiari restarono tenacissimi, fino alla morte, sia nel senso che la famiglia di Antonio Machado fu singolarmente ricca di tradizioni culturali. Horányi lamenta la scarsa attenzione che i pur abbondanti studi machadiani hanno prestato alle "circunstancias de su época" (p. 24) e a quelle più strettamente personali, e cerca di porvi rimedio. Gli pare incomprensibile che non si cerchi "la huella concreta del krausismo en las ideas y los medios de expresión de Machado" (p. 39) e ricollegga la solitudine del giovane Machado al concetto di uomo interiore della tradizione krausista rappresentata da Francisco Giner de Los Ríos. Crede di trovare anche che "la introversión del poeta se explica no solamente por consideraciones metafísicas sino también por motivos históricos y sociales", e ciò facendo forse si lascia influire da premesse ideologiche estranee alla coscienza di Machado. Non credo che la solitudine giovanile di Machado si debba ad un'impossibilità (almeno ad una impossibilità soggettivamente avvertita) di azione sociale. Collocato nel solco della poesia di Bécquer, come avverte lo stesso Horányi, Machado esprimeva nella prime *Soledades* un carattere introverso, che gli impedirà per tutta la vita di avere una brillante posizione nella vita sociale (per nostra fortuna, perché un Machado socialmente brillante ed attivo non risulterebbe un verosimile autore delle sue opere). Machado "introduce por primera vez en la poesía española moderna un modo de ver simbólico consecuente, creando un sistema de símbolos concebido en el espíritu del krausismo". Insieme a Bécquer, influiscono su di lui Verlaine e Darío; ma l'influsso di questi è transitorio (e si direbbe che il suo superamento sia un coefficiente caratterizzante del passaggio dalle prime alle seconde *Soledades*; una ragione del rifiuto delle liriche comprese nella prima, ma non nella seconda edizione).

Particolarmente importante e felice è lo studio dello svolgimento della poesia machadiana tra le due pubblicazioni. Il confronto tra di esse si articola in quattro settori perspicuamente individuati e finora adeguatamente esaminati: 1. le liriche aggiunte; 2. le liriche tolte; 3. il nuovo ordinamento; 4. i cambiamenti e le correzioni nell'ambito di ogni lirica. Il critico segue il "lento proceso de disolución del lirismo abstracto y de aparición de un contenido vivencial más personal" (p. 134). "Cambia la concepción inicial del tiempo de dos a tres dimensiones", anzi il futuro "se convierte en el elemento más importante" (p. 150). Evapora la malinconia e i giardini di origine verlainiana paiono ora al poeta "la obra de un peluquero". Machado si avvicinerà "primero al tolstoismo y, más tarde, a una concepción existencialista del mundo".

Franco Meregalli

Philip W. Silver, *Fenomenología y razón vital. Génesis de "Meditaciones del Quijote" de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, pp. 177.

Ognuno sa che Ortega studiò in Germania, particolarmente a Marburgo;

ognuno rileva che egli scrisse più articoli di giornali o di riviste militanti che veri e propri libri di filosofia, e ciò tanto più in età giovanile. Che da queste constatazioni si sia indotti a dedurre che Ortega come filosofo sia stato poco più che un divulgatore della filosofia tedesca è ben comprensibile, almeno per chi non abbia una vissuta esperienza dell'autenticità della riflessione orteghiana. P.W. Silver intende appunto studiare nel suo libro il rapporto concreto della riflessione orteghiana con quella di Husserl, ed in relazione ad esso quello con Cohen, con Brentano, con Dilthey, con Scheler. Che faccia ciò ignorando la bibliografia tedesca e citando tutti i pensatori tedeschi in traduzioni inglesi risulta alquanto sconcertante. Egli è uno studioso degli Stati Uniti, evidentemente ambientato nel ricco panorama della fenomenologia di quel paese; e la bibliografia anglosassone lo soccorre bene nel suo proposito; resta comunque la singolarità di studiare la filosofia tedesca senza utilizzare mai testi tedeschi. (Si direbbe anche che egli non conosca la *Bibliografía de Ortega* di Udo Rukser, che nell'ambiente tedesco avrebbe potuto introdurlo). Comunque, egli persegue con efficacia il suo proposito, che è di dimostrare come sostanzialmente il razio-vitalismo orteghiano era già espresso nel 1914, nelle *Meditaciones del Quijote*, sicché cadono eventuali sospetti di derivazione, nonché da Heidegger, da Dilthey, in quella data poco noto. (In realtà, elementi ancora non organizzati ma caratteristici del razio-vitalismo orteghiano si vedono chiaramente anche prima, in *Adán en el Paraíso*, 1910). Secondo Silver, la formulazione del razio-vitalismo avviene in Ortega in contrapposizione alla piega idealistica presa dalla fenomenologia husserliana con *Ideen*, 1913. Ciò che Ortega rimprovera a Husserl è la stessa idea della coscienza pura, che lo fa ricollegarsi a Descartes. Ortega si ribellò, come ai suoi maestri di Marburgo, al nuovo orientamento trascendentale della fenomenologia, anticipando in tal modo la fenomenologia che potremmo chiamare esistenziale, e che Silver chiama, in riferimento ad Ortega, e in considerazione dell'allergia di questo per l'espressione "esistenziale", "mondana". Non si può dire che la critica a Husserl sia stato un "sottoprodotto" (p. 18) del razio-vitalismo; piuttosto si deve dire che "la filosofía orteguiana cristalizó en el proceso de esa crítica". Non esiste, secondo Ortega, il fenomeno "coscienza di" come forma generale della mente; "si los actos de conciencia se suceden en el tiempo no puede uno de ellos invalidar o suprimir otro y recabar para sí un *status* ontológico preferente" (p. 27). "En lugar de la apodicticidad del 'hombre interno' de San Agustín o de Descartes, hay 'un sujeto destinado a ser en el mundo', cuya única 'verdad' es su perspectiva" (p. 104). "Incluso la razón y la reflexión no son sino formas en segundo grado de la vida espontánea" (p. 147).

In realtà, l'individuo non esiste da solo; l'uomo, per Ortega, non è l'individuo biologico. Non c'è la cosa o il concetto se non nelle sue relazioni. (Qui, osserviamo di passaggio, è la filosofica socialità di Ortega, la sua differenziazione nei confronti dell'individualismo. E qui è anche la radice della sua teoria della educazione). "El ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva" (p. 147). "Las cosas trabadas en relación forman una estructura" (p. 153. Non faremmo cosa che sarebbe gradita a Ortega, ma diremmo cosa utile ai fini della sua esteriore attualità, ed

esatta, dicendo che la sua filosofia è intrinsecamente strutturalista).

Ripetutamente Silver rileva il carattere precorritore (tutto il contrario del sospettato epigonismo) di Ortega: precorritore dello stesso ultimo Husserl; "desde 1914 el filósofo español había estado prediciendo la misma crisis europea a la que responderían Heidegger y Husserl en 1927 y 1928" (p. 165). Quanto Ortega dice a proposito del *Quijote* anticipa Ingarden, osserva (p. 151) Silver. Forse, congettura questi, se Ortega avesse terminato queste *Meditaciones* avrebbe finito coll'affermare che la prima elaborazione della ragione vitale si trova in Cervantes.

Parrà a qualcuno che, con quest'ultima osservazione, siamo finalmente rientrati nel dominio degli studi iberistici cui si dedica questa rivista; ma non avrebbe ragione. Prescindendo anche dalle profonde incidenze che la personalità di Ortega ebbe in quella che più generalmente si considera "letteratura"; prescindendo anche dal carattere di letteratura che, non fosse altro che per la sua evidente "dimensione estetica", possiede la prosa orteghiana; ciò che abbiamo rilevato in questa recensione riguarda pienamente gli studi iberistici, che non c'è alcuna ragione, se non quella burocratica derivante dalla denominazione delle cattedre, di afosamente limitare agli studi delle lingue e delle letterature, intese queste come insieme di scritture in cui prevalgono elementi "letterari", nel senso di "estetici" o "formali", secondo l'antica concezione delle "belle lettere". Per questo stesso motivo il comitato di redazione di questa rivista è stato ampliato in direzione della storia delle idee politiche e della storia politica senz'altro.

Franco Meregalli

Ubaldo Bardi, *Federico García Lorca musicista, scenografo e direttore della Barraca*, Firenze, Provincia di Firenze, 1978, pp. 87.

Lavoro appassionato quello del Bardi, che, in un volumetto voluto dalla Provincia di Firenze per onorare la memoria del Poeta andaluso, ha raccolto con indiscutibile meticolosità testimonianze sull'attività di Lorca uomo di teatro.

Tutta la ricerca è diretta a dimostrare l'anelo di libertà del Poeta in aperto contrasto con ogni costrizione esterna e tradizione borghese alla scoperta dell'essenza dell'anima dell'uomo della sua terra. In un "collage" di testimonianze di biografi lorchiani e di amici del Poeta, Bardi ci presenta un'altra biografia di Lorca, biografia che diventa più interessante quando affronta il tema di Lorca direttore della Barraca.

E' doveroso sottolineare il lodevole impegno del Bardi nella ricerca dei documenti (pubblica, per esempio, le *tournées* della Barraca dalla fondazione nel '32 alla chiusura nel '36), e anche alcune suggestive osservazioni sulla gestione del teatro stesso (per esempio imputa in parte l'estrema stilizzazione o inconsistenza delle scene alla necessità di ovviare a difficoltà di trasporto).

A mio giudizio la parte più pregevole è la pubblicazione dei motivi che Lorca introdusse nelle opere del teatro classico spagnolo, che il Bardi presenta nella

traduzione senza affiancare, ingiustificatamente, il testo originale. Il tutto è accompagnato da testimonianze e commenti di critici, ma a volte riferiti in forma così breve e tanto avulsi dal contesto che risultano oscuri (vedi ad es. a p. 27 la frase: “Di questo dramma [*Fuenteovejuna*] – scrive Masini – furono soppresse dieci scene, per cui la commedia venne ad assumere uno svolgimento circolare”. (?))

Solo in spagnolo, invece, sono riportati i testi di canzoni, tratti da una edizione francese, di cui Bardi ci offre anche la pagina musicale.

La morte di Lorca per Bardi ormai non presenta alcun mistero: perentoriamente afferma “Federico García Lorca fu giustiziato con la complicità delle autorità militari della *squadra nera* di Ruíz Alonso” (p. 57). In questa affermazione si compendia la tesi di tutto il libro, espressa nella prefazione dal Presidente della Provincia di Firenze: la morte di Lorca ha un significato emblematico: il fascismo uccide la cultura. Purtroppo la indiscutibile validità della tesi viene spesso banalizzata dall’imprecisione scientifica che aleggia in tutto il libro; errori di nomi (Alvargonzales, Fernández Gómez de Gusmán, Diaz Pastor, Vizinar, Ruíz Alonso, Caen invece di Jaén, ecc.) producono un senso di fastidio nel lettore; la tenuità di una elaborazione più personale da parte dell’autore, che invece a volte cade in perentorie personali affermazioni, offuscano i pregi di quest’opera che rivela impegno e amore per un argomento già affrontato dal Bardi con passione e serietà.

Donatella Ferro

Alvaro de Laiglesia, *Se busca Rey en buen estado*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978, pp. 205.

La tendenza attuale del romanzo rivela una crisi d’identità del personaggio narrativo, che non riesce a trovare una collocazione nella storia, a riconoscersi nel proprio ruolo. E’ costretto perciò dentro comportamenti tipici che ripetono i diversi modelli ideologici e registrano la falsità delle esperienze progettate, fino ad arrivare alla forma negativa della distruzione e della perdita del personaggio stesso ridotto a una forma svuotata.

Ben diversa è la concezione che Alvaro de Laiglesia ha dei suoi personaggi. In tutti i racconti dei suoi libri e in particolare in quelli raccolti nel volume *Se busca Rey en buen estado*, c’è una rivalutazione del personaggio, una presa di coscienza, una moralità. I protagonisti sono fondamentalmente degli anti eroi che agiscono, sia in situazioni immaginarie e in luoghi inesistenti (come avviene nei racconti *Se busca Rey en buen estado*, *La “dolce morte”*, *Un turista excepcional*) sia in situazioni autentiche, ricche di esperienze di vita (come *Peces de carretera*, *La procesión va por dentro*, “*Logroño, mon amour*”, *Un trono para mi hijo*).

Tuttavia, essi hanno una forza di volontà e una determinazione tali che arrivano ad essere dei coraggiosi. Sacrificano ricchezze favolose per l’ideale in cui credono, come accade al fantomatico re di un paese europeo, Capronia,

che in seguito alla rivoluzione è costretto all'esilio e al lavoro di giardiniere. A nulla valgono le lusinghe di una vita "da re", in un paese delle meraviglie, ubicato nella lontana America, in cui tutti i cittadini sono talmente ricchi da permettersi il lusso di coprire "no sólo sus necesidades básicas, sino también sus ambiciones superfluas". Essi vivono in uno stato perfetto sotto il profilo sia economico, sia giuridico, ma per risvegliarsi dal letargo di una vita senza desideri hanno bisogno delle cerimonie di corte, dei balli, dei titoli nobiliari: della monarchia.

Il piccolo re, la cui dignità lo erige a grande personaggio, rifiuta con fermezza il regno di un paese che non è il suo, perché, anche se la possibilità di ritornare in patria è remota, viva è in lui la speranza di assumere la vera identità fra la gente che ama, che fa parte della sua essenza. Il miraggio della ricchezza non influisce certamente sulla felicità del re.

Determinazione e coraggio sono costanti comuni anche per il protagonista del racconto *Un turista excepcional*. L'extraterrestre, approdato sulla terra con lo scopo di studiare il nostro pianeta, subisce una graduale trasformazione che lo porta a rinunciare definitivamente ad un mondo, il suo, mille volte più progredito tecnologicamente e civile della terra, ma privo di sentimenti, di limitazioni. E' conquistato da "Esta tierra en formación", come egli stesso la definisce, in cui le forze della natura non sono ancora state sottomesse all'intelligenza degli abitanti, e dove si soffrono "las prehistóricas necesidades del hambre y la sed", e si godono "sensaciones placenteras instintivas".

Attraverso le parole dell'insolito "turista" si coglie la filosofia vitale di Alvaro de Laiglesia che crede nella vita, nel suo significato cristiano. Egli stesso, nell'intervista riportata alla fine del libro, afferma: "No se puede dejar de creer en Dios cuando existe el fenómeno de la vida. El hecho de estar vivos prueba la existencia de Dios".

Pur credendo in Dio, l'autore teme la morte, anche se la rappresenta umoristicamente. Divertente è il racconto *La "dolce morte"*, in cui egli descrive, con acutezza e ingegno, la lunga coda che le anime morte devono sopportare prima di varcare la porta che conduce all'aldilà.

La descrizione della morte esula dagli schemi convenzionali; non è certo la figura sinistra con la falce in mano rappresentata da un certo tipo di letteratura, ma "tiene carnes y bastante abundantes, y no parece una bruja que dirige un aquelarre, sino más bien una viuda que regenta una pensión". Essa usa un linguaggio popolare a volte scurrile, e non manca di battute grossolane anche se spiritose. Dinnanzi ad un'anima che non figura nel registro dei trapassati, perché non ancora morta, in quanto i medici hanno operato un trapianto di cuore nel suo corpo, la morte non esita a rispedirla alla agitazione della "dolce vita". Con una risatina burlona essa definisce i medici dei "sanamuertos", a differenza del tipico che li vuole "matasanos".

L'odissea dei personaggi di Alvaro de Laiglesia non si trasforma mai in melodramma, perché la narrazione è equilibrata da una costante dose di ironia. Il lettore recepisce con un sorriso il messaggio che scaturisce dal comportamento o dal dialogo (più frequente) dei protagonisti, ed è colpito dalle soluzioni che l'autore propone.

Critico attento della società attuale, Alvaro de Laiglesia ne coglie gli aspetti più caratteristici e li trasporta nei suoi racconti, dando vita a aneddoti divertenti e a episodi di straordinaria comicità.

In *Peces de carretera* egli affronta il problema del "machismo", tanto caro agli spagnoli, ridicolizzando i due giovani protagonisti, che sperano di sperimentare nuove amicizie amorose con le occasionali compagne di viaggio raccolte lungo il percorso, in auto. Il più delle volte essi sono beffati e sempre vittime di un fato avverso. Alla fine, anche l'auto si ribella alla tracotanza mascolina e questa volta sono loro ad essere "pescati" da un camionista, che li rimorchia a casa.

Lo stesso tema è affrontato nel successivo racconto "*Logroño, mon amour*", pur avendo un risvolto diverso: l'avventura estiva, che ha visto nascere un amore "eterno", rimane tale perché ambedue i personaggi ritornano alla normalità della famiglia e della vita quotidiana. I sogni si dissolvono e il peso delle responsabilità, l'affetto per la famiglia (intesa come valore sacro da rispettare) hanno il sopravvento.

La soluzione imposta dall'autore stupisce ancora una volta, perché viviamo in una società come quella di oggi, in cui i giovani sembrano privi di moralità e di religione.

Con il consueto stile, ricco di ricorsi psicologici, di "verve" narrativa e di una feconda immaginazione, l'autore conferma, in quest'ultima opera, le sue doti umoristiche. Egli crede nella funzione positiva dell'umorista perché, come egli stesso afferma, "un mundo que no ríe, no puede ser feliz".

L'opera include, oltre ai racconti *Se busca Rey en buen estado*; *La "dolce morte"*; *Un turista excepcional*; *Peces de carretera*; *La procesión va por dentro*; "*Logroño, mon amour*"; *Un trono para mi hijo*, un prologo di Mingote e un lungo epilogo nel quale un famoso psichiatra analizza la personalità dell'umorista.

Silvana Serafin

Paulino Garagorri, *Libertad y desigualdad*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, pp. 186.

Come Ortega, di cui si considera uno dei più diretti eredi, Paulino Garagorri non scrive libri: i suoi brevi scritti, di taglio talora molto diverso, sempre legati ad una circostanza specifica, di quando in quando vengono da lui raccolti in volumi parchi di pagine e densi di riflessione, intorno ad un certo tema dominante. In questo caso, egli aggiorna o chiosa gli scritti raccolti, e così mette in evidenza il motivo che li accomuna. Ortega, naturalmente, è sullo sfondo: l'uomo è progetto; la politica è solo una manifestazione superficiale in cui si traducono, spesso falsamente, i grandi cambiamenti dell'umanità; più in generale, viene da Ortega il carattere raziovitalista della riflessione (con punte polemiche verso l'"idealismo", con la quale parola si intende, piuttosto, l'ideologismo, ogni ideologismo). Ma si tratta di una continuazione, non di un calco;

e di un aggiornamento. Per esempio in Ortega, che per parecchio tempo si considerò socialista, Marx quasi non esiste; in Garagorri invece è vivamente tenuto in conto, in conto critico, si intende (l'interesse per Marx gli viene, lo dice egli stesso, p. 122, da José Gaos, primo tra i continuatori di Ortega).

Direi che gli scritti più importanti qui raccolti siano *Los desniveles de la vida* (1964) e *Las razones del liberalismo, hoy* (1976); gli altri, che stanno cronologicamente tra questi due, ne sviluppano aspetti specifici. Il raggiungimento di un omogeneo livello di vita socioeconomico, sostiene Garagorri, è accettato, come meta, dalla nostra società, tanto che lo stesso franchismo se lo proponeva in certa misura, e in qualche misura vi si è avvicinato; sicché il socialismo in un certo senso è superato, precisamente perché le sue istanze caratteristiche sono generalmente accolte, così come, nell'Europa occidentale, avviene per il liberalismo. L'uguaglianza dei punti di partenza, utopistica se presa alla lettera, è sostanzialmente desiderabile; ma, raggiunta, metterà crudelmente in evidenza la disuguaglianza fondamentale tra gli uomini, perché, "si llega a producirse", "la desigualdad carecerá entonces de consoladores pretextos" (p. 26). La più profonda miseria "no es el hambre, sino la estupidez". Lungi dal compiacersi dell'uguaglianza gregaria e passiva, occorre coltivare l'insoddisfazione, soprattutto di se stessi. "La sociedad no debe regularse por sus medianías, sino respetar la expansión de los mejores y, por tanto, la desigualdad humana" (*Las razones del socialismo, hoy*, p. 81). Bisogna frammentare il potere, disperderlo in un'articolazione meno astratta, opprimente e distante, più personalizzata, flessibile e prossima. Occorre creare situazioni diversificate, anche nei corsi universitari; l'arricchimento delle vite "siempre se produce por el contraste ante experiencias diferentes y en la comunicación de proyectos distintos" (p. 111). Andiamo verso questa feconda disuguaglianza nell'uguaglianza? (La democrazia è un modo per selezionare la necessaria aristocrazia: di nuovo affiora il fondo orteghiano). Garagorri non sembra molto ottimista. I giovani sembrano considerare come loro dovuto, senza loro sforzo, quello che hanno ereditato (è inevitabile il ricordo de *La rebelión de las masas*). La donna si emancipa, ma si direbbe che utilizza tale emancipazione per emulare l'uomo nelle sue abitudini, non per coltivare la propria originalità. Caratteristica del regime personale accentratore è "la infrautilización de las personas, pues sólo bajo la doble norma de la libertad y responsabilidad el hombre da de sí mismo cuanto puede" (p. 173). I giovani credono che il franchismo sia una cosa che riguardi le generazioni che hanno vissuto la guerra civile; è proprio in loro, invece, che il franchismo si è fatto costume.

Il pensiero di Garagorri è così vivo che si è tentati di sottoscrivere tutto (nella sua concreta espressione, naturalmente; non in questo accenno necessariamente schematizzante). Mi chiedo tuttavia, e l'obiezione riguarda Ortega ancor più che Garagorri, se esista veramente "el tema de nuestro tiempo". Molti tempi vivono in un tempo, non c'è un tema per eccellenza di un tempo: forse l'affermazione dell'univocità dello sviluppo storico, per cui in un determinato momento sarebbe attuale solo un determinato problema o una determinata soluzione, è un residuo dell'"utópico idealismo racionalista" di cui parla Garagorri (p. 72); l'affermazione della multivocità corrisponde del resto all'idea

della fecondità della disuguaglianza, che è al centro del volume di Garagorri.
Franco Meregalli

Luis Martín-Santos, *Tempo di silenzio*, trad. di Enrico Cicogna, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 228.

A distanza di otto anni dalla sua prima edizione italiana viene ripubblicato dalla stessa casa editrice, ma in altra collana, una delle opere narrative fondamentali del lungo "tempo di silenzio" franchista (I ed. originale: Barcelona, 1962; quella da me usata: VII, 1970), che, a differenza di quanto si afferma sul verso della copertina, non è l'unico romanzo di questo medico scrittore, accidentalmente scomparso nel 1964. Da qualche anno, infatti, è uscito postumo e incompleto anche *Tiempo de destrucción* (Barcelona, 1975), il quale consuma in una visione apocalittica la denuncia già greve e allarmante che della società spagnola del 1949, rappresentata per tipi e per classi dalla brulicante vita della capitale, l'A. offriva in *Tiempo de silencio*.

E', quest'ultimo, romanzo troppo noto e studiato perché in questa sede ne venga data una pur sommaria presentazione; piuttosto mi pare conveniente fare qualche osservazione a proposito della sua diversa veste idiomatica, la quale — a mio modo di vedere — risulta spesso più deviante dall'originale di quanto non imponga il capestro della traduzione.

Per un'opera che si distingue da una letteratura nazionale o angustamente realista o farsescamente aulica proprio grazie a una sfaccettata e ben discernibile varietà del discorso, il problema di una — nei limiti del possibile — adeguata e scrupolosa resa dei suoi diversi registri linguistici diventa di capitale importanza. Il traduttore, invece, pur nell'ambito di una quasi uniforme ma generica corrispondenza semantica e sintattica, non rispetta la vasta gamma stilistica dell'originale e compie, da questo punto di vista, delle scelte arbitrariamente livellatrici. Egli tende, cioè, ad alzare il tono di enunciati standardizzati, soprattutto con l'uso di lessemi meno comuni (p. es.: "inmóvil", p. 7 = 'immoto', p. 7; "inutilidad", p. 27 = 'oziosità', p. 32; "medicinas", p. 35 = 'farmaceutici', p. 41), oppure ad abbassare quello di enunciati colti, anche attraverso la normalizzazione della struttura e dell'ordine sintattici (un solo esempio sintomatico: "[...]un juego [...] de siete cacerolas rojas en disminución artificiosamente colocado", p. 30 = 'un assortimento di sette casseruole rosse artisticamente disposte in ordine decrescente', p. 36, — a parte la non equivalenza di 'artisticamente' —).

Tale pratica, che mostra preferenza per un registro medio-colto, appartenente soprattutto al codice scritto, in una prosa tendenzialmente forbita e scorrevole, finisce per temperare o neutralizzare gli acuti contrasti di stile voluti dall'A. che, con grande inventiva, manipola la lingua spagnola (e altre) sia lungo l'asse della sincronia che della diacronia, ottenendone impasti stravaganti e innovatori (impiego di arcaismi, neologismi, gergalismi, barbarismi, tecnicismi, ecc., a livello lessicale; recupero e fusione d'ogni tipo di strutture a livello

sintattico), i quali qualche volta ricordano certe alchimie geniali del nostro Carlo Emilio Gadda. Ciò vale in special modo per i molti brani barocchi, enfatica voce extra-diegetica e apersonale di un narratore massicciamente presente nell'opera, il quale, con affetto o sarcasmo, con lirismo o indignazione, coordina, sviluppa, commenta le miserevoli vicende della diegesi per mezzo di un linguaggio iper-letterario, solenne, manieristico, innaturale, volto a impedire che la *fictio* sia assunta dal lettore in modo illusorio anziché consapevole, emotivo anziché critico.

Nel complesso, comunque, da un punto di vista formale il romanzo è di agevole lettura e conserva le sue fondamentali caratteristiche: un tetro panorama dei vergognosi condizionamenti prodotti dalla dittatura, nel quali i lettori italiani potranno trovare sorprendenti analogie con quello che ancora succede nel loro paese, malgrado la conquista di un virtuale "tempo di rumore" e la distanza storica che li separa dalle situazioni ivi delineate.

Resta ancora da dire che per un pubblico non particolarmente edotto sulla realtà culturale spagnola sarebbe stata forse opportuna qualche nota (ma spesso a questo riguardo gli editori sono tiranni), atta a chiarire, p. es., che il filosofo dei quartieri alti, tagliatamente denominato "Maestro", è nientemeno che José Ortega y Gasset, oppure che il Monastero di cui si parla all'ultima pagina è l'Escorial di Filippo II. Sono informazioni che si possono ritenere anche non indispensabili alla globale comprensione dell'opera, ma che certo contribuiscono a rendere più esplicito quel costante rapporto allusivo/elusivo fra realtà sociopolitica e discorso letterario che è elemento sostanziale della poetica di questo romanzo.

Elide Pittarello

Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Barcelona, ed. Destino, 1978, pp. 211.

Carmen Martín Gaité, nata a Salamanca nel 1925 e laureatasi in lettere nella prestigiosa Università della città natale, comincia a scrivere fin da giovane. Pubblica numerosi saggi storici, articoli e racconti e opere di narrativa quali *Entre visillos*, che ottiene il premio Nadal nel 1957, *Las ataduras*, *Retahilas*, *Ritmo lento*, *Fragments de interior*, e *El balneario*.

L'ultimo romanzo dell'autrice che prendiamo in considerazione, segue la linea dei precedenti pur presentando nuove tematiche. In esso si inseriscono elementi del "thrilling" poliziesco, della confessione autobiografica, della riflessione sul mestiere di letterato; il tutto su sfondo storico.

In una notte insonne la scrittrice riceve la visita di un intervistatore sconosciuto, personaggio chiave del romanzo, la cui identità può essere interpretata dal lettore come "alter ego" della protagonista, come simbolo letterario o come rappresentazione intimistica.

La strana relazione che si crea con il misterioso visitatore (insieme di curiosità, paura e bisogno) fa scattare nella mente della donna una serie di ricor-

di e di fantasie che rompono l'equilibrio da lei creato, mescolando passato e presente, realtà e sogno.

I funerali di Franco, visti in televisione da Martín Gaité, suscitano nella sua mente la rievocazione di un passato angoscioso. Il dittatore, che con la sua costante onnipresenza ha soffocato ogni aspirazione individuale, spinge all'evasione, alla costruzione di rifugi personali, di "cuartos de atrás". Con gli anni anche questi ultimi rifugi vengono invasi dalla realtà rifiutata, che li distrugge; da qui la necessità di recuperarli e di ricostruirli.

Nel processo di ricostruzione, avvenimento reale e letterario, tutto si confonde: presente e passato, ricordi vissuti e sognati.

Oltre la ricerca del perduto rifugio, si evidenzia il problema della letteratura, il suo significato inteso come presenza reale durante l'esistenza della scrittrice. L'intreccio tra vita e letteratura, viene cementato dalla presenza dell'intervistatore sconosciuto, espediente atto ad acutizzare i contrasti.

Queste contraddizioni si risolvono alla fine con la rivendicazione, da parte della donna, della realtà dei sogni.

Il passato che riflette l'atmosfera della piccola borghesia di provincia degli anni '40, raccontata sommessamente e con un po' di amarezza, è protagonista principale del romanzo. Martín Gaité lo rivive senza rancore, con ironia, con delicata tristezza, con amore verso la libertà che non sa dove stia.

L'autrice, mescolando gli elementi con equilibrio, scrive un'opera personale, frutto di vita, di esperienza, di sensibilità tipicamente femminile; impresa alquanto difficile in un libro di memorie post-franchista.

Susanna Regazzoni

Francisco Nieva, *Sombra y quimera de Larra (representación alucinada de "no más mostrador")*, Madrid, Editorial Fundamentos (Cuadernos prácticos n. 22), 1976, pp. 108.

Conoscevamo Nieva soprattutto come scenografo. L'anno scorso, su questo stesso periodico, ho parlato di lui come autore di cinque proposte sceniche ad altrettante opere: *Tres sombreros de copa* di M. Mihura, *Escuadra hacia la muerte* di A. Sastre, *Hoy es fiesta* di A. Buero Vallejo, *La camisa* di L. Olmo e *Castañuela 70* scritta dai membri di due diversi gruppi di spettacolo (cfr. *Análisis de cinco comedias*, in "Rassegna Iberistica" n. 1). E in realtà la sua vocazione di scenografo è quella che trova maggiori applicazioni e un più immediato successo in campo pratico.

Ma Nieva, rappresentante insieme a José Ruibal e a Moisés Pérez Coterillo di un "nuevo teatro", è anche autore di una serie di *piezas*, gran parte delle quali hanno temuto e conosciuto la censura dell'epoca franchista. D'altra parte, egli non è tra quella dozzina di autori più fortunati che, già sul nascere, la giovane democrazia spagnola ha premiato con una consacrazione ufficiale nelle sale della capitale. La "cautela de las empresas", come egli stesso sostiene nello scritto "Pequeña teoría sobre un teatro his-

tórico-didáctico” che fa da introduzione all’opera che qui presento, ha impedito che la sua produzione venisse conosciuta nella sua interezza di espressione e di significato.

Nello scritto introduttivo Nieva apporta una serie di giustificazioni storiche, letterarie e linguistiche allo svolgimento del proprio teatro e di questa commedia in particolare. Si tratta di intelligenti disquisizioni teoriche che però ci interessano assai meno di quanto ci interessi l’opera, che è viva, originale, spettacolare e divertente, teatralmente molto ben architettata e con una puntuale logica effettista nei colpi di scena e nel linguaggio. Il nucleo narrativo è dato da un episodio di costume che di per sé non supera i limiti del luogo comune: le moine di una bottegaia, smaniosa di imparentarsi con l’aristocrazia median-te un matrimonio della figlia, contrapposte alle meno fanatiche e infine trionfanti aspirazioni di onesta mediocrità del marito. Senonché l’intreccio complessivo sviluppa ben altri temi e situazioni. Il gruppetto di figure cui è affidato il compito di rappresentare la storia è costituito da attori che non si limitano al ruolo di esecutori ma che operano anche da personaggi provvisti di una propria autonomia. Nella finzione scenica, autore della storia rappresentata è Mariano José de Larra. Si tratta dunque di un esercizio di teatro nel teatro che alla lontana trae spunto dai temi di critica socio-teatrale di Larra, e più specificamente dal tema della raccomandazione sviluppato nell’articolo *Yo quiero ser cómico*. Nello scritto di Larra l’aspirante alla raccomandazione del critico non era un tipo isolato ma il rappresentante di una famiglia più ampia. Così inteso, quel tipo larriano è sviluppato da Nieva in una più ampia unità, appunto in un gruppo familiare. Sicché, nella famiglia di attori che rappresentano innanzi al pubblico i personaggi della famiglia di Deogracias finisce col non esserci nessun personaggio positivo: interpretando ruoli che personificano un atteggiamento reazionario, essi si identificano con il testo e acquistano nella rappresentazione un carattere simbolico.

Ma il giuoco scenico, di sapore un tantino pirandelliano, conosce un continuo rimbalzare di prospettive. Nieva cavalca con semiserie spregiudicatezza la globale ripulsa larriana della società, ma nel contempo persegue e addita la via della salvezza. Nella finzione scenica di *No más mostrador* Larra è autore del testo della commedia e sta seduto in un palco per controllare tirannicamente la recitazione degli attori. Questi, in quanto attori, in quanto cioè esponenti di una categoria, parlano male dell’autore; quando invece parlano come personaggi, seguono il copione, recitano la commedia senza interferire. Ma arrivati a un certo punto si sganciano dall’autore, rifiutano di continuare a recitare la parte lor assegnata: si liberano del ruolo di attori e riprendono le vesti dei rispettivi personaggi per interpretare la commedia propria.

E’ abbastanza trasparente l’intento politico del teatro di Nieva. In una precedente farsa intitolata *Coronada y el toro* egli aveva definito come teatro politico la rappresentazione di una situazione concreta affidata al potere comunicativo del linguaggio e a rinnovati modi recitativi e scenici. In *Sombra y quimera de Larra*, a me pare, lo scopo del “teatro politico” è raggiunto attraverso la metafora: un gruppo di personaggi in cerca di... liberarsi dall’autore.

Giovanni Battista De Cesare

Alessandro Manzoni, *Los novios*, Prólogo, Traducción y notas de Esther Benítez, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. LXII-624.

Da più parti si è rilevato che la più nota delle traduzioni spagnole de *I promessi sposi*, quella pubblicata nel 1836-7 da Juan Nicasio Gallego, non merita, o non merita più, la fama di traduzione "classica", che induce frettolosi editori a ripubblicarla periodicamente con grandi elogi. Non è esagerato dire che chi leggeva l'opera manzoniana in spagnolo non poteva dire di aver letto *I promessi sposi*, tanto sfugge dell'ironia, del senso della sfumatura, del gesto veduto, dall'approssimativa prosa del traduttore ottocentesco (che per di più, ed ovviamente, aveva sotto gli occhi l'edizione del ventisette, non quella del quaranta). Ora Esther Benítez, reduce da una lunga esperienza di traduttrice di autori italiani, da Boccaccio a Pasolini, ci dà una traduzione che chi ha nel sangue ogni linea del romanzo manzoniano e coltiva la lingua spagnola legge con divertita fruizione, contrapponendola alla traduzione di Gallego, definita nelle sue magagne con felice incisività dalla nuova traduttrice (pp. XLIV-XLVI). Gli occhi di fra Cristoforo, i suoi "due cavalli bizzarri", servono alla traduttrice da esemplificazione di come alla fatua riduzione di Gallego ella sostituisca una vera traduzione. Si possono elencare innumerevoli casi del genere. Dal momento che ebbi modo di rilevare (nello scritto *Manzoni in Spagna*, in *Annali manzoniani*, VII, Milano, 1977, p. 202, che la Benítez non fece in tempo a citare nella sua oculata ed aggiornata bibliografia) come tutta la discussione tra il Podestà e il Conte Attilio sia stata riassunta in mezza paginetta da Gallego, ho voluto vedere come la Benítez si comporti in questo caso. Come è ovvio, essa traduce, non riassume; la freschezza del dialogo manzoniano viene trasferita in uno spagnolo saporoso. Ricordo che molti anni or sono, trovando, mentre passeggiavo in un parco, un mio studente spagnolo che stava leggendo un libro, gli chiesi che stesse leggendo; mi rispose che faceva una cosa paradossale per uno spagnolo: leggeva il *Chisciotte* in francese. Altrettanto paradossale, ma proficuamente, sarà l'esercizio dell'italiano che vorrà ritrovare il testo manzoniano nello spagnolo di Esther Benítez. Si accorgerà di quante risorse abbia la lingua spagnola, se utilizzata da chi veramente la conosce, e vedrà che leggere *questi Novios* è un modo efficacissimo per ampliare la propria conoscenza dello spagnolo.

La traduzione è preceduta da un'introduzione destinata al grande pubblico di lingua spagnola; ma tale carattere non serve da alibi alla Benítez per giustificare l'evasività della ricerca. Questa è anzi attenta, caratterizzata da una viva sensibilità femminile per i problemi personali e familiari dell'autore, e sensibile alle più recenti posizioni critiche specialmente extraprofessionali, nei confronti delle quali l'autrice si colloca con pacatezza ma anche con decisione, affermando il valore universale dell'opera manzoniana.

Franco Meregalli

* * *

Carlos Gagini, *Diccionario de costarriqueñismos*, San José de Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1975, pp. 245.

L'opera di Carlos Gagini, che ora compare in terza edizione, risale a tempo remoto: la prima edizione, infatti, è del 1892; nel 1919 se ne fece una seconda, e la recente, che qui si commenta, del 1975, ha tenuto conto delle annotazioni e correzioni dell'autore a un esemplare della seconda edizione.

Il Gagini fu autore versatile: narratore, saggista, drammaturgo; ma soprattutto fu filologo. Lo avverte Víctor Manuel Arroyo Soto in una "Breve nota" preposta a questa ultima edizione. Il libro ebbe la fortuna, nella sua seconda apparizione, di ottenere un "Prólogo" — qui riprodotto — nientemeno che da Rufino José Cuervo, ancor oggi di estremo interesse, anche per l'accettazione, da parte del filologo colombiano, dell'evoluzione fatale del castigliano in America.

Interessante è l'"Advertencia" del Gagini — già presente nella seconda edizione —; al suo primo apparire il libro recava il titolo di *Diccionario de barbarismos y provincialismos de Costa Rica*, ma alla seconda edizione presiede una nuova coscienza linguistica, tanto che l'autore scrive che il libro esce non solo notevolmente accresciuto, ma "bajo un plan menos empírico". Infatti, il mutato titolo lo attesta; il Gagini considera ora le divergenze del linguaggio di Costa Rica dalla lingua madre "no como simples corruptelas, introducidas por el capricho y la ignorancia, sino como resultado natural de la evolución fonética y semántica a que están sujetos los idiomas vivos" (p. 11). Alcune avvertenze intorno alla pronuncia costaricana sono pure di interesse; il Gagini segnala il "seseo", lo "yeísmo", l'aspirazione della "h", che diviene "j", l'evoluzione della dento-alveolare "tr" a palatale "ch", la pronuncia della "o" finale quasi come "u". Lo studioso sottolinea inoltre la frequenza del diminutivo "ito", rafforzato in "itico" — da cui viene, per l'abuso, il nome di *ticos* applicato ai costaricani —, l'uso di "illo" come dispregiativo, ecc. Chiarisce quindi che le voci e le espressioni del linguaggio costaricano sono in gran parte nettamente spagnole; altre, "de buena cepa", si usano con accezioni diverse dalla Spagna e da altri paesi ispano-americani. Quanto ai vocaboli indigeni essi sono di diversissima procedenza, dato che Costa Rica fu punto di confluenza delle correnti migratorie del Sud e del Nord del Nuovo Continente.

A distanza di tempo il dizionario del Gagini conserva la sua utilità e può essere considerato ancor oggi un modello nel genere per la serietà dell'impostazione e l'abbondanza del materiale esplicativo.

Giuseppe Bellini

Víctor Manuel Arroyo, *El habla popular en la literatura costarricense*, San José de Costa Rica, Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1971, pp. 320.

Anche quest'opera, benché apparsa qualche anno fa, mi sembra meritevole di segnalazione. Dopo il libro di Carlos Gagini, *Diccionario de costarriquenismos*, in queste pagine pure segnalato, è forse questo il contributo di maggior valore alla conoscenza del linguaggio popolare, attraverso l'uso fattone da diversi scrittori nelle loro opere. Precedenti di rilievo nel campo linguistico costaricano furono *El español de América y Costa Rica* (1962), *El español de Costa Rica y su atlas lingüístico* (1964), di Arturo Agüero Chaves. Oltre all'opera poetica del citato Chaves, l'Arroyo prende in considerazione per il suo studio quella, pure poetica, di Aquileo Echeverría, le opere narrative di Fabián Dobles, Luis Dobles Segreda, Carlos Luis Fallas, Ricardo Fernández Guardia, Joaquín García Monje, Manuel González Zeledón, Adolfo Herrera García, Carmen Lyra, José Marín Cañas, Jorge Montero Madrigal, Carlos Salazar Herrera.

Il saggio dell'Arroyo fu presentato come tesi di dottorato in Lettere e Filosofia all'Università di Madrid, quindi edito dalla Università di Costa Rica nella serie "Tesis de grado". L'autore dedica dapprima la sua attenzione alla fonetica, alle caratteristiche più rilevanti del linguaggio popolare costaricano, quindi sottolinea la coincidenza di fenomeni fonetici con la lingua di altri paesi ispano-americani e nella morfosintassi illustra le caratteristiche, flessionali e sintagmatiche, osservate nei testi presi in esame. Infine l'Arroyo studia il lessico, partendo da "voces onomatopéyicas", per poi riferirsi a metafore popolari, alle sinestesie, alle allusioni al campo, alle locuzioni di origine aneddotica, allusioni alla vita quotidiana, al mare, alla religione, alla superstizione, agli eufemismi, alle espressioni umoristiche, ai pleonasmii, estensioni, restringimenti, inversioni di senso, sineddoche, prestiti. Completa il libro un ampio vocabolario, parole, frasi e locuzioni della lingua popolare costaricana.

Ma lo studioso avverte che molti tratti registrati "suelen resultar arcaísmos y provincialismos peninsulares", coincidento con l'affermazione di Angel Ro-semblat per i messicanismi e gli argentinismi, in *El castellano de España y el castellano de América*. Lo studio di Víctor Manuel Arroyo non perde, tuttavia, per questo, di importanza, sia per il materiale raccolto che per la serietà dell'indagine.

Giuseppe Bellini

Daniel Armas, *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1971, pp. 423.

Solo ora giunge nelle mie mani questo libro di Daniel Armas e ritengo utile segnalarlo per l'interesse intrinseco e per i pochi esempi che intorno allo spagnolo parlato dal popolo in Centro America esistono.

L'occasione alla stesura di questo *Diccionario* fu la decisione presa nel 1968, al V Congreso de Academias de la Lengua española, da parte delle Accademie corrispondenti della Reale di Madrid, di procedere alla compilazione di un dizionario di americanismi. L'apporto dell'Armas, nell'anno successivo, alla riunione di Portorico, fu la prima parte di questo libro, in seguito ulteriormente arricchita, cioè il "Vocabulario".

Nel suo lavoro lo studioso si è avvalso di tre opere specifiche guatemalteche: *Vicios del lenguaje y provincialismos de Guatemala* (1892), di Antonio Batres Jáuregui, *Semántica guatemalteca o Diccionario de guatemaltequismos* (1941), di Lisandro Sandoval, *Pequeño diccionario etimológico de voces guatemaltecas* (1954), di Jorge Luis Arriola. Il criterio seguito dal compilatore circa l'estensione della "expresión oral popular" è la comprensione della totalità del paese nei suoi diversi strati sociali, con eccezione dell'elemento indigeno non ispano-parlante. L'Armas sceglie voci e modismi "que son del conocimiento de una mayoría del pueblo", soprattutto della capitale, dove convergono da tutti gli angoli del territorio nazionale elementi che rappresentano il più vasto conglomerato umano nell'area totale del paese; egli rifiuta, per contro, salvo rare eccezioni, alcuni regionalismi — "orientalismos, occidentalismos". — perché rappresentano un linguaggio tipico di minoranze.

Lo studioso è cosciente che diversi vocaboli, adagi e proverbi hanno la loro origine nel castigliano di Spagna e che non poco di quanto consegnato presenta una radice indigena messicana; è pure cosciente che diversi dei fenomeni consegnati non sono esclusivi del Guatemala, ma appartengono anche ai paesi vicini, per i frequenti contatti tra le varie nazioni, Salvador, Honduras, Nicaragua e in misura minore il Costa Rica. Di modo che, se consideriamo che lo studioso elimina di proposito ogni esame dell'opera letteraria nazionale, dove afferma che l'espressione popolare fu poco usata, il *Diccionario* da lui compilato raccoglie essenzialmente la parlata viva dell'ambito nazionale, senza pretese di unicità assoluta.

La consultazione del libro offre punti interessanti per una infinità di termini curiosi. Ne citeremo solo alcuni, tratti qua e là: *abrocharse*: tr. ("hacer uso carnal de una mujer"); *amelcocharse*: rec. (1. "acariciarse romántica y estrechamente los enamorados"; 2. u.t.c.r.: "ablandarse ante una situación enternecedora"); *braguetazo*: s.m. ("matrimonio de varón apuesto, pero pobre, con mujer fea o vieja, pero rica"); *cantinear*: intr. ("enamorar; tener cita amorosa"); *cañón*: adj. ("mujer fea"); *cañonazo*: s.m. ("noticia sensacional"); ecc. Ogni vocabolo è accompagnato da un'adeguata esemplificazione, come lo sono, nella seconda parte, gli "adagios y refranes", tra i quali ricorderemo qui, a modo di esempio, alcuni: *a la hora de rajar ocote* = "alude a la hora de prueba del valor o la determinación"; *abrir la botica* = "eufem. por *abrir la boca*, con sentido de *asombrarse, admirarse* de algo"; *arrojar chinitas* = "lanzar indirectas a alguien"; *dar una paloma* = "permitir que otro use nuestro vehículo un momento como en vía de prueba"; *estar tres piedras* = "ser o estar muy buena cosa"; *no entender castilla* = a) "se dice del indígena poco o no castellanizado"; b) "en confianza, se aplica también, como reproche, a la persona que tiene dificultad en entender algo"; *quitar guayabas* = "acariciar el carrillo o barbilla de una niña

o mujer”; *sacar de leva* = “provocar risa”; ecc. Il tutto corredato di utili esempi. Interessante anche un italianismo, *¡Ecole cuaco!* = “(eccolo qua)” que expresa abrobación. Equivale a “eso es”, “así es”, “cierto”.

Naturalmente la maggior parte degli *adagios* e *refranes* sono gli stessi presenti nell’area della madrepatria. Si sarebbe desiderata in quest’opera una più approfondita spiegazione dell’origine di taluni vocaboli, del significato di taluni termini, soprattutto indigeni, che compaiono in adagi e proverbi.

Giuseppe Bellini

Comisión Interamericana de Derechos Humanos (O.E.A.), *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Nicaragua*, Managua, “Revista del Pensamiento Centroamericano”, 160, 1978, pp. 99.

La situazione recente del Nicaragua, con i sommovimenti determinati dall’assassinio di Pedro Joaquín Chamorro, direttore de “La Prensa” e capo dell’opposizione, il 10 gennaio 1978, sembra ormai del tutto dimenticata in Italia. Eppure, fatti drammatici sconvolsero e sconvolgono il paese centroamericano, dove la ribellione di tutti gli strati sociali ha messo per qualche tempo in serio pericolo la dittatura di Somoza, puntellata solo dall’intervento durissimo della Guardia Nazionale, dal bombardamento indiscriminato di città e di villaggi, dal genocidio, dalla violenza, insomma, e dal terrore.

Numerose denunce di crimini pervennero alla Comisión Interamericana de Derechos Humanos, dell’Organizzazione degli Stati Americani, riunita a Caracas per il 43° periodo delle sue sedute; ad esse si unirono, il 20 luglio 1978, dure accuse di violazione di frontiera e di bombardamenti da parte del Costa Rica; le successive pressioni del Venezuela e di altri paesi, e soprattutto lo sdegno dell’opinione pubblica, decisero il Consiglio Permanente dell’O.E.A. a convocare, con risoluzione del 18 settembre, la XVII Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores. Il 23 settembre detta Consulta adottava una risoluzione, per la quale la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, accogliendo anche l’ipocrita invito del governo nicaraguense, si sarebbe recata in Nicaragua per un’indagine diretta. In effetti, il 3 ottobre la Commissione iniziava le sue attività nel paese centroamericano, raccogliendo deposizioni, visitando città, istituzioni civili e religiose, ascoltando rappresentanze di organizzazioni e persone singole, interrogando in carcere i prigionieri politici, ecc., spostandosi da Managua a León, a Estelí, Masaya, Diriamba, Jinotepe, Granada, Chinandega e Metagalpa.

Accolta ufficialmente da Somoza, che illustrò il comportamento “democratico” del suo governo, la Commissione conferì anche con i rappresentanti dalla Corte Suprema de Justicia, con la Presidenza del Congreso Nacional, i membri del Tribunal Supremo Electoral, i ministri di Gobernación e di Relaciones Exteriores, ossia con i rappresentanti ufficiali del sistema, dai quali ebbe un particolare panorama della situazione del paese. Alla fine, in data 17 novem-

bre 1978, la Commissione, vagliate le testimonianze e i dati raccolti, sentite anche le controdeduzioni del governo nicaraguense, redasse l'*Informe*, poi approvato nella seduta 604 della Commissione, e ora pubblicato dalla "Revista del Pensamiento centroamericano".

La pubblicazione dell'*Informe* da parte della prestigiosa rivista nicaraguense, diretta da Xavier Zavala Cuadra, non solo rappresenta un atto di coraggio, ma costituisce, come afferma nell'"Editorial" il direttore, un contributo alla storia dolorosa del paese, una testimonianza per i lettori del futuro — "Es necesario que ellos sepan hasta dónde hemos llegado hoy" (p. 6) —, per i lettori d'oggi fuori del Nicaragua — "Es necesario que ellos también conozcan hasta donde hemos llegado aquí" (*ivi*) — e un "emplazamiento a los nicaragüenses de hoy que ostentan puestos relevantes en los supuestos tres poderes del Estado Nicaragüense. ¿Condenan ellos los crímenes cometidos por el actual gobierno o se hacen silenciosamente cómplices de los mismos? Hay preguntas que no pueden dejar de hacerse" (*ivi*).

La stessa Commissione per i Diritti Umani, data la gravità della situazione, ritiene che l'*Informe* debba essere portato a conoscenza dei governi americani, e dell'opinione pubblica in genere, "a la mayor brevedad" (p. 37). La relazione si articola in sette capitoli. Nel primo tratta de *El régimen legal de emergencia vigente en Nicaragua*; la conclusione è che avendo ormai riconosciuto, il governo, che non esistono più le cause che determinarono la sospensione delle garanzie costituzionali, con la conseguente imposizione della Legge Marziale e dello Stato d'assedio, tale situazione è arbitrariamente prolungata. Si denuncia, inoltre, la sistematicità di questo procedere, concludendo che dal 1 dicembre 1974 al 10 novembre 1978, in 3 anni 11 mesi e 10 giorni del periodo presidenziale, il paese ha vissuto in Stato d'assedio 2 anni, 10 mesi e 11 giorni; e che in questo stesso periodo, "el país solamente ha tenido vigentes la totalidad de las garantías constitucionales 1 año, un mes y 2 días. Todo ello sin contar la parte complementaria prevista de acuerdo al último Decreto de Estado de Sitio, comprendida hasta el 30 de abril de 1979, en el caso de que el Estado de Sitio no vuelva a prorrogarse" (p. 43). Tutto questo si presta, è evidente, a una "sistemática y generalizada violación de los derechos humanos establecidos en la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre" (*ivi*).

Il capitolo II tratta del *Derecho a la vida* e la Commissione conferma la "magnitud" delle distruzioni nelle città, effettuate con bombardamenti aerei e artiglieria pesante (p. 46); inoltre, si dichiara, la Commissione "ha quedado plenamente convencida de que la Guardia Nacional de Nicaragua no sólo utilizó su potencia de fuego de una manera indiscriminada causando un gran número de muertos y heridos y grandes sufrimientos a la población civil, sino que, además, obligó el pueblo a encerrarse en sus casas antes de proceder a bombardear, sin siquiera permitir que primero se evacuara la población civil, norma humanitaria elemental" (*ivi*).

Gli episodi accertati, per coraggiosa deposizione di gente di tutte le condizioni sociali, sono raccapriccianti. Si veda la testimonianza raccolta dalla Commissione a Chinandega, da una povera donna, disperata per la perdita della figlia e del marito: "Era jueves 14 de septiembre cuando los aviones comenzaron

a disparar sobre nuestras casas en el Barrio de la Libertad. Estábamos mi marido, mi hija de cinco años y yo agachados en una esquina de nuestra casa, llorando y pensando que ahí nos moriríamos pues las balas y charneles estaban destrozando nuestra pequeña casa de madera. Decidimos salir y refugiarnos en un sitio seguro; salimos por la cocina, mi esposo con nuestra hija a sus brazos. Un avión voló muy bajo, parecía que venía directo a nosotros, y disparó unos cohetes, cayéndole a mi niña en la espaldita y a mi marido que la llevaba. Adonde yo miré sólo vi el corazón y tripas de mi niña; estaba desbaratada, destrozada. Mi marido caminó como 30 pasos, ya sin brazos, la sangre saliéndole por todas partes, hasta que cayó muerto. Tenía una herida en el pecho; le quedó parte del cohete que volaba humo en la pierna. La pierna izquierda sólo tenía el hueso pelado.

Yo quise levantar a mi niña pero estaba deshecha; estaba desesperada. Corrí y busqué su bracito y traté de ponérselo, traté de entrarle todo lo que se le salía pero ya estaba muerta. Era mi única hija, y me había costado tenerla; y la vestía para las fiestas y la mimaba. No sé qué voy a hacer, me voy a volver loca” (pp. 46-47).

Ancora sono elencati nell'*Informe* altri episodi raccapriccianti: bombardamenti e mitragliamenti sistematici di popolazione civile, distruzioni di case, violenze e saccheggi della Guardia Nazionale, furti e spogliazioni, violenze anche contro sacerdoti ed esponenti della Croce Rossa (efficace, per gli attacchi alla Croce Rossa, la registrazione di una conversazione telefonica, di umore banditesco, tra il Colonnello Corrales e il Maggiore Anastasio Somoza figlio; cf. pp. 53-56). Infine la “Operación limpieza” della Guardia Nazionale, i bombardamenti, condotta “con el objeto de aniquilar los últimos focos de la resistencia” (p. 57). La Guardia Nacional in tale operazione agì “con un marcado desprecio de la vida humana, fusilando a numerosas personas, en algunos casos niños, en sus propias casas o al frente de las mismas, y en presencia de sus padres y hermanos” (*ivi*), seminando per il paese “fosas comunes de poca profundidad en las cuales se encuentran enterradas varias personas” (*ivi*), eliminando uomini, donne e bambini, straziando cinicamente i cadaveri, approfittando delle donne, vive o morte. Ventidue persone vengono fucilate nel Barrio Nuevo de Guadalupe, a León; a Metagalpa è distrutta tutta una famiglia, proprietaria dell'Hotel Soza (p. 58); di 321 contadini fatti prigionieri dalla G.N., non si hanno più notizie (p. 68); una ragazza è trovata alla *Morgue* “ultrajada”, con i capelli tagliati, “los pechos cortados y estaba degollada; tenía todo el cuerpo amoratado y ametrallado” (*ivi*).

Il capitolo III riguarda il *Derecho a la integridad personal*, e anche qui la realtà è terribile: la Commissione denuncia che durante le conversazioni con i prigionieri, avvenute in situazioni naturalmente difficili, “recibió reiteradamente numerosas denuncias de torturas físicas y psíquicas” (p. 69).

Nel capitolo IV è trattato il tema della *Libertad física de las personas y administración de la Justicia*, e il risultato dell'indagine è totalmente negativo, soprattutto per quanto riguarda i “menores”, dai 14 ai 21 anni, attivamente ricercati e spesso eliminati.

Quanto alla *Libertad de expresión y difusión del pensamiento*, di cui tratta

il capitolo V, la Commissione conferma i metodi violenti, intimidatori, del governo e della polizia, che giungono alla eliminazione fisica di giornalisti e al mitragliamento delle sedi dei giornali indipendenti, come "La Prensa". Non migliori prospettive offre l'indagine intorno alle *Libertades de conciencia, culto y religión*, di cui si occupa il capitolo VI: maltrattamenti e intimidazioni al clero cattolico sono correnti, come le detenzioni, gli assassini e le espulsioni dal paese.

Circa i *Derechos de reunión y asociación*, la Commissione denuncia, nel capitolo VII, la "acción arbitraria del Gobierno", azione che si è rivolta "contra los distintos sectores que conforman la sociedad nicaragüense y [...] ha incidido de manera especial contra agrupaciones de distinta naturaleza — políticas, laborales y de la empresa privada — otorgando caracteres dramáticos a la convivencia pacífica del pueblo de este país, a la observancia de los derechos humanos y el imperio del Estado de Derecho" (p. 90).

In tutto questo stato di cose la responsabilità del governo nicaraguense è duramente ribadita; nelle conclusioni finali si legge: "Las violaciones de los derechos humanos a que se ha hecho referencia en el presente informe, han afectado a todos los sectores de la población nicaragüense, Sus víctimas han sido y continúan siendo especialmente personas de limitados recursos económicos y los jóvenes cuyas edades oscilan entre 14 y 21 años de edad. Los daños y sufrimientos provocados por estas violaciones han hecho surgir entre la población nicaraguense, de la manera más patente, un intenso y general sentimiento favorable al establecimiento de un sistema que garantice la observancia de los derechos humanos" (p. 92).

Non meraviglia che il "Frente Amplio Opositor" (F.A.O.) di Nicaragua formuli nello stesso numero della "Revista del Pensamiento Centroamericano" una "Exposición" ai governi dei paesi membri dell'Organizzazione degli Stati Americani, chiedendo che "hagan suyo el caso del pueblo nicaragüense" e che in forza dei trattati e delle Convenzioni internazionali "procedan al juicio y condena del Presidente de Nicaragua, y Jefe Supremo de la Guardia Nacional, Gral. Anastasio Somoza Debayle, y demás responsables de las violaciones de los derechos humanos y del delito de genocidio, comprobados por el Informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos [...]" (p. 99).

Giuseppe Bellini

Gaetano Massa, *Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay*, Roma, Herder, 1978, pp. 128.

Alle lettere uruguaiane non si è dedicata in Italia troppa attenzione; è per questo che salutiamo con particolare favore l'apparizione del volume del Massa, contributo alle celebrazioni, nel periodo 1975-80, di tutta una serie di date significative per l'Uruguay: anniversario dell'indipendenza (1825), centenario della nascita di personaggi illustri (Florencio Sánchez, Julio Herrera y Reissig, Maria Eugenia Vaz Ferreira, tutti nati nel 1875), rievocazione della fondazione

di Montevideo (1726), centocinquantesimo anniversario della Costituzione (1830).

Il Massa concepisce il suo libro come una descrizione dell'*iter* culturale dell'Uruguay, "dagli inizi sino alla sua formazione storica e alla maturità letteraria" (p. 5), e un invito a ulteriori approfondimenti. Questo spiega il motivo della copiosa bibliografia che correda, opportunamente, ogni capitolo, in particolare quelli che si riferiscono a Florencio Sánchez, personaggio che, dato il rilievo, finisce per essere il più approfondito. Del Sánchez, infatti, Gaetano Massa tratta nei capitoli V-VII, evocando dapprima (cap. V) l'affermarsi di un teatro "criollo", per merito di una famiglia di origini italiane, i Podestà (i genitori immigrarono a Montevideo nel 1851), attori di successo in spettacoli popolari.

La posizione del drammaturgo uruguayano nel teatro rioplatense è sottolineata dal critico con competenza, così come lo è la sua emarginazione, con riproduzione di documenti autobiografici interessanti. Di particolare interesse è la trattazione (cap. VI) del soggiorno di Florencio Sánchez in Italia, capitolo rilevante delle relazioni tra l'Italia e la cultura uruguayana, ma anche denuncia dolente di ciò che, per incomprensioni e disconoscimenti, significò per il drammaturgo quanto ad amarissima delusione.

Le lettere dell'artista dall'Italia, che il Massa riproduce in traduzione (pp. 85-90) sono efficace sintesi del periodo più deluso del Sánchez; particolarmente toccante la lettera dignitosa scritta a Ermete Zacconi, dimentico dell'amici-zia professata all'uruguayano in occasione di un soggiorno a Buenos Aires.

Un intero capitolo (il VII) presenta una bibliografia scelta sulla vita e le opere del Sánchez, autore che il Massa dichiara di nuovo attuale per la problematica dei suoi drammi e anche perché essi "ci introducono nel mondo dell'Argentina e dell'Uruguay dell'epoca in rapida e serrata evoluzione politica e sociale" (p. 92).

Le precedenti fasi del processo letterario uruguayano sono trattate dallo studioso con competenza e agilità, introdotte da un rapido panorama storico della formazione dell'Uruguay indipendente. Dopo aver sottolineato la figura di Acuña de Figueroa, per l'epoca neoclassica, un esteso capitolo (il III) è dedicato al "gaucho" e a quello che, a ragione, il Massa chiama "Mester de gaucherà", per la somiglianza tra i "payadores" e i cantastorie, menestrelli e giullari del Medioevo.

Dell'epoca romantica il critico sottolinea le personalità di Alejandro Magariños Cervantes e di Juan Zorrilla de San Martín.

Il lettore lamenta, certamente, che il libro del Massa si arresti a Florencio Sánchez. La fioritura modernista, quella delle avanguardie, l'epoca contemporanea — che ha dato, ad esempio, nella narrativa, nomi come quelli di Di Benedetto e di Onetti, soprattutto — esigerebbero un approfondito intervento critico. Ma i limiti "temporali" del libro sono dichiarati dall'autore esplicitamente. Ciò che ci si può augurare è che il Massa torni sull'argomento in un successivo volume.

E' da rilevare ancora l'interesse dell'ultimo capitolo di questa *Introduzione*,

l'VIII, dove sono illustrati i vincoli storici tra l'Uruguay e l'Italia, tratteggiati in una rapida sintesi, che va dalla scoperta del paese americano, fatta dal Solís, al periodo garibaldino, alle migrazioni italiane degli inizi del secolo XX, e per contro, presenze di artisti e letterati uruguaiani in Italia, tra essi Enrique Rodó, che nel nostro paese, come il Sánchez, chiuse i suoi giorni.

Giuseppe Bellini

Seymour Menton, *La novela colombiana: planetas y satélites*, Bogotá, Plaza y Janés - Colombia Ltda., 1978, pp. 396.

Il nuovo libro del noto ispanoamericanista dell'Università di California reca un contributo importante alla conoscenza della narrativa colombiana, posta alquanto in ombra, nella sua varietà, dall'enorme risonanza di *Cien años de soledad* e dalla personalità di Gabriel García Márquez.

Meritoriamente il Menton si propone di far luce su un capitale di indubbio interesse letterario. La narrativa colombiana, si sa, vanta precedenti illustri, che risalgono all'epoca romantica: si pensi a *María*, di Jorge Isaacs; ma anche nel Novecento conta opere significative, come *La Vorágine*, di Eustasio Rivera, origine, si può dire, di tutta la narrativa ispanoamericana contemporanea, o almeno di quella che il Torres-Ríoeseo definì "della terra", filone nel quale si affermò soprattutto il venezolano Rómulo Gallegos.

Nel suo studio Seymour Menton è mosso da un impegno evidente di giustizia, che condividiamo: quello, cioè, di opporsi al concetto espresso con eccessiva baldanza da alcuni esponenti della "nuova" narrativa ispanoamericana, tra essi Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes, che la "novela de creación" ha origine con loro, o tutt'al più con Carpentier e Asturias, verso il 1946.

L'opera del critico americano non ha la pretesa di presentarsi come "storia" del romanzo colombiano — e giustamente il Menton rimanda, per essa, all'opera di Antonio Curcio Altamar, *Evolución de la novela en Colombia* (II ed. 1975) —; manca, perciò, nel volume, un logico succedersi di anelli, ma il libro ha il pregio di approfondire momenti chiave del romanzo colombiano.

Alcuni degli studi che compaiono nel libro sono apparsi anteriormente in riviste specialistiche ("La estructura dualística de *María*", "Los frutos de mi tierra o Jamones y Solomos", "La Vorágine: el triángulo y el círculo", "Respirando el verano, fuente colombiana de *Cien años de soledad*", "El otoño del Patriarca: ver para no creer"), ma altri sono del tutto nuovi, come "Manuela, novela costumbrista-nacional", "Manuel Pacho: La Vorágine desvoraginada", "El día señalado: un análisis ambivalente precedido de una esquematización imposible de la novela de la violencia", "Breve historia de todas las cosas: un Macondo costarricense", "El titiritero: fuera de órbita o la desmitificación de todas las cosas". Un capitale critico, come si vede, di notevole estensione temporale, ma anche di sicuro livello, opera di uno specialista del romanzo ispanoamericano, da tempo affermato.

Se molti testi della narrativa colombiana nella sua traiettoria sono lasciati

da parte, il lettore e lo studioso non li rimpiangono. Il Menton ha ugualmente il merito, in quest'opera, di aprire nuovi orizzonti a chi si interessa di letteratura americana. In particolare mi sembra interessante il rilievo dato all'esame comparativo di *Cien años de soledad* con *Respirando el verano*, di Héctor Rojas Herazo, per le possibili origini del capolavoro di García Márquez. Dico "possibili", perché se tali possono essere state, la vigorosa vena dell'autore di *Cien años de soledad* le ha fatte dimenticare e solo un critico attento come il Menton ha potuto individuarle. Del resto, *Respirando el verano* — lo denuncia lo stesso critico —, per difetti stilistici, confusione cronologica, assenza della "sociedad pueblerina" e "falta de trascendencia", non è un romanzo di grande categoria (p. 280).

Interessante è anche l'esame dell'ultima opera di Gabriel García Márquez, *El otoño del Patriarca*, che il Menton inquadra, naturalmente, nel romanzo ispano-americano della dittatura, al quale in tempo remoto già aveva dedicato un saggio, "La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica" ("Humanitas", I, 1, 1960), ancor oggi utile. Intorno al romanzo di García Márquez e della dittatura la letteratura critica è ormai abbondante e forse l'autore del libro che commentiamo avrebbe fatto cosa utile ricordandola con maggiore puntualità, almeno fino al momento in cui il suo saggio, del 1976, trova posto nel nuovo libro.

Conclude l'opera uno scritto dal titolo "Manual imperfecto del novelista", che prende le mosse dal "Manual imperfecto del cuentista" pubblicato da Horacio Quiroga nel 1925. Nel suo "Manual" il critico nordamericano tratta brevemente, in una visione d'insieme, dei romanzi esaminati, alla luce degli ideali di romanzo perfetto: unità organica, tema "trascendente", argomento, trama o "fábula" interessante, caratterizzazione "acertada", costanza di tono, "adecuación de recursos técnicos", linguaggio creativo, originalità, "impacto posterior". Per quest'ultimo aspetto le conclusioni del Menton ribadiscono che "las mejores de todas las novelas colombianas son *María*, *La Vorágine* y *Cien años de soledad*"; in esse "coinciden los altos valores intrínsecos con una influencia sobre otros novelistas dentro y fuera de Colombia" (p. 392).

Per il Menton il romanzo colombiano, partendo dal 1960 a oggi, è "a la zaga" solo di quelli messicano, argentino e "forse" cubano; egli ritiene tuttavia, che potrà raggiungere, o anche superare, la narrativa di queste aree nazionali se riuscirà a "escaparse de la órbita macondina y encontrar los modos más apropiados para novelar las tremendas contradicciones que se ven diariamente en la nueva Bogotá" (p. 394).

Non v'è dubbio, il peso di *Cien años de soledad* si fa sentire nella narrativa colombiana, e non solo in essa, ma la salvezza del romanzo in Colombia è problematico che venga dall'espressione delle contraddizioni di Bogotá. Le vie della narrativa sono, per certo, infinite... Non abbiamo alternativa che attendere. Intanto, come il libro del Menton dimostra, il romanzo colombiano ha raggiunto una maturità che è impossibile disconoscere, e soprattutto per merito di García Márquez.

Giuseppe Bellini

Rubén Darío, *Poesía*, prólogo de Angel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas, "Biblioteca Ayacucho", 1977, pp. LXXXIX-577.

L'opera poetica di Rubén Darío non poteva non figurare nel programma editoriale della "Biblioteca Ayacucho", diretta da Angel Rama. La collana ha per programma infatti la raccolta del patrimonio culturale ispano-americano, nelle diverse discipline — letteratura, filosofia, arte, storia, pensiero politico, folklore, antropologia, ecc. —, dagli apporti delle civiltà indigene ai nostri giorni, e Darío non poteva mancare.

Il testo della poesia è curato dal noto specialista dariano Ernesto Mejía Sánchez, già curatore del volume che all'opera poetica del nicaraguense dedicò nel 1952 il Fondo de Cultura Económica, nella "Biblioteca Americana". La nuova iniziativa permette al Mejía Sánchez di riprendere il discorso sulla poesia di Darío, emendando anche errori della precedente edizione. Vengono qui pubblicati integri tutti i libri poetici, in verso, che Darío organizzò ed autorizzò, più una scelta di testi "dispersi" posteriori ad *Azul...* Nel "Criterio" preliminare dell'edizione (pp. LIII-LXXXIX) il curatore traccia una puntuale storia della genesi e delle vicende editoriali di ognuna delle opere dariane, analizzando attentamente gli interventi d'autore. I testi sono ristabiliti, quindi, secondo l'intenzione del poeta, che sui medesimi intervenne in varie occasioni.

Di particolare pregio il "Prólogo" al volume, dovuto al Rama, noto critico uruguaiano. Egli aveva dimostrato interesse per Darío anche anteriormente, pubblicando un volume dal titolo *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancias socioeconómicas de un arte americano* (Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970) e successivamente curando l'edizione del dariano *El mundo de los sueños* (Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1973). Nel "Prólogo" a R. Darío, *Poesía*, vero e proprio saggio critico impegnato (pp. IX-LII), il Rama si ricollega alle linee direttrici del suo libro del 1970, approfondendo vari aspetti dell'opera e della personalità di Darío nel contesto latino-americano del suo tempo. Con questa indagine lo studioso intende trovare risposta alle domande che di fronte all'opera del nicaraguense si pone oggi il lettore: perché egli sia ancora vivo; perché, "abolida su estética, arrumbado su léxico precioso, superados sus temas y aun desdeñada su poética, sigue cantando empecinadamente con su voz tan plena?". Situazione "paradosale", apparentemente, alla quale il Rama dà convincente soluzione.

Liberata preliminarmente la figura di Darío dall'aneddotica volgare, ristabilito l'uomo in una dimensione più umana, il critico ne sottolinea le qualità di precursore della futura professionalizzazione dell'intellettuale, l'opera di restauratore della "coscienza" come campo di produzione dell'opera d'arte; ciò in opposizione alla concezione romantica che l'arte fosse "meramente expresión". Quindi il Rama studia in Darío la visione del futuro e di una "universal república", la realizzazione attraverso la poesia dell'universale fratellanza: "Darío avizora el nuevo tiempo como el de la unificación del planeta". E' l'epoca, nota il critico, in cui una nuova borghesia emerge, priva di cultura, igno-

rante della tradizione, o indifferente a essa. Il critico sottolinea, nell'acuto esame del momento socio-economico latino-americano, il manifestarsi di una disarmonia che procede dal sovvertimento dei valori consacrati, di fronte al danaro, ora misura prima. Per Darío il problema è la funzione e la posizione del poeta in tale società. Contro la tirannia della ricchezza, nella "alienación instaurada", egli fa propria un'estetica della novità, "la necesidad de inventar en todas sus piezas un paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible: resguardar la subjetividad más viva".

Di qui, per il Rama, la "trasmutación de lo natural en artificial", redento dal lessico e dalla "ley armónica (manejaando, desparejamente, melodía y ritmo)", in una "fabricación" della poesia che gli permise di "avizorar las posibilidades que seguía conservando el arte, inagotablemente, en el universo alienado al que se incorporaba América Latina después de haber surgido en las metrópolis de la hora". La natura si trasforma per il poeta in "selva sagrada", della quale percepisce "el gran concierto" attraverso l'astrazione; la interpreterà per simboli, che la faranno diversa dal mondo negativo contemporaneo, dapprima, quindi il poeta intenderà il mondo come emanazione dello spirito divino.

Il Rama pone in rilievo come di fronte alla realtà la posizione di Darío sia di relazione-contrasto con la nuova società borghese, che da essa rifuggiva attraverso l'intimità di un "privato" che riempiva di attrattive: bellezza, piacere, ricchezza. In questa società la donna non appartiene più al mondo esterno, ma è posta come una specie di "hornacina bella donde subjetividad y sensualidad podían desplegarse". Darío vive il dualismo, ma dall'interno privilegiato, e la sua visione del fuori finisce — esattamente lo nota il critico — per essere irreal; egli ritrova se stesso nella donna; non nell'amore, ma nel possesso erotico: "más que la felicidad es el placer lo que se ha endiosado".

Angel Rama sottolinea le qualità essenziali della poesia dariana nell'armonia, per perseguire la quale il poeta è spinto a una continua novità di accenti; e nel ritmo, che più della melodia risponde alla volontà dello scrittore nicaraguense. Per il ritmo, afferma il critico, Darío "entra en la sociedad civil moderna cumpliendo la gran tarea racionalizadora que lo hace visible padre de la poesía contemporánea", mentre per la melodia si inserisce, "renovadoramente" nella tradizione millenaria, "cumpliendo esa labor consciente de bisagra sobre la cual rotaba el pasado para poder reinsertarse en el futuro y que en su momento pudo parecer un ejemplo de bizantinismo: 'muy antiguo y muy moderno'".

Il movimento iniziato da Darío fu, per il Rama, di libertà: lottando contro il "cliché verbale" il poeta lottava contro il "cliché mentale". Inoltre egli fu il trasformatore della lingua spagnola in "plenamente americana y por lo mismo en profundamente hispánica"; in essa stabilì connessioni nuove che aprirono la strada a tutta la poesia del secolo XX.

Ho cercato di riassumere fedelmente il pensiero di Angel Rama intorno alla permanenza della poesia di Rubén Darío, per l'originalità del discorso. Non v'è dubbio che il critico ha dato risposta esauriente alle domande che in apertura prospettava; egli dà una dimensione nuova, ampia e documentata al significato del poeta nicaraguense nel tempo. Il suo "enfoque" apre prospettive inedite per una nuova lettura dell'opera dariana.

Chiude il volume un'ampia cronologia (tre settori: vita e opere del poeta; avvenimenti storico-culturali nel mondo nicaraguense e latino-americano; avvenimenti storico-culturali nel mondo esterno), a cura di Julio Valle-Castillo. Una bibliografia delle opere di Darío e della critica conclude il libro.

Giuseppe Bellini

Julio Escoto, *Antología de la poesía amorosa en Honduras*, Tegucigalpa, Banco Central de Honduras, Edición del 25 Aniversario, 1975, pp. 207.

Julio Escoto, narratore e critico letterario, è una delle espressioni più rilevanti delle lettere onduregne contemporanee. Inoltre, dalla direzione della Editorial Universitaria Centro Americana (EDUCA), a San José de Costa Rica, svolge un'opera di intelligente promozione, che si estende dagli apporti letterari a quelli sociologici e storici, non solo centro-americani, ma di tutta l'America ispanica.

Nel 1975 l'Escoto pubblica, per l'intelligente intervento del Banco Central de Honduras, l'*Antología* in oggetto, recando un nuovo contributo di rilievo alla conoscenza della poesia del paese centroamericano. Alla raccolta il curatore premette un pregnante saggio intorno all'amore, ai suoi diversi momenti e alle sue forme, che fa pensare al lettore che la poesia raccolta presenterà un'interessante novità di accenti. E in parte ciò si verifica, anche se la maggioranza delle liriche antologizzate ripete atteggiamenti noti: la celebrazione della bellezza femminile, della nudità e dell'amplesso, quando non esprime nostalgia, malinconia, atteggiamento dolente. Un prolungarsi di note tipiche della poesia romantica e modernista, oltre che di nuovi apporti scaturiti dal diffondersi della poesia amorosa nerudiana, caratterizza la poesia onduregna qui raccolta, dal secolo XIX al XX. Julio Escoto segnala nel prologo che il secolo XIX, in questo settore della poesia, è caratterizzato da un "infantilismo confesional", dalla "queja o el lamento y la actitud sufrida", mentre il XX tende a un'originalità di espressione, raggiunta attraverso la sperimentazione ardita, dando luogo a una poesia "menos íntima pero más poesía, menos feliz, pero más desgarrada".

Tra gli autori più rilevanti del secondo periodo antologizzato, il secolo XX, sono da segnalare Juan Ramón Molina — che Miguel Angel Asturias proclamò "poeta gemelo" di Darío (cfr. *Juan Ramón Molina, poeta gemelo de Rubén*, "Studi di letteratura ispano-americana", 2, 1969), e lo stesso Darío, in una presentazione a Río de Janeiro, il miglior poeta del Centroamerica —, col quale il secolo inizia, Froylan Turcios e Adán Canales. Tra i contemporanei, Oscar Acosta è l'espressione di maggior interesse; la dolcezza del suo verso non nasconde il vigore, la sicurezza della creazione, il rigore dell'espressione. Nella poesia di Acosta traspare la peculiarità nazionale; il paesaggio onduregno si intravede in lontananza, sull'affermazione dell'amore come centro motore del mondo, malgrado la malinconia e la solitudine.

L'opera accurata di antologo di Julio Escoto è da salutare con plauso, poiché

permette allo studioso di poesia, e al lettore, di attingere un capitale di sensibilità e di bellezza altrimenti destinato a disperdersi in riviste e giornali spesso di effimera durata, in libri di difficile circolazione. La poesia amorosa rappresenta un settore importante della lirica onduregna. In una recente conversazione con Julio Escoto egli ha sottolineato come, nel suo paese, la poesia si manifesti, tra i giovani poeti, in una intonazione politica "sugerida, aludida o agresiva", e improvvisamente si volga al canto dell'amore, "debido a influencias", per tornare al tema politico quando il potere nel paese si fa più duro. L'Escoto segnala in Rigoberto Paredes il cantore, in *En el lugar de los hechos*, dei due motivi, in Roberto Sosa, autore di *Un mundo para todos dividido* (premio "Casa de las Américas") e direttore della rivista "Presente", l'animatore e il diffusore dei nuovi valori poetici, in due poeti della zona rurale, "de gran calidad", ma restii a pubblicare, Edelberto Cardona Bulnes e Antonio José Rivas (non presenti nell'*Antología*), artisti di rara coscienza, quasi eccezionali in Honduras.

Il critico ha rilevato anche l'influenza nella poesia onduregna, moderna e contemporanea, di altri poeti ispano-americani, come Huidobro, Vallejo, Neruda, dei due ultimi soprattutto, ma anche, sia pure "temporalmente", del cileno Nicanor Parra, con un ritorno finale alla "concentración intimista". Nell'*Antología* di cui trattiamo, certo, per il tema specifico, non è possibile cogliere tante sfumature e presenze. Perciò sarebbe utile che Julio Escoto, così profondo conoscitore dall'interno della poesia del suo paese, pensasse a un'antologia più ampia, anche se quella compilata da Oscar Acosta (*Poesía hondureña de hoy*, Tegucigalpa, Editorial Nuevo Continente, 1971) resta, fino al momento, esemplare.

Giuseppe Bellini

Charles L. Kargleder-Warren H. Mory, *Bibliografía selectiva de la literatura costarricense*, San José de Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1978, pp. 109.

Il libro è presentato dagli autori come guida che faciliti l'investigazione letteraria da parte di "eruditos y estudiantes" interessati alle lettere costaricane. L'intenzione, quindi, non è stata quella di offrire al pubblico un'opera "definitiva", ma un utile repertorio; partendo dalla più antica scheda trovata, risalente al 1869, gli autori seguono l'apparire di opere letterarie di scrittori di Costa Rica, fino al 1976.

Non vengono presi in considerazione i lavori pubblicati in antologie, riviste o giornali, "a menos que el trabajo haya sido publicado independientemente". La scelta non riguarda scritti di economia, di politica, di filologia, musica, arte e scienza, di modo che "es fácil darse cuenta que en la mayoría de los casos no se cita la obra completa del autor". Ed è questo il primo punto discutibile del libro.

Il lavoro, terminato, evidentemente, in epoca abbastanza remota, rispetto alla sua pubblicazione — lo ha aggiornato in parte Luis Ferrero Acosta —

si presenta ordinato alfabeticamente per autore; per ognuno degli autori sono elencate cronologicamente le opere "letterarie", nelle varie edizioni. Utile punto di riferimento, in questo senso, ma lo studioso avrebbe desiderato ben altre cose. Ad esempio, una più razionale disposizione che permettesse una rapida individuazione della natura delle opere. E, anche se non era nelle intenzioni dei compilatori, un settore dedicato alla critica sulla letteratura costaricana avrebbe fatto del libro un testo di riferimento indispensabile. Senza contare che, anche così, esso è in qualche caso carente. Segnaliamo, a modo di esempio: alla voce *Marín Cañas José* non appare indicata la terza edizione di *Pedro Arnáez*, Madrid, Anaya, 1971, mentre vi compare l'indicazione relativa all'edizione dello stesso anno, presso il medesimo editore, di *El infierno verde*; manca, inoltre, ogni riferimento a *Coto. La emboscada de la guerra del 21*, che il Marín Cañas stampa in "La Hora" nel 1934, e ristampa presso la Editorial Trejo, di San José de C.R., nel 1935, mentre nel 1976 la Editorial Costa Rica, la stessa che pubblica questa *Bibliografía* fa una nuova edizione dell'opera; per contro compare tra gli autori *Menton, Seymour*, con la sua, peraltro importante opera, *El cuento costarricense, México, Ediciones Andrea, 1964*; ma l'autore non è scrittore costaricano, né l'Editore è "Andrea", bensì il noto "De Andrea".

Giuseppe Bellini

César Vallejo, *Poesía Completa*, edición crítica y exegetica al cuidado de Juan Larrea, Barcelona, Barral, 1978, pp. 932.

A dieci anni di distanza dalla I ed. della *Obra Poética Completa* di C.V., uscita a Lima a cura della moglie Georgette, appare questa ed. critica del poeta e saggista spagnolo Juan Larrea (Bilbao, 1895), il quale si deve certamente considerare uno dei maggiori esperti vallejani, sia perché conosce dettagliatamente l'intera produzione poetica e prosastica di quello che fu uno dei suoi più intimi amici, sia perché possiede su di lui una vastissima raccolta di dati e documentazioni, non di rado esclusivi. Fin dal 1957, infatti, egli è venuto consacrando al poeta peruviano gran parte della sua attività accademica presso l'Universidad Nacional de Córdoba, in Argentina, con una dedizione e una scrupolosità che rasentano il culto, come ben possono testimoniare alcuni dei suoi saggi pubblicati in volume [*César Vallejo o Hispanoamérica en la Cruz de su Razón*, Córdoba (Argentina), 1958; *César Vallejo, héroe y mártir indo-hispano*, Montevideo, 1973; *César Vallejo y el Surrealismo*, Madrid, 1976], oltre che la rivista monografica, da lui stesso diretta, "Aula Vallejo".

Per chi conosca, anche solo parzialmente, i suoi scritti, le 135 pp. dello studio introduttivo, dall'emblematico titolo di *César Vallejo poeta absoluto*, non presentano novità di rilievo rispetto alle posizioni critiche che di lui finora si conoscono; ma si può ben immaginare lo stupore, e forse anche il disorientamento, dei lettori che invece si trovino per la prima volta ad affrontare questo tipo di saggistica quasi agiografica, di marca irrazionalista-spiritualista, pubblicata fra l'altro da una casa editrice nota per una linea culturale molto diversa.

Ciò che infatti Juan Larrea intende dimostrare nel suo minuzioso profilo "biopoetico" di C.V. esula dai confini della critica letteraria di qualunque indirizzo e si iscrive, piuttosto, nell'ambito della speculazione metafisica improntata a una sorta di misticismo sincretico e millenaristico, attraverso il quale — combinando, p. es., la storia di Cristo e la filosofia di Nietzsche, le profezie di Isaia e le teorie di Jung — egli approda a una interpretazione teleologica della vita e dell'opera del peruviano, visto come incarnazione messianica di una imminente "superumanità". C.V. è dunque il poeta vate, il poeta visionario che estingue la propria individualità per lasciarsi inconsciamente parlare dal linguaggio collettivo del "Verbo" inteso come "Logos trascendental corrispondiente a la religión de la cultura cristiana" e come "facultad del Lenguaje característica de la especie" (p. 712); ed è quindi anche poeta ermetico e poeta polisenso, che deve forzare la lingua alle supreme ragioni dell'"Essere" di cui diventa epifania, nonché poeta redentore, poeta olocausto in quanto scrive in *España, aparta de mí este cáliz* il proprio "evangelio secular dotato de honduras abismáticas, indisociable de la tragedia española" (p. 134): secondo Larrea egli appunto si immola, per amore, alla causa repubblicana il venerdì santo del 1938, in preda a una febbre di natura non accertata e sopraggiunta esattamente trentatré giorni prima, preannunciando, in tale modo, l'"*hoy tan echado a los puercos Advenimiento del Espíritu*" (p. 142).

Il critico e poeta spagnolo ha frequentemente ricevuto attacchi violenti ed ha avuto una vita professionale tutt'altro che facile per queste sue convinzioni, le quali tuttavia non mi sembrano giudicabili altro che nella loro generale premessa gnoseologica. Poiché egli è convinto che "en esta época racionalista, la razón autodeificada trata de explicar por sus medios restringidos realidades y operaciones ajenas a su área de conocimiento" (in *Considerando a Vallejo frente a las penurias y calamidades de la crítica*, "Aula Vallejo", 1963-65, nn. 5-6-7, p. 103), per chi non condivida analoghi atteggiamenti fideistici, ogni specifico confronto critico che aspiri a essere costruttivo diventa, per definizione, impossibile.

Indipendentemente però da ogni interpretazione assolutistica mirante a offrirci il significato ultimo e universale della poesia di C.V., ciò che di indiscussa utilità resta nella presente ed. è la parte più strettamente filologica, ricca di apporti interessanti, sia pure mescolati a notizie che, per uno sguardo razionalista, possono sembrare bizzarre e ripetitive. Tali appaiono, p. es., alcuni punti della vasta sezione intitolata *Datos y esclarecimientos biográficos* e il curioso ANEXO. *Perfiles delucidatorios de la experiencia erótica de Vallejo en el Perú* che figurano dopo lo scritto di cui sopra, già molto attento a questi temi.

Per quanto riguarda il criterio organizzativo generale, le varie raccolte di testi sono presentate in ordine cronologico, precedute da più o meno estesi saggi introduttivi, le cui conclusioni vengono però anticipate, in forma sintetica, fin dal *Proemio editorial*.

Sotto il titolo di *Poemas Juveniles* troviamo le prime poesie (ventiquattro) di C.V., finora mai raccolte in volume e apparse in varie riviste di Trujillo prima del 1919, che l'A. non aveva ritenuto degne di essere incluse nel suo primo libro *Los Heraldos Negros*. In effetti si tratta di un linguaggio poetico ancora

abbastanza convenzionale nell'ambito delle allora imperanti tendenze moderniste, che tuttavia presenta già notevoli anticipazioni dei tipici temi vallejaní, patetici o anche piú decisamente afflittivi (amore/morte), e che già contiene, inoltre, qualche isolata audacia semantica (cf., p. es., i vv.: "Tengo el ala clavada por cien clavos / de esos de arcilla y de idiotez vacuna!", *En desdén mayor*, p. 258).

Segue la raccolta *Los Heraldos Negros*, le cui novità riguardano un ritocco — a mio modo di vedere non giustificato dalle addotte ragioni contenutistiche — nella collocazione dell'ultima poesia *Espergesia*, qui indipendente dal gruppo delle *Canciones de Hogar*, a differenza di quanto figurava nell'ed. principe; una altrettanto innecessaria normalizzazione ortografica dei punti interrogativi e esclamativi iniziali, che il poeta aveva a quel tempo eliminato; i testi di sedici poesie precedentemente pubblicate su riviste di Trujillo e di un autografo pubblicato in facsimile, i quali presentano, rispetto alla ed. suddetta, numerose e cospicue varianti.

Con il successivo *Ensayo de ordenación cronológica de los poemas de Vallejo anteriores a Trilce*, il critico intende ovviare alla "inclinación de Vallejo a entorpecer el entendimiento de sus poemas" (p. 393), mediante una operazione riorganizzatrice che, in accordo ai propri obiettivi esegetici, permetta una corretta valutazione della "realidad humana de su experiencia" (*ivi*).

La stessa preoccupazione è presente anche nelle pagine introduttive di *Trilce*, ma il riordinamento dei suoi "poemas desbarajados" (p. 410), promesso in forma analitica in un prossimo volume critico, è qui solo abbozzato per nuclei tematici. Vi si discute inoltre il problema del titolo del libro (che inizialmente doveva chiamarsi *Los Cráneos de bronce*), derivante, secondo Larrea, dal titolo omonimo di una poesia ignorata fino al 1968, apparsa nel 1923 sulla rivista ispano-uruguayana "Alfar" e poi su quella madrilená "España". Tale poesia e due altri componimenti scritti prima di lasciare il Perù e non compresi in alcuna raccolta, compaiono nella sezione intitolata *Poemas Esporádicos*. Da segnalare, infine, le *Primeras Versiones de Trilce*, costituite da tre sonetti e da una piú lunga poesia, rispettivamente passati al testo definitivo con le cifre arabe 15, 37, 46 e 61, introdotte dal critico per comodità di consultazione accanto agli originari numeri romani.

Rilevanti cambiamenti troviamo, poi, anche nel nutrito gruppo di poesie scritte da C.V. in Europa (indicate in questa ed. col nome di *Poemas Póstumos*) e pubblicate dalla moglie nel 1939, nell'ordine in cui erano state scoperte, sotto il titolo onnicomprensivo di *Poemas Humanos*. Su questa imperfetta ed. parigina si basarono le varie ed. successive, sia europee che latinoamericane, fino alla citata ed. di Lima, nella quale i materiali poetici vennero ordinati cronologicamente e divisi in tre sezioni indipendenti, dal rispettivo titolo di *Poemas en Prosa (1923/24-1929)*, *Poemas Humanos (oct. 1931-21 nov. 1937)* e *España, aparta de mí este cáliz (set.-oct.-nov. 1937)*. Tranne che per quest'ultima opera, sulla cui autonomia redazionale egli concorda, Juan Larrea contesta globalmente a Georgette de Vallejo il criterio cronologico adottato e la distribuzione dei vari componimenti effettuata nelle altre due raccolte. Prendendo a incontrovertibile spartiacque la guerra civile spagnola, egli invece riunisce le quarantuno

poesie anteriori a questo avvenimento sotto il titolo di *Nómina de Huesos*, basandosi soprattutto sulle seguenti ragioni: "Una: Vallejo mismo había confesado algo antes a un amigo de su confianza, que algún día publicaría un libro de versos titulado así. Y dos: el poema que a su muerte ocupaba el primer lugar en sus carpetas, ostentaba precisamente ese mismo nombre, a no poder más genuino" (p. 537).

Se, malgrado queste prove siano suscettibili di obiezioni, tale titolo si può accettare almeno per analogia con la raccolta *Los Heraldos Negros*, pure aperta da un omonimo componimento, e perché effettivamente C.V. tentò di pubblicare nel 1935 le poesie che era venuto scrivendo in più di dieci anni, decisamente meno sostenibile mi sembra il titolo di *Sermón de la Barbarie* dato alla raccolta delle cinquantaquattro poesie restanti, ricavandolo da un verso dell'ultima composizione datata dall'A. (*Sermón de la muerte*, 8 dic. 1937), in cui appunto si legge: "Sermón de la barbarie: estos papeles" (p. 684).

Comunque, al di là di una questione tanto incerta come quella dei titoli, resta il pregevole, benché non meno rischioso, tentativo di ordinamento cronologico dei singoli componimenti poetici, derivante da uno studio scrupoloso dei testi riprodotti in facsimile nella elegante ed. di Lima, condotto attraverso il confronto delle date segnate in calce a una parte dei dattiloscritti; dei distinti caratteri delle macchine da scrivere usate dal poeta; dei diversi segni grafici (asterischi, linee tratteggiate, puntini) che contraddistinguono ripetutamente certi fogli; dei titoli esistenti; di certi riferimenti tematici, ecc. Un paziente e non ancora del tutto pacifico risultato, imprescindibile per Larrea al fine di restituire ogni componimento "a su correlación natural y a la organización inviolada de su conjunto" (p. 534), ma a mio modo di vedere non determinante circa la probabile sistemazione definitiva che l'A. avrebbe voluto per questi materiali poetici ancora in corso di revisione al momento della sua morte. Come ha osservato lo stesso critico a proposito di *Los Heraldos Negros* e di *Trilce*, nelle redazioni finali era infatti sua abitudine non tener conto della data di composizione delle proprie poesie e perciò il problema rimane aperto.

Sempre a proposito di questa raccolta, per quanto riguarda le varianti si riportano nella presente ed. solo quelle relative a *España, aparta de mí este cáliz*, essendo il testo facsimile di lettura difficoltosa per le molte correzioni e soppressioni apportate dall'A.

Da segnalare ancora il campione di un metodologicamente eterogeneo *Vocabulario de las obras poéticas de Vallejo* il quale, a parte qualche voce facilmente riscontrabile sui normali dizionari come, p. es., *abracadabra, ágape, coca, guano o zancudos*, offre utili chiarimenti soprattutto in relazione a indigenismi e neologismi.

Ampia, benché non esaustiva, è la *Bibliografía de y sobre Vallejo*, razionalmente divisa in XI sezioni, e proficuo è pure l'*Índice de primeros versos*, il quale segue alla tesi di *bachillerato* di C.V., *El Romanticismo en la poesía castellana*, collocata in appendice.

Elide Pittarello

José Lezama Lima, *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen, Col. El Bardo, 1978, pp. 192.

Di J.L.L., morto nel 1976, sono stati pubblicati postumi il romanzo incompiuto *Oppiano Licario* e la presente raccolta di versi comprendente le poesie, quasi tutte recanti la data a piè di pagina, che vanno dal dicembre del 1970 al 1 aprile 1976.

Sulla precedente ed. ispanoamericana si basa questa prima ed. spagnola, presentata da José Agustín Goytisolo (il quale è da molti anni ammiratore e divulgatore dell'opera di J.L.L.) con il prologo *La espiral milagrosa*, commosso omaggio all'A. scomparso, scritto nel suo solito stile ironicamente composito, del tipo sfrontato-erudito-libertino. Più tradizionale — quasi una glossa in margine a alcuni versi o a interi brani di poesie — ma non meno affettuosa e celebrativa è invece la *Nueva lectura de Lezama*, ulteriore prologo qui riprodotto dalla suddetta primitiva ed., di cui è autore Cintio Vitier, che pure ben conosceva il poeta.

Sono pagine ancora fortemente impregnate di un comprensibile rimpianto, nelle quali però non si rinuncia ad affrontare — specialmente da parte di Goytisolo — un sia pur conciso bilancio di questa nuova serie di versi che conclude quarant'anni di attività poetica (*Muerte de Narciso* è del 1937) e che conferma, in linea di massima, una tendenza stilistica già ampiamente sperimentata sia sul piano dell'espressione che su quello del contenuto.

Anche in questo libro troviamo infatti testi variabili tanto per estensione quanto per metro, composti più frequentemente da medi o lunghi versi liberi, destinati a esprimere gli stati d'animo intellettualmente o emotivamente più impegnativi, e di versi brevi, spesso rimati, riservati di solito a momenti briosi qualunque sia il tema trattato, sia esso filosofico o descrittivo o affettivo in genere.

Dal punto di vista ideologico, poi, anche la teoria e le tecniche compositive non registrano cambiamenti sostanziali: come le precedenti, anche queste sessantadue nuove poesie del cubano rivelano un incessante lavoro di dissociazione, di scompaginamento, di scollatura dei componenti del reale fenomenologico e di un altrettanto assiduo, opposto esercizio di assemblaggio, di agglomerazione, di ricostruzione degli stessi in un nuovo, discrepante assetto — *a su imán*, appunto — inevitabilmente precario e teoricamente variabile quanto le infinite combinazioni che con i residui di un cosmo respinto nel caos preesistente alla materia si possono operare.

Surrealismo, esoterismo, misticismo, *trobar clus*, barocchismo, ecc. sono le categorie più frequentemente usate da gran parte della critica di J.L.L. circa la questione del significato della sua non semplice poesia che rischia, a volte, di farsi idioletto inaccessibile per la soverchia ricchezza di un messaggio in apparenza difficilmente selezionabile. I percorsi semantici si intricano e si fondono, si disgiungono e si moltiplicano strabocchevoli di illusionismi, rigogliosi di sempre differenti e singolari connubi, continuamente devianti dal senso delle codificate norme culturali, rispetto a cui appaiono sempre come scarto

e spesso come enigma. Siamo nel regno della programmata finzione percettiva, tra i repertori di un immaginario iperbolico.

Nelle opere saggistiche scritte in diverse occasioni, J.L.L. ha infatti frequentemente manifestato la sua scarsa fiducia nelle possibilità epistemologiche del pensiero cartesiano, mostrando di voler ottenere piuttosto attraverso il mito continuamente creato per immagini quella "esperienza obliqua" capace di fornire un tipo di conoscenza alternativa del mondo, non più diviso antiteticamente fra realtà e irrealtà, bensì tutto inglobato nell'"uno induale" (cf. la *Prefazione dell'Autore a Esferaimagen*, a me accessibile in trad. italiana nel vol. antologico di saggi *Le ere immaginarie*, a cura di Dario Puccini, Parma-Lucca 1978, pp. 11-12; cf. inoltre *Le immagini possibili e Miti e stanchezza classica, ivi*).

Da questa concezione filosofica ecco dunque emergere la chiave di lettura del suo universo poetico (nella presente raccolta ben individuabile anche nella poesia *Los dioses*): le immagini "voracemente" metaforiche, innestate le une sulle altre, irradiate a catena lungo sequenze indifferenti a ogni principio di causalità, diventano il congegno che aggredisce e destruttura la corporeità resistente degli oggetti; la trappola che imprigiona l'infinito essere nelle istantanee cristallizzazioni dell'infinita forma; il tessuto che ripristina il disorganizzato *continuum* dai cocci spersi di una razionalità disistimata. Una poesia del prodigio, del meraviglioso sensoriale che obbedisce a una precisa poetica dello sguardo, attivo motore atemporale e ubiquitario, coadiuvato nelle sue orge sinestetiche da stimoli uditivi (specialmente riconducibili al campo della musica), gustativi (alimenti), tattili (caldo/freddo, asciutto/bagnato, ecc.) e solo incidentalmente olfattivi.

Da un sondaggio anche sommario dei testi risulta infatti che i predicati nominali sono contraddistinti, in altissima percentuale, dai *semi* della fisicità organica e inorganica e che nella stragrande maggioranza dei casi i predicati verbali esprimono stati, trasformazioni o azioni percepibili soprattutto dall'organo della vista.

Sulla qualità e sulla consistenza del materiale lessicale usato per la costruzione dei tropi di questa poesia delle immagini è da osservare che predomina l'elemento umano (parti del corpo, indumenti, artefatti, facoltà psichiche, concetti) con la duplice funzione di trasfigurare ulteriormente i pur numerosi elementi del regno animale, vegetale e minerale già chimericamente confusi tra di loro, e di dare inoltre consistenza e animazione agli oggetti comunemente designati come astratti. Leggiamo così vv. del tipo: "Cruce de peces por las piernas abiertas, tijeras. / No llegó a parir, se aconseja, el naípe calvo. / La ventana ensalivada masculla el pimpollo, / centra el parpadeo, errante el vidrio roto" (*Sorprendido*, p. 57); oppure: "Ahí se detiene el apóstrofe / del brazo demandado / fuera de la ventanilla, / con escarcha de diferentes plumajes" (*Atraviesan la noche*, pp. 72-3); e ancora: "De pronto, una chispa / se unió a lo inaudible / y comenzó a arder escondido / debajo del sonido facetado del espejo" (*Lo inaudible*, p. 165).

Non si tratta che di tre esempi, certamente inadeguati a dare l'idea delle complesse e sorprendenti trasformazioni compiute dall'A. su una realtà che si fa metafisica proprio in virtù della sua mobilissima, fantastica materialità, cui

di proposito sono sottratte quelle relazioni crono-spaziali che potrebbero permettere un qualsiasi processo di identificazione con il noto, con il differenziato.

Costantemente alla ricerca di quella "sustancia que vuela / desconociendo los pestaños de la luz" (*Fragmentos de la noche*, p. 108), J.L.L. non può che inseguire parimenti anche il tempo assoluto, l'istante congelato nel ricorrente *reloj* che non segna mai alcuna ora, fermato in notti albe o meriggi che non appartengono mai ad alcun giorno. Perché in questa poesia solo il presente esiste: un'orbita smisurata entro cui si polverizza e cambia aspetto non solo il mondo qual'è, ma anche le tracce che esso ha lasciato, da Teseo a Margherita, da Antonio e Cleopatra al Conde de Niebla, dalla sedia pompeiana al coltello di Marduk, alla pittura di Giorgione, alla musica di Mozart.

Elide Pittarello

Jorge Edwards, *Los convidados de piedra*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 365.

Nell'odierno panorama della letteratura ispanoamericana, Jorge Edwards rappresenta un esempio di scrittore anticonformista che rifiuta un impegno di politica militante per dedicarsi alla letteratura.

Nato a Santiago de Cile nel 1931, Edwards entra in diplomazia nel '57; designato dal presidente Allende, in seguito alla ripresa dei rapporti, ricopre la carica di primo rappresentante diplomatico cileno a La Havana. Nel '72 sostituisce Neruda, rientrato allora in Cile, come incaricato economico all'Ambasciata cilena in Francia: carica che mantiene solo per un anno, in quanto viene esonerato dalla Giunta Militare che prende il potere in Cile.

Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *El patio* (1952), *Gente de la ciudad* (Barcelona, 1964), *Las máscaras* (1967), *Temas y variaciones* (1969) e *Persona non grata* (1973). Quest'ultimo, *Persona non grata*, è l'appassionato e polemico risultato delle sue esperienze di diplomatico del governo d'Unità Popolare nella Cuba rivoluzionaria. Il libro che ripropone la secolare incompatibilità fra Poesia, Creazione e Ragion di Stato, scatena una polemica, storica d'altronde, sul rapporto tra l'intellettuale e il potere. J.E. si difende dichiarando che lo scrittore non è un cittadino di seconda categoria come vuole la classe politica ispanica.

Los convidados de piedra, romanzo polifonico, centrato su una festa di compleanno organizzata nell'ottobre del '73, è un libro in cui coesistono tre livelli, quello fittizio di personaggi inventati (anche se molti lettori cileni riconosceranno personaggi reali) che attuano in un contesto storico, quello più propriamente fantasioso e quello storico.

La voce narrativa, presenza onnisciente, è un amico di Sebastián Agüero, uno dei protagonisti, uomo illustre dell'alta borghesia cilena. Agüero celebra con fasto il suo quarantaquattresimo compleanno in un ambiente molto più sicuro delle precedenti ricorrenze analoghe. Il cronista/amico, avvocato, come molti dei personaggi di J.E., ha l'ossessiva abitudine di annotare tutti gli avvenimenti.

nimenti che si riferiscono al suo *entourage*. La voce narrativa analizza, dall'interno della prospettiva di gruppo, i modelli di comportamento dei propri componenti e la vulnerabilità di questi ultimi: i quali se fisicamente assenti alla festa, sono moralmente presenti, e veri "convidados de piedra".

Lo spazio del romanzo è lo spazio mentale dei protagonisti riunitisi a quella festa, i quali, con la tecnica del "flash back", offrono, ognuno a modo proprio, una interpretazione degli avvenimenti vissuti.

Il tempo, che, oserei dire, quasi schiavizza il narratore, costretto alla testimonianza cronachistica dall'incalzare degli avvenimenti, è uno dei protagonisti più importanti.

La festa (cronaca sociale che presto diventerà rievocazione di varie decine d'anni) si trasforma in pretesto narrativo per sottolineare la mutabilità della storia.

Il quadro storico dei *Convidados de piedra* è segnato da due avvenimenti fondamentali nella vita costituzionale cilena: il golpe fascista del '73 che, sostenuto dall'imperialismo nordamericano fece cadere il governo costituzionalmente eletto di Salvador Allende; e il colpo di stato contro il presidente nazionalista Balmaceda, nel 1891, ispirato dall'imperialismo britannico, compiuto dall'oligarchia parlamentare cilena, che voleva trasformare il paese nell'Inghilterra dell'America del sud.

Un altro elemento ricorrente anche nelle altre opere di J.E. è l'universo familiare, da cui i vari personaggi non si liberano mai. Come negli altri racconti anche in questo la donna occupa un posto preciso, svolgendo una funzione tutelare, conservatrice, sicura sentinella dell'ordine prestabilito, di classe, morale e familiare. La famiglia, e la donna al centro di essa, sono ossessionanti tematiche nella produzione del romanziere cileno.

E' opportuno segnalare come avviene la ricostruzione degli avvenimenti storici riguardante il golpe del '73. Il distacco dello scrittore salva l'opera dal rischio di cadere nel *tremendismo*, così frequente in altri scrittori ispanoamericani.

J.Edwards senza fare concessioni a patetismi o a ideologismi determinati, riesce a dare un'immagine spassionata e sobria di quel tragico avvenimento.

Ne *Los convidados de piedra* Edwards raccoglie i motivi più significativi e ossessivi della sua produzione precedente e li armonizza in un coro di voci che si alternano, si incrociano e si disputano il gioco degli avvenimenti.

Susanna Regazzoni

Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 287.

Pubblicato per la prima volta nel luglio del 1976 e ristampato nel gennaio del 1978, *El beso de la mujer araña*, dell'argentino Manuel Puig, si articola in due parti, ciascuna suddivisa in otto capitoli.

L'argomento trattato con apparente superficialità, provoca e al tempo stesso attrae il lettore, coinvolto nella lunga sequela di dialoghi che si svolgono tra

i due protagonisti. Gli interlocutori, rinchiusi in una stessa cella del carcere di Buenos Aires, sono Luis Alberto Molina, omosessuale condannato a otto anni per corruzione di minori e Valentín Arregui Paz, attivista politico in attesa di giudizio.

Il contrasto delle due personalità è netto e preciso. Da una parte c'è l'omosessuale, figura preferita dall'autore, con le sue debolezze, i suoi difetti e l'amara constatazione di un destino infelice, ma ricco di umanità; dall'altra, in antitesi, il politico, rigido e disumanizzato, con mentalità catechistica, ma dalla purezza ideale.

Non si tarda a scoprire la funzione precipua di Molina. Egli, previo un accordo con il Direttore del carcere, è stato messo nella medesima cella di Valentín per carpirgli i segreti della cellula rivoluzionaria in cambio della propria libertà.

Molina si accattiva la simpatia e l'affetto di Valentín distraendolo dall'angoscia, incitandolo al dialogo e alla confidenza. E riesce nel suo intento raccontandogli trame dettagliate di films melodrammatici, con linguaggio semplice e con trasporto che derivano dal suo sentirsi "donna".

L'autore non a caso adotta questo procedimento narrativo. Nota è infatti la sua passione per il cinema fin dalla giovinezza. Nel 1951 egli ha seguito al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, corsi tenuti da Cesare Zavattini. In seguito ha partecipato come aiuto regista alla lavorazione di vari films.

Lentamente i due protagonisti del racconto, che non si potrebbero immaginare più diversi, instaurano uno strano legame d'amicizia e d'amore, che si risolve in reciproca e profonda trasformazione interiore.

Molina, che ha assorbito le doti di coraggio e di valore di Valentín, per non tradire il nuovo amico, sacrifica la vita; proprio lui che è l'incarnazione del vizio e della mancanza di morale. "La mujer araña", che imprigiona ed è a sua volta prigioniera in una ragnatela di sesso sottile e irresistibile, con un atto estremo si riscatta, acquistando rispetto.

La morte melodrammatica di Molina, simile a quella di un'eroina dei films che raccontava, è inutile solo in apparenza, in quanto porta Valentín a rivedere criticamente la sua fede politica.

Grande importanza hanno nel libro le note che, poste nei momenti più scabrosi, rallentano l'azione e al tempo stesso la superano, supplendo a quanto l'autore non dice esplicitamente.

Attraverso la voce di eminenti psicanalisti, Manuel Puig cerca di spiegare il comportamento del "diverso" e di farlo accettare senza pregiudizi al lettore.

Silvana Serafin

Manuel Ferreira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve (Instituto de Cultura Portuguesa), 1977, vol. I, pp. 142; vol. II, pp. 152.

Os dois volumes, organizados pelo conhecido escritor e especialista de literaturas africanas de língua portuguesa, representam um excuro ao mundo da literatura escrita, da produção textual, feito evidentemente por quem não ignora as leis da sua génese e as raízes profundas que a determinaram. O primeiro volume, além de uma “introdução geral” onde se delimita o conceito de literatura africana por oposição ao de literatura colonial, propõe-se seguir o nascimento e evolução das literaturas de Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau, fornecendo ainda uma bibliografia selectiva, essencial para os estudiosos das literaturas africanas da área lusófona. E o segundo volume, concebido dentro do mesmo esquema, é uma proposta de análise, ou melhor, a apresentação de todo o itinerário poético, narrativo e dramático das literaturas de Angola e Moçambique, a que se junta um comentário final e, tal como para o primeiro, uma bibliografia selectiva e índice de autores, obras e temas.

O trabalho de Manuel Ferreira, valioso, como se compreende, pelo que contém de matéria informativa, bases fundamentais para quem pretenda adensar-se numa floresta literária tão rica de promessas, não é só história literária (ou sócio-literária) ou mera arrumação bibliográfica de autores e obras. É simultaneamente um trabalho de crítica que se baseia nos textos ou, se quisermos, uma “leitura histórica”, no dizer do próprio autor (I, p. 58). No capítulo sobre Cabo Verde, apenas para apresentar um exemplo, analisa M.F. a colocação de Jorge Barbosa, os temas como “radiografia do drama social do homem caboverdiano” (I, p. 39). Mas acrescenta: “Via de regra, cada verso uma palavra, ou cada verso um sintagma, uma cadência ritmada, sincopadamente para que a dor e o sofrimento se grave e avive dentro de nós” (I, p. 39).

Temos, deste modo, em observação os fundamentos da literatura africana de expressão portuguesa (passando pela literatura colonial) e as suas linhas de força, isto é, detendo-se nos autores que criaram escola, não só literária como política. Daqui resulta necessariamente um largo inventário de nomes, de autores e de textos (que decerto haverá que redimensionar e a História se encarregará disso), fruto de largos anos de pesquisas e de recolha exaustiva de material, mas também a verificação de que M.F. não renuncia ao princípio hermenêutico que deve informar toda a crítica, assumindo assim a escrita como um acto de responsabilidade e de intervenção.

Ainda acerca de Cabo Verde, considera o autor (e com razão) a influência brasileira (Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Ribeiro Couto) na poética caboverdiana. Não alude M.F., porém, a idêntica possibilidade em relação à prosa, e no caso específico a de Manuel Lopes. E todavia parece-me que em *Flagelados do vento leste* é visível o tema do retirante do romance nordestino, pelo menos como modelo, homologia que aguarda, é certo, um estudo comparativo que

está ainda por fazer.

Outro aspecto apenas esboçado é o da relação das novas literaturas africanas de língua portuguesa com o movimento neo-realista português. Mas aqui fornecem-se tópicos para estudos posteriores, compreendendo-se que não era o lugar adequado para alargar o discurso a tal propósito: “o grupo de *Certeza* [Cabo Verde] todo ele perfilha o ponto de vista neo-realista” (I, p. 45); “mas é a partir de 1950 que os principais poetas (e contistas)... por vezes ao lado dos de Angola, facto para o qual teriam contribuído os neo-realistas portugueses” (II, p. 69); e ainda quando se fala da fase inicial da poesia de Rui Knopli (Moçambique), “em que a influência neo-realista portuguesa é evidente” (II, p. 86).

Tratando-se, como vimos, de uma por assim dizer exaustiva panorâmica das literaturas africanas de área lusófona, não se compreende, todavia, por que razão se auto-exclui M.F. do grupo dos romancistas de Cabo Verde, a que pertence por direito, senão de cidadania, pelo menos por elementar reconhecimento de uma obra toda alagada de caboverdianidade. De certo que não se lhe pode aplicar o princípio dos “autores que viveram um período relativamente curto em África” (II, nota 175, p. 124) e só por excessivo pudor se pode explicar a exclusão de *Hora di bai*, *Voz de prisão* ou *Terra trazida* da ficção caboverdiana.

Manuel Simões

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, *Le nuove lettere portoghesi*, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 200.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, tre donne preparate e consapevoli della propria dimensione socio-storica, pubblicano nel 1971 *Le nuove lettere portoghesi*.

Le tre donne, di professione moglie e madre, hanno preso parte al movimento intellettuale portoghese degli anni sessanta. Il libro, considerato rivoluzionario dal regime politico fascista, allora imperante in Portogallo, fu subito confiscato dal governo di Caetano sotto l'accusa di “attentato al pudore, alla morale pubblica e per pornografia”. Le “tre Marie”, come ormai vengono chiamate, non vanno in prigione, ma devono versare, ognuna una cauzione di quindicimila scudi in attesa del processo.

Le autrici sono al centro di un linciaggio morale che mobilita, tra il '73 e il '74, letterati e intellettuali di tutto il mondo in difesa della libertà di espressione artistica. Dopo molti rinvii, il processo si celebra il 7 maggio del 1975.

Le autrici sono assolte immediatamente e lo stesso tribunale, in un nuovo clima politico, ravvisa nell'opera un indiscusso valore artistico.

Le nuove lettere portoghesi, pubblicate in Italia nel 1977, sono duecento pagine di poesia, lettere, critica alla famiglia, al marito, alla sessualità, ai superiori; sono la coraggiosa affermazione della donna portoghese nella conquista di una posizione nel mondo che la circonda, attraverso la libera espressione della sua sessualità, che non è più strumento, ma soggetto d'amore.

Il tutto intrecciato a elementi della cultura popolare portoghese.

Nel libro, affiorano nomi e reminiscenze dei precedenti romanzi e poesie delle "tre Marie".

La matrice da cui si parte e che fa da sfondo al nostro libro, sono le famose *Lettere di una religiosa*, opera apocrifia del '600, che sono state attribuite a suor Mariana Alcoforado. Questo testo è stato, e continua ad essere al centro di un'affascinante discussione che cerca di scoprire chi è il compilatore di queste lettere, se sono state scritte direttamente in francese o se sono state tradotte dal portoghese. Gli unici dati certi sono quelli dell'esistenza di Noël Bouton, Marchese di Chamilly, bello, giovane, a cui sono dirette le lettere, e della suora portoghese. In queste lettere, riprese dalle "tre Marie", suor Mariana descrive la sua solitudine, la sua passione per il giovane soldato, il suo orribile isolamento.

A questa antica vicenda si sovrappone quella nuova, basata su delle nuove lettere, di una moderna Mariana, soffocata nella libera realizzazione della sua femminilità, che scrive a sua madre e alla sua amica Joana, entrambe segnate dal medesimo destino, anche se in modi diversi.

Un continuo intrecciarsi fra la storia antica e quella nuova, un mescolarsi di epoche e personaggi fanno da sfondo a tutto il libro. Il tempo è uno strumento nelle mani delle scrittrici, che viene usato a seconda delle loro esigenze, piegandolo e modificandolo su un filo conduttore che è la donna nella passione d'amore e nella condizione di incompresa. Attraverso i secoli scorrono le varie compagne di Maria: Mariana, Maria Ana, Maina; non è mutato il loro destino, la loro clausura, ma ognuna prospetta un modo diverso di liberarsi.

Come si è già scritto, il libro è costituito da lettere, varie per genere ed interlocutore, alternate con poesie, che hanno come principale soggetto la donna, espressione dolente, ribelle della femminilità che si apre alla femminilità. E' una voce a tre tonalità che si leva dal silenzio e parla di confidenze, scatti, languori, rivelazioni, rabbie, sospiri, disperazioni, richieste, sdegni, nostalgie, furori, ironie e sensuali ardori, anche, ma non soltanto, per l'uomo e contro l'uomo. Ma l'uomo, che rivela una completa incomprendimento, è ottuso fino in fondo, forse innocente nella sua "stupidità".

Nonostante questa caratteristica generale, una delle "tre Marie" si assume il compito di difendere il cavaliere offrendo la sua voce per permettergli di esprimere un sentimento che va al di là delle distinzioni di sesso: angoscia e paura della solitudine.

Le lettere che dapprima erano rivolte al cavaliere ben presto diventano un dialogo fra le tre donne, in cui vengono sottolineate le contraddizioni delle loro nature, rivelandone le personalità.

Vi è quasi una sottile risposta tra una lettera e l'altra, una comunicazione epistolare interna, intrecciando solidalmente a sei mani una protesta struggente, che risulta ancor più vera proprio per questa solidarietà che lega femminilmente le parole, le vite, il dolore antico di queste donne, che si danno amore e si sostengono a vicenda.

Mentre nelle prime lettere si avvertono tre personalità diverse, in particolare una, pervasa e caratterizzata da una emotività lirico-erotica, nelle ultime i motivi si sono omogeneizzati, le loro personalità si sono unite fino ad arrivare

ad un coro veramente uniforme.

In alcune lettere, rare d'altronde, si percepisce un motivo politico, come rigorosa presa di coscienza vissuta fino in fondo, non come le teorizzazioni intellettuali che spesso si ritrovano in certi slogan femministi.

Le autrici sembrano dirci che il destino di Mariana Alcoforado, spentasi tre secoli fa, dolcemente e vanamente, a ottanta anni, nel convento murato di Nostra Signora della Concezione di Beja, è, nel suo isolamento impotente, simile a quello di molte donne d'oggi.

Susanna Regazzoni

Alexandre Pinheiro Torres, *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1977, pp. 107.

Neste livro, que é, essencialmente, de natureza histórico-literária, o autor pretende demonstrar uma tese, que se baseia nas seguintes duas afirmações complementares. Ei-las: desde o início, o Neo-realismo, quer no campo teórico, quer no da produção artística, privilegiou identicamente o conteúdo e a forma; e se esta atitude se manifestou desde o princípio, é impróprio, portanto, falar de fases em relação ao movimento. O autor tentará provar a veracidade de ambas as asserções citando uma série de textos (pp. 14-16) de Mário Dionísio, máximo teórico do movimento; e destacando a data desses mesmos textos (anos 1937-39-43-55). Quod erat demonstrandum.

Todavia, a limpidez euclideana desta demonstração será ensombrada pelo próprio ensaísta, que, honestamente, refere a epígrafe de *Gaibéus* e a declaração de Redol, em 1965, já com perspectiva histórica, sobre o movimento. Com efeito, na primeira, o romancista afirmava que *Gaibéus* pretende ser documento humano, não obra de arte (p. 13); na segunda, sublinha a preocupação exclusiva do Neo-realismo pelo conteúdo, no momento inicial (sempre p. 13). A.P.T., esforçadamente, procura rebater estas embaraçantes declarações, atirando-lhes algumas valentes e peremptórias afirmações: que a existência de fases “não correspondia a qualquer realidade palpável” (p. 18); que a batalha pelo conteúdo e pela forma são concomitantes, “para outras grandes figuras do Neo-realismo” (p. 18). Intriga, porém, a insistência de Redol, passados quase 30 anos, na visão do movimento, atrás referida. E também que não se apercebesse que as “outras grandes figuras do Neo-realismo” não cindiram a luta pelo conteúdo daquela pela forma, segundo A.P.T. Miopia crítica de Redol? Desfalecimento de coragem para aceitar a sua situação isolada de passado pecador? O problema, a meu ver, permanece controverso. Iguamente a posição que o ensaísta toma perante ele, visto que nega um dos seus aspectos, as fases, mas, seguidamente, acolhe-as, dizendo “Esta nossa aceitação — reforce-se — é feita com a máxima reserva” (p. 18). Pretender convalidar a adopção do conceito por motivos de ordem didáctico-expositiva (p. 10), supomos que é insustentável, dado que A.P.T. lhe recusa qualquer aderência à realidade; quanto ao seu emprego por imposição do responsável da colecção, deixa-nos siderados.

Passado este Cabo Tormentoso metodológico-conceptual, o ensaio ganha segurança a partir do 2º ponto, tomando a nítida feição histórico-literária que lhe é essencial, o que permite a A.P.T., a meu ver, dar os melhores contributos ao assunto que se propôs tratar, não só pela ampla informação que fornece, como, em particular, pela problemática que a sua exposição levanta e sobre a qual o autor opina, quando procura estabelecer as ligações culturais entre o movimento neo-realista e outros momentos literários precedentes, mas, também, porque, deste modo, terá oportunidade para definir mais concretamente alguns aspectos decisivos do movimento. Um destes era, certamente, o da natureza temática das obras neo-realistas, sem distinção de géneros. A.P.T. classifica-a como privilegiadamente social (p. 20), recorrendo para esse efeito a uma declaração de Redol. Tal exigência temática explicava-a o romancista “por necessidade polémica” (p. 20). O ensaísta sente necessidade de ir mais a fundo na questão. Daí que interroge as palavras de Redol: por que predominava esse tipo de assunto? Por que deveria ser tratado de modo polémico? Maieuticamente, A.P.T. vai tecendo a sua História do movimento. A resposta só a poderia encontrar analisando a Literatura nacional que precedera o Neo-realismo. O confronto com a *Presença* era inevitável. A ela o autor dedica páginas do 2º ponto do seu trabalho e todo o ponto 4, o que lhe permite evidenciar a diametral colocação de ambos os movimentos, relativamente às preferências temáticas.

Mas se as palavras são como as cerejas, as questões de História Literária não lhes ficam atrás. Com efeito, ainda A.P.T. estava a relatar-nos aquelas memoráveis excomunhões recíprocas, que *Presença* e Neo-realismo faziam ribombar no Parnaso lusitano, contra os partidários da arte pela arte ou da arte social, eis que já se via obrigado a empenhar-se numa ressentida diatribe contra a geração de 70 (p. 26 do 2º ponto até final do mesmo), a propósito da temática social de ambos os grupos. O objectivo é, uma vez mais, o de caracterizar melhor o movimento neo-realista.

Tocamos aqui um dos pontos mais interessantes do ensaio pela possibilidade de discussão que proporciona. Limitar-me-ei a enumerar algumas dúvidas a certas afirmações de A.P.T. Eis a primeira: na p. 26 o autor assevera que a geração de 70 “nada queria com Marx”. A legitimidade deste juízo parece evaporar-se, quando na p. 28, o próprio ensaísta nos informa que “Aliás, os teóricos comunistas, mesmo Marx, são praticamente ignorados no nosso país no século XIX, como parece ter demonstrado Alfredo Margarido”. Outra, sempre na p. 26: diz o autor que a geração de 70 “Sempre quis viver com ele [o capitalismo], em alegre conúbio, limadas as arestas mais irritantes, as injustiças sociais de todo em todo insuportáveis”. Mas como se coaduna esta escarninha afirmação com o passo dum texto de Margarido, citado por A.P.T., em que aquele opina que “semelhante óptica” [a de eliminar a metade podre da maçã (= capitalismo) e não destruí-lo] “adaptava-se perfeitamente à situação portuguesa, visto faltar ao proletariado português uma sólida base orgacional” (p. 27). A citação de Margarido tolhe em absoluto justificação à censura feita por A.P.T. ao comportamento da geração de 70, se a retivermos como válida, e não creio lógico que A.P.T. pense diversamente, dado que a cita.

Não quereria terminar estas notas sem referir o valor que deriva, para a

História do movimento neo-realista português, do apuramento, feito por A.P.T., da sua origem ideológica e das suas fontes literárias (ponto 3), como, também, a síntese eficaz do que foram as propostas teóricas do movimento (ponto 5). O último ponto do ensaio, onde se procura exemplificar, através de obras em prosa e em verso, quanto A.P.T. dissera precedentemente, em sede teórica, sobre a caracterização formal e de conteúdo das mesmas, parece-me, todavia, favorecer muito mais a definição do último aspecto, que não o primeiro: compare-se a atenção que o autor concede a uma e outra questão (pp. 89-91; 2-4-6-7-9).

A modo de conclusão diria que o livro de A.P.T. é indispensável a quem se queira informar sobre o movimento neo-realista, como penso ter sugerido. Mas quer-me parecer, também, que nos avisa de como o fenómeno neo-realista nos é ainda consanguíneo, e não casualmente, e de quanto, por isso mesmo, seja difícil, a amigos e a inimigos, falar dele com serenidade no bem e no mal.

Carlos Garcia

Canti rivoluzionari portoghesi, a cura di Leoncarlo Settimelli e Laura Falavolti, Roma, Newton Compton editori (Paperbacks poeti), 1977, pp. 189.

A publicação de textos de canções, quando não nasceram primeiramente como poemas autónomos, levanta sempre problemas dada a ausência dum componente importante: a música. Compreende-se portanto que o discurso possa parecer formalmente “menos poético” e com uma carga de poeticidade que, ainda por cima, se perde na versão do original para uma língua estrangeira, no caso vertente do português para italiano.

Feita esta premissa, deve salientar-se que a escolha dos cantos aqui apresentados abrange de facto uma amostra válida do que de mais importante se fez em Portugal, nesta matéria, antes e depois de 25 de Abril de 1974. Na introdução, sucinta mas documentada, apresentam os autores notícia do aparecimento e evolução de formas poéticas e musicais que nascem “da una avanguardia che dal popolo trae tuttavia le sollecitazioni ad iniziare un processo che, non solo a livello musicale e poetico, rompa col vecchio e si avvii al nuovo” (p. 9). E não ignoram a função do fado, objecto também das suas pesquisas, sobretudo do de Coimbra, para a eclosão de um tipo de canções, de início englobadas na designação geral de *baladas*, e que conheceu em José Afonso o seu primeiro renovador em sentito absoluto.

Algumas imprecisões são contudo verificáveis nesta parte do trabalho de Settimelli e Falavolti: a primeira diz ainda respeito a José Afonso e às “raccolte di poesie, molte delle quali poi divenute canzoni” (p. 11) quando, na verdade, nasceram dum trabalho de coordenação poética e musical, isto é, com o objectivo de actuarem como canções; a sua publicação como textos de poesia é um facto posterior que se verifica com a edição de *Cantares* (1966), iniciativa que se ficou devendo, por sinal, ao autor destas linhas. A segunda relaciona-se

com uma certa confusão de nomes, misturando poetas com autores de letras e autores de músicas (p. 13), mas deve salientar-se que um dos méritos dos novos cantores foi de facto o de terem contribuído de modo decisivo para a divulgação de poemas e poetas que de outro modo estariam confinados aos habituais leitores de poesia.

Além da antologia poética, apresentam os autores uma cronologia histórico-política do período de 1910 a 1975, breve mas correcta e que pretende “soltanto indicare le date di alcuni avvenimenti fondamentali” (p. 19). As canções são seguidas de notas explicativas, muitas delas exaustivas quanto ao contexto que as motivou. Ainda aqui haveria várias objecções a fazer, algumas das quais, porém, incidem sobre questões de pormenor. Registe-se apenas que a nota à canção n.º 2 (“Menino do bairro negro”) é exacta como informação geral mas não observa especificamente esta composição de José Afonso, escrita em Moçambique e vista em função duma realidade que não era a de Portugal. E a encerrar o volume apresenta-se ainda a anotação musical de 21 das 64 canções antologadas, amostra significativa da riqueza musical de um material relativamente vasto.

Seria inútil, porque óbvio, enaltecer aqui o significado político-cultural de uma publicação como *Canti rivoluzionari portoghesi*, sobretudo porque exprime “altri valori a noi sconosciuti”, como afirmam os próprios autores (p. 8). O principal óbice, porém, reside na tradução deficiente, feita evidentemente por quem não tem familiaridade com a língua portuguesa e que encontrou pela frente textos que, apoiando-se numa estrutura popular, recuperam com frequência formas idiomáticas que carecem de interpretação atenta. O sentido da operação cultural não resulta todavia traído: “funzione stimolante”, “animare, agitare, spingere, mobilitare”, para usarmos as palavras do cantor revolucionário José Afonso.

Manuel Simões

* * *

Joan Coromines, *Entre dos llenguatges* (amb un pròleg de Max Cahner), 3 voll., Barcelona, Curial, 1976-1977 (*Biblioteca de Cultura Catalana*, 19-21).

Il nome di Joan Coromines, per chiunque si sia anche marginalmente interessato di studi linguistici e/o filologici riferiti all'area iberica, va certamente legato a quella che può considerarsi la sua opera più impegnativa ed importante: il monumentale — e, per certi aspetti, fondamentale — *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, in quattro volumi, pubblicati tra il 1954 e il 1957, cui si dovrà ora aggiungere, quale naturale complemento, il *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, composto in collaborazione con Joseph Gulsoy e che si trova ancora in corso di stampa.

Ma, fermarsi a questi due soli titoli o, meglio, a quest'unico *opus magnum* etimologico-lessicografico può considerarsi riduttivo per uno studioso che ha dedicato la sua più che trentennale attività scientifica e culturale alle lingue e letterature iberiche, e, in particolare, al dominio catalano, e i cui contributi sono sparsi in varie riviste specializzate, molto spesso di difficile accessione.

Ora, a colmare in parte questa lacuna, giungono opportuni i tre volumi miscellanei che all'opera di Joan Coromines dedica l'editrice Curial di Barcellona. In essi sono raccolti alcuni dei più recenti saggi e studi linguistici nonché edizioni di testi di varia natura curate dallo studioso barcellonese nel corso di questi ultimi anni, molte delle quali trovano solo in questa sede il loro assetto definitivo. Tra i primi si dovranno segnalare gli *Estudis de fonètica històrica* (catalana) e le notevoli ricerche sugli apporti germanici, greci, arabi e berberi al lessico e alla toponimia catalani, studi tutti che si presumono preparatori o collaterali al grande dizionario etimologico in corso di pubblicazione; tra le seconde menzioneremo una nuova lettura delle *Homilies d'Organyà* — che in parte corregge o integra quella di Maurice Molho —, e le edizioni di due documenti di grande interesse filologico e storico-linguistico: una dedicata ai *Ploms sorotàptics* di Arles, l'altra alla *Tarifa dels corredors de Barcelona* del 1271.

Si tratta, in generale, di contributi (che, mi sia permesso aggiungere, avrei preferito veder ordinati dal curatore secondo criteri meno casuali ed arbitrari) i quali palesano una indubbia perizia filologica ed ecdotica, unita ad una non comune erudizione storico-linguistica: l'unico appunto, sia pur marginale, che si può forse muovere in merito alle edizioni critiche è quello di aver scelto di utilizzare il medesimo segno tipografico — le parentesi monoangolari — per indicare sia le integrazioni dell'editore, sia lo scioglimento di compendi, il che può finire per ingenerare non poche confusioni nel lettore.

Accanto ai saggi sopra segnalati, si deve ancora ricordare lo studio (la cui importanza è altresì sottolineata dal prefatore e dalla stessa fascetta editoriale) sulle prosificazioni individuate da Joan Coromines nel *Llibre de les dones*. La ben nota abilità ed acume scientifico dello studioso barcellonese si esplica qui per completo, alla ricerca di possibili fonti poetiche dell'opera di Francesc Eiximenis, il quale si sarebbe limitato, in molti casi, a porre in prosa poemi satirici e/o didascalici precedenti, solo mutando marginalmente l'espressione e la disposizione sintattica del discorso versificato. Si giunge, per tale strada, a risultati per certi aspetti sconcertanti, ché Coromines ottiene di ricostruire lunghissimi frammenti di poesie non altrimenti note o meglio, come egli sostiene, oggi perdute, in cui si alternerebbero versi assonanzati e rimati — per la verità senza un criterio metrico-ritmico ben definito.

Si può, in ogni modo, rilevare come, in casi limitati e per un numero di versi assai piccolo, l'operazione condotta dallo studioso sul testo di Eiximenis porti a risultati convincenti: è il caso di questi 8 eptasillabi che lo scrittore trecentesco pare aver tolto di peso da un poemetto precedente:

*Mai donzella de cort
no li plach per muyller,*

*ne jamés carn de tòrt
no li fé bon sabrer,*

*ne per null temps hom bort
li féu à son placer*

*ne home qui fos sórt
no fo bon escuder.*

Molto più spesso, tuttavia, il tentativo di ricostruzione del testo poetico soggiacente appare, ai nostri occhi, inficiato da gravi dubbi e, in ogni caso, abbastanza parziale. Da una esemplificazione seppur sommaria le aporie insite nel procedimento adottato da Coromines risaltano, a mio giudizio, chiaramente:

a) laddove Eiximenis scrive “qui menen al costat les monges de lur liurea”, lo studioso ipotizza “qui ab elles menen monges / de lur liurea, al costat, / per pareixer santes dones” (l’ultimo verso è interamente ricostruito: p. 170, vv. 22-24);

b) all’opposto, la lunga frase del frate di Girona: “e a no reganyar per res e aço pot fer lo marit mills que altre si d’abans no y era nodrida e reverencia e que faça son poder”, si riduce, nella congettura di Coromines a “e no reganyar per ren / e a tota reverencia;/ e has de fer ton poder” (p. 175, vv. 42-44);

c) ai sette versi a rima alterna che lo studioso barcellonese ci presenta: “que la primer’amor / encarn’ab senyoria / trobant dispost lo cor, / pus és en primeria, / qu’en tant que’l cor no mor / jamés no n’exiria / fins que fallís per mort” (p. 186, vv. 9-15), corrispondono, in realtà, le espressioni seguenti: “que les primeres amors a encarnarse ab altre troben lo cor pus dispost e per tal l’amor primerament encarnada tanta de senyoria pren e.l cor del hom que jamés no n’ix fins que lo cor mor e fall per mort”.

Come si vede, delle ricostruzioni largamente arbitrarie, nonostante l’ingenuità delle soluzioni proposte da Coromines. Né va dimenticato, d’altronde, che un ritmo interno o, meglio, una scansione metrico-accentuativa, in più punti riconoscibile, la prosa d’arte la possiede sicuramente, ma non si tratta certo di una scoperta d’oggi, né può valere per la sola letteratura trecentesca: portare, dunque, questo dato stilistico e strutturale fino all’estrema conseguenza di individuare delle fonti in versi per testi sicuramente prosastici può risultare, in molti casi, operazione dilatoria e non certamente improntata alla necessaria scientificità. Si dovrà, di fatto, ricordare che una filologia che voglia dirsi moderna può e deve operare su testi e non, quindi, su ipotesi di testo, nonostante la suggestività propria di indagini come quella che qui ci interessa e che può contare, d’altronde, su illustri precedenti, tra cui gli studi di Menendez Pidal — ed il nome è significativo sul piano ideologico e storico-critico — sulle prosificazioni individuabili nelle antiche cronache peninsulari.

D’altronde, è lo stesso studioso barcellonese che allargando il proprio orizzonte all’analisi di opere moderne finisce per riconoscere il medesimo andamento ritmico in brani in prosa del padre, Pere Coromines, o di Mistral; brani che, come egli ammette, non possono certo contare su precedenti rimati o, comunque, genericamente poetici.

Nonostante questo, l’autore è pronto ad ampliare la propria indagine fino a cercare di individuare l’ipotetico autore di quei probabili versi da lui ricostruiti nell’opera di Eiximenis. Esclusi, tacendo di altri, Guerau de Cabrera e Guillem de Berguedà (“ni l’un ni l’autre s’ocupen de qüestions morals ni en general de mores o costums”, p. 225), così come Ramon Vidal (“si bé aquest és autor

de poemes didàctico-narratius, llur contingut divergeix del nostre en forma radical", *ibidem*), il Capellà de Bolquera ("els atacs d'En Bolquera al sexe formós em semblen d'un to molt més violent, adotzenat i grosser", *ibidem*), e Guillem de Cervera ("l'estil sec i sentenciós, i el tarannà abstracte del seus *Proverbis*, el deixen encara allunyadíssim de les fines observacions concretes, l'estil saborós, popular i gràfic que tenim ara en presència nostra", *ibidem*), non resta che Cerverí de Girona (in palese contrasto, quindi, con l'identificazione di questi con Guillem de Cervera proposta da Riquer), autore, com'è noto, di un lungo poema misogino intitolato *Maldit bendit*: in esso Coromines intravede possibili parentele stilistiche e tematiche con i frammenti da lui ricostruiti. Se poi si volessero prove ulteriori a sostegno di tale ipotesi, basta considerare che Francesc Eiximenis mostra altrove chiaramente di conoscere l'opera di Cerverí: un testo perduto del trovatore di Girona sarebbe dunque il modello a cui il suo concittadino si sarebbe riferito a più di un secolo di distanza, per trarne larghi brani del suo libro più noto.

Lo spazio concessomi non mi permette, infelicemente, di addentrarmi più di tanto nella considerazione critica delle formanti ideologiche e culturali che stanno alla base di proposte come quella avanzata da Coromines ed è ovvio, d'altronde, che il breve esame condotto in questa sede, così come le obiezioni addotte, non pretendono di essere definitive: resta, da parte mia, la più ampia disponibilità di fronte a future, sempre possibili, prove documentarie e/o testuali, ciò non di meno mi è parso doveroso sottolineare il mio dissenso da uno studio che rappresenta, a mio avviso, l'unico punto debole di una ampia raccolta di contributi sicuramente pregevole, la cui utilità è misurabile in proporzione alla profonda erudizione in essa palesata, a prescindere dai sommari giudizi di merito sopra esposti.

Ettore Finazzi-Agrò

A. Terry, J. Rafel, *Introducción a la lengua y la literatura catalanas*, Ariel, Barcelona-Caracas-México, 1977, pp.

Come testimonianza dell'interesse e fervore d'iniziative che la problematica catalana, letteraria e linguistica, sta suscitando, sempre più tangibilmente, anche a livello di manuali di facile e immediata consultazione per un pubblico non esclusivamente specialistico, si offre l'agile volumetto di A. Terry e J. Rafel, *Introducción a la lengua y la literatura catalanas*.

Edita dalla Ariel, questa *Introducción* raccoglie in un unico volume un brevissimo profilo di linguistica catalana a cura di Joaquim Rafel e la versione castigliana dell'originale inglese *Catalan Literature* di Arthur Terry curata da Alberto Hauf. Entrambe le sezioni sono improntate a criteri di estrema essenzialità e chiarezza d'esposizione.

La *Introducción a la lengua* consta di due momenti fondamentali: i primi quattro paragrafi costituiscono un rapidissimo *excursus* dei problemi relativi al catalano nella sua realtà storica di lingua romanza autonoma con varianti

dialettali, gli ultimi tre studiano per grandissimi tratti gli elementi più caratterizzanti della fonologia, della morfosintassi e del lessico catalani.

Vi si fa quindi cenno alle annose polemiche che hanno accompagnato la nota vicenda della "classificazione" del catalano nel contesto delle lingue neolatine dal momento della generica assimilazione al provenzale sotto la comune etichetta di *lemosí* alla formulazione del concetto di *lengua-puente* (pp. 14-15), col rinvio in nota a opere ormai canoniche e a contributi di ben più recente datazione (pp. 56-60); si delineano i limiti geografici del catalano, si menzionano brevemente le principali proposte di raggruppamento delle varietà dialettali, si accenna ai problemi del sostrato preromano. Precipua nota di merito di queste pagine è nell'aver messo a disposizione del lettore, soprattutto castigliano, che per la prima volta si accosta ai problemi, anche storici e sociologici, della linguistica catalana, una rassegna bibliografica organizzata e spesso non puramente meccanica.

L'utilità pratica delle pagine successive è nell'aver illustrato con elementare chiarezza i punti-chiave del sistema fonologico, morfosintattico, lessicale del catalano e le principali differenze, anche in presenza o assenza, col castigliano, rinviando di volta in volta a una più circostanziata bibliografia di base.

Destinata ai fini pratici e immediati dell'insegnamento nelle scuole castigliane ci pare anche la *Introducción a la literatura*.

Articolata in quattro capitoli, *Período medieval y renacentista, Decadencia e Ilustración, El siglo XIX, El siglo XX*, questa *Introducción* percorre l'iter della storia della letteratura catalana attraverso l'analisi di scrittori e opere ritenuti dall'autore di primo piano, lasciando espressamente da parte, a norma di un criterio di rigorosa selettività, "aquellos escritores de segundo orden cuyo interés es más bien documental" (p. 78).

D'impianto palesemente storico-descrittivo, questa "sintesi" di poco più d'un centinaio di pagine intende evidenziare con estrema chiarezza e per somme linee i tratti specifici e distintivi di ciascuna delle quattro fasce entro cui lo studioso vede articolato il processo storico-culturale della letteratura catalana. Non ci pare quindi il caso di lamentare omissioni, carenze d'informazione o presentazioni troppo sbrigative: va da sé che non figurino, per il taglio stesso che si è voluto espressamente dare al testo, autori e opere la cui presenza nelle lettere catalane, fuori del criterio di stretta rappresentatività adottato dal Terry, sarebbe tutt'altro che semplicemente "documental" (p. 78: "No es preciso decir que un libro como éste no pretende ser exhaustivo"). Come pure è implicito che gli autori presenti risulterebbero trattati in termini troppo riduttivi, se si dimenticasse il carattere di pura e semplice strumentalità del testo.

L'attenzione prestata alla dinamica sociale, o meglio l'aver fissato il punto di osservazione nella trasformazione della società, giacché materialmente ai fatti storici contemporanei si fa un brevissimo cenno ad apertura di capitolo o ci si richiama negli scorcii fugacissimi che il corso della trattazione apre di tanto in tanto nella realtà quotidiana, organizza tutta la "sintesi" in un quadro omogeneo.

Le finalità pratico-divulgative dell'*Introducción* sono ribadite dalla frequenza di brani antologici frammisti al discorso critico, di cui Hauf cura in nota la

versióne castigliana, e dalla presenza di note di tipo esplicativo.

Una particolare segnalazione ci pare dovuta all'utile *Repertorio Bibliográfico* aggiunto in appendice da A. Hauf e E. Sullà, a integrazione della *Bibliografía Selecta* di Terry: di ogni autore citato si riportano insieme alle opere in successione cronologica le principali traduzioni castigliane, anche antologiche, e una bibliografia di base che si è voluto di proposito limitare quasi esclusivamente ai contributi in castigliano e catalano perché restasse il più possibile accessibile "a la masa de españoles castellano-hablantes, e incluso para muchos catalanes" (p. 79) a cui l'opera, non a caso inserita dalla Ariel nella collezione *Instrumenta*, s'indirizza.

Annamaria Annichiarico

Mestre Robert, *Libre del coch. Tractat de cuina medieval*, a cura di Veronika Leimgruber, Barcelona, Curial, 1977, pp. 141.

Aquest deliciós i curiós tractat de l'art de la cuina i del ben servir a la taula és de l'any 1520. Està dedicat a Ferran I d'Aragó, rei de Nàpols de 1458-1494, fill natural d'Alfons el Magnànim. Fou escrit per tant abans de la descoberta d'Amèrica que, com bé sabem, originà l'introducció de tota una sèrie de productes d'ultramar que comportaren grans novetats en el camp de l'alimentació i per tant també en l'art de la cuina.

El títol sencer del llibre diu així: *Libre de doctrina per a ben servir de tallar y de l'art de coch; ço és de qualsevol manera de potatge y salses. Compost per lo diligent mestre Robert, coch del sereníssimo senyor Don Ferrando, rey de Nàpols.*

La curadora, Veronika Leimgruber, en una breu introducció, ens informa de la procedència de l'edició o millor dit de les edicions, perquè sembla que el *Libre del coch* en tingué gairebé cinc en català; tot i així de la que considerem l'edició prínceps, l'únic exemplar accessible és a la Biblioteca de Catalunya, encara que tot fa suposar que no sigui aquesta la primera. Envoltada de misteri roman també la personalitat de l'autor. L'editor de l'any 1929, Dionisio Pérez, diu que potser aquest Mestre Robert no havia existit sinó en l'imaginació dels editors barcelonins de l'època.

Del tractat es conserva també una útil traducció castellana del 1525. Això per aquesta llengua representa una veritable fita, ja que és la més antiga edició que fins ara és coneixi d'un llibre de cuina. En català, en canvi, hi ha una tradició en aquest respecte prou antiga, i ho asseguren obres, com és ara el *Libre de cuina de Sant Soví* del segle XIV.

La present edició consta, com deiem, de l'introducció de Veronika Leimgruber, una llista d'abreviatures, el text íntegre del *Libre del coch*, que al seu torn té també una petita nota introductiva, gairebé un colloqui simpàtic amb el lector, notes a peu de plana per un total de 227, d'argument lingüístic, filològic, explicatiu o bé històric. El text consta de 229 paràgrafs, quasi bé tots són receptes, però al principi trobem una veritable guia i iniciació de l'ofici de

com tallar les diferents viandes, aviram, peixos, com es prepara i enllesteix una taula, com se serveixen menjars i begudes als senyors. Al final hi ha la taula com a índex amb tots els títols dels 229 paràgrafs. La curadora hi ha afegit un breu glossari per ajudar a explicar els termes més obscurs, tots amb la correspondent traducció castellana. La brevetat d'aquest glossari (pp. 131-138) qualifica de per sí quines són les limitacions. És d'esperar-ne la publicació completa a "Estudis Romànics", ben aviat, tal i com s'anuncia en nota a la primera pàgina de l'introducció.

Pel que fa a l'obra en sí mateixa, el conjunt de receptes ens mostra una gran quantitat de menjars i viandes curiosament amanides amb salses i adobs que avui en dia ens fan pensar a terribles i àrdues digestions. Però malgrat la gran abundor d'espècies utilitzades — sobretot sucre i canyella, gairebé ignorada i temuda la sal — predominen els bollits sobre els fregits. Peixos i carn i són generosament descrits amb mil combinacions i possibilitats. Llargament, s'hi endevinen el regust i l'influència oriental, és a dir dels àrabs, aquests — és prou sabut — poc a poc, amb les seves incursions a les penínsules mediterrànies, hi deixaren les seves costums i cultura. Les albergínies en cassola (recepta 68) les albergínies espesses (rec. 69) i les albergínies a la morisca (rec. 70) — el nom ho diu ben clar! — han desaparegut avui en dia en la cuina catalana i en canvi les trobem, amb algunes variants, en la cuina italiana, concretament en la napolitana: *la parmigiana di melanzane* n'és un bon exemple, tanmateix una versió de la *mous-saka turca*.

La recepta més curiosa és sens dubte però la *Del menjar del gat rostit* (rec. 122). Tots hem sentit parlar del gat per llebre. Algún "caló" o gitano afamat és diu que menja o ha menjat un gat. Però ens estranya que, en un receptari tan refinat com el del Mestre Robert, s'aconselli la carn del felí comú. Més estranya i misteriosa la recomanació de fer desaparèixer la testa de l'animal, encomanant que ningú no la mengi perquè "tornaria orat", és a dir que qualsevol al menjar-ne perdria la raó, esdevindria foll. És evident que darrera d'aquesta recepta batega encara tot un món medieval on formules per menjar i per curar-se són encara lligades a les arts màgiques i de la bruxeria.

Altres curiositats són també el descobrir que en el segle XV ja era difús el costum de posar suc de llimona sobre el peix fregit (recepta 216), i assabentar-se dels refinaments en la preparació dels peixos, sigui d'aigua dolça, com de mar, des del salmó, passant per la truita, sense oblidar el congre ni la llamprea o el barb, l'esturió i el dèntol fins a la tonyina, els calamars i el lluç.

Amb tot és aquest un tractat força útil per reconstruir amb documents com vivia i menjaba fa més de quatre segles, almenys una petita part, la privilegiada de la societat.

Evidentment, a més de propiament històric, o històric-cultural, avui el *Libre del coch* té un gran interès per l'història de la llengua catalana.

La seva datació, al final de l'època clàssica i tot just al començament de l'anomenada "decadència", pot ajudar a omplir un buit i, sobre tot, a dissipar prejudicis. Força utilitat per això pensem podrà tenir l'anunciat estudi sistemàtic del lèxic, i del qual nombroses i sucoses anticipacions trobem en les notes a peu de plana, fent referència a obres de lexicografia catalana com a la termino-

logia de les altres llengües romàniques. De tota manera una obra com aquesta val la pena de llegir-la tan sols per lo agradable i entretinguda que en resulta la lectura.

Anna Maria Saludes i Amat

PUBBLICAZIONI

del Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
dell'Università degli Studi di Venezia

- | | |
|---|----------|
| 1. C. Romero, <i>Introduzione al "Persiles" di M. de Cervantes</i> , 1968. | L. 3.500 |
| 2. <i>Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane</i> (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero), 1970. | L. 6.000 |
| 3. Alvar García de Santa María, <i>Le parti inedite della Crónica de Juan II</i> (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro), 1972 | L. 5.000 |
| 4. <i>Libro de Apolonio</i> (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare), 1974. | L. 3.200 |
| 5. C. Romero, <i>Para la edición crítica del "Persiles"</i> (Bibliografía, aparato y notas), 1977. | L. 6.000 |

* * *

- | | |
|---|----------|
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. I (1967) | L. 2.300 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. II (1969). | L. 2.500 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. III (1971) | L. 2.000 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. IV (1973) | L. 2.200 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. V (1974). | L. 3.200 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. VI (1975) | L. 4.200 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. VII (1976). | L. 5.000 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. VIII (1978) | L. 6.500 |
| Studi di letteratura ispano-americana, vol. IX (1979) | L. 6.000 |

* * *

- | | |
|--|----------|
| Quaderni di letterature americane, n. 1 (1976) | L. 2.000 |
|--|----------|

* * *

- | | |
|--|----------|
| Rassegna iberistica, n. 1 (gennaio 1978). | L. 3.000 |
| Rassegna iberistica, n. 2 (giugno 1978) | L. 3.000 |
| Rassegna iberistica, n. 3 (dicembre 1978). | L. 3.000 |
| Rassegna iberistica, n. 4 (aprile 1979) | L. 4.000 |

Distribuzione:

Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliardica s.a.s.
Via Bassini 17/2 – 20133 Milano (Italia)

PUBBLICAZIONI IBERISTICHE DELL'ISTITUTO EDITORIALE
CISALPINO - LA GOLIARDICA

G. Bellini, <i>Teatro messicano del novecento</i> (1959)	L. 2.000
G. Bellini, <i>L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz</i> (1964)	L. 2.500
G. Bellini, <i>La narrativa di Miguel Angel Asturias</i> (1966)	L. 2.500
G. Bellini, <i>Il labirinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano</i> (1974)	L. 4.000
G. Bellini, <i>Quevedo in America</i> (1974)	L. 1.600
G. Bellini, <i>Il mondo allucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura</i> (1976)	L. 3.500
G. Bellini, <i>Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola</i> (1977)	L. 5.000
A. Bugliani, <i>La presenza di D'Annunzio in Valle Inclán</i> (1976)	L. 5.000
M.T. Cattaneo, <i>M.J. Quintana e R. Del Valle Inclán</i> (1972)	L. 2.500
A. Del Monte, <i>La sera nello specchio</i> (1971)	L. 1.600
F. Merregalli, <i>La vida política del canceller Ayala</i> (1955)	L. 1.200
F. Merregalli, <i>Semantica pratica italo-spagnola</i>	es.
G. Morelli, <i>Linguaggio poetico del primo Alexandre</i> (1972)	L. 1.400
S. Sarti, <i>Panorama della filosofia ispano-americana</i> (1976)	L. 8.000

STUDI E TESTI DI LETTERATURE IBERICHE E AMERICANE

Collana diretta da G. Bellini

1. P. Neruda, <i>Memorial de Isla Negra</i> , a cura di Giuseppe Bellini (1978)	L. 5.500
2. F. Cerutti, <i>Sei racconti nicaraguensi</i> , a cura di F.C. (1978)	L. 4.200
3. S. Serafin, <i>Miguel Angel Asturias, Bibliografía italiana y antología crítica</i> (1979)	L. 4.500
4. M. Simões, <i>García Lorca e Manuel da Fonseca. Dois poetas em confronto</i> (1979)	
5. G. Morelli, <i>Strutture e lessico nei 'Veinte poemas de amor...' di Pablo Neruda</i> (1979)	

