
ROMANICA

Fundador: Demetrio Gazdaru

8 (1975)

ESTUDIOS DEDICADOS
A
DEMETRIO GAZDARU

IV



INSTITUTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA
LA PLATA 1976

Hecho el depósito que marca
la ley 11.723

Tomo publicado con el
apoyo financiero del Consejo
Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Dirección postal de la Revista:
Casilla de Correo 131 - La Plata (Argentina)

Impreso en la Argentina - Printed in Argentine

ROMANICA

Vol. 8

ROMANICA

1975

Fundador: Demetrio Gazdaru

ESTUDIOS DEDICADOS
A
DEMETRIO GAZDARU

IV

A cargo de

JORGE DÍAZ VÉLEZ

CÉSAR FERNÁNDEZ

INSTITUTO DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

LA PLATA, 1976

INDICE DEL TOMO 8

1975

Estudios dedicados a Demetrio Gazdaru. Tomo IV

EUGENIO COSERIU, Stiernhielm, die rumänische Sprache und das merkwürdige Schicksal eines Vaterunsers	7
ROSA DEL CONTE, <i>Leggendo Blaga</i>	25
GASPAR P. HASDEU, Primele legături științifice și culturale mai strânse dintre România și Ungaria	45
MARGHERITA MORREALE, Para la transcripción de textos medievales: El problema llamado "de la unión y separación de palabras"	49
CÉSAR E. QUIROGA S., Notas acerca de "demonio" en la poesía de Paulino de Nola	75
WALTER O. QUIROGA S., Ecos de Apuleyo en el <i>Quijote</i>	107
MANUEL SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Algoritmo del análisis sintáctico	119
AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ, Romance del Conde Arnaldos	135
NICHOLAS TIMIRAS, Quelques observations sur la coordination et la subordination dans la prose de l'écrivain roumain Ion Créanga	181
Tabula Gratulatoria	199

STIERNHIELM, DIE RUMÄNISCHE SPRACHE UND DAS MERKWÜRDIGE SCHICKSAL EINES VATERUNSER

Ein Kapitel aus der Geschichte der Kenntnis (und Unkenntnis) des Rumänischen in Westeuropa

1.1. Schon mehrmals wurde auf das rumänische Vaterunser von Georg Stiernhielm hingewiesen. Dieses Vaterunser erscheint unter dem Titel *Walachica [lingua]* als letztes einer Reihe romanischer Vaterunserversionen am Ende von Stiernhielms Vorwort *De linguarum origine* in seiner Ausgabe und Übersetzung von Ulfilas: *D.N. / Jesu Christi / SS. / Evangelia / Ab / Ulfila / Gothorum in Moesia Episcopo / Circa Annum à / Nato Christo CCCLX. / Ex / Graeco Gothicè translata, nunc cum Parallelis Versionibus, Sveo-Gothicâ, Norraenâ, seu / Islandicâ, et vulgatâ Latina / edita*, Stockholm 1671. Zuerst hat sich auf diesen Text, wenn auch nur flüchtig, L. Şăineanu bezogen¹, der ihn allerdings nicht direkt kannte.² Später verwies auf denselben Text aufgrund direkter Information A. Bitay,³ der auch die Frage seiner Quelle mit einem beachtenswerten Vorschlag zu lösen versuchte (cf. w.u. 5.2.). Schliesslich hat, unabhängig von Bitay, G.

¹ *Istoria filologiei române*², Bukarest 1895, S. 11.

² Die Quelle von Şăineanu war J. Chr. Adelung und J. S. Vater, *Mitbridates oder allgemeine Sprachkunde mit dem Vater Unser als Sprachprobe in beynabe fünfhundert Sprachen und Mundarten*, 2. Teil, Berlin 1809, SS. 733-734. Fast die ganze Information im entsprechenden Kapitel von Şăineanu — "Limba română în Occident (1592-1850). I. Formule de <Tatăl nostru>", SS. 9-37 — stammt übrigens aus Adelung und Vater. Şăineanu übernimmt sie allerdings meist unkritisch und unsorgfältig, und oft interpretiert er sie irrtümlich. Auf derselben o.a. Seite reproduziert Şăineanu auch den Text von Stiernhielm, jedoch, wie dies bei ihm üblich ist, mit verschiedenen willkürlichen Korrekturen bzw. mit Abschreibebefehlen; cf. w. u. Fn. 37.

³ "Un <Tatăl Nostru> românesc într'o carte suedesă din 1671", *Revista istorică*, XXI, 1935, SS. 326-333. Auch Bitay reproduziert den Text von Stiernhielm (S. 327), jedoch ebenfalls mit verschiedenen Abschreibebefehlen und dazu noch mit einer Auslassung; cf. w. u. Fn. 10. Aus Bitays Aufsatz bezieht seine Information zu Stiernhielm und zu dessen rumänischem Vaterunser A. Armbruster, *Romanitatea Românilor. Istoria unei idei*, Bukarest 1972, S. 165.

Bonfante in einem wichtigen Aufsatz⁴ auf Stiernhielms rumänisches Vaterunser hingewiesen und es zum ersten Mal so gut wie fehlerlos reproduziert.⁵

1.2. Unsere Absicht ist deshalb selbstverständlich nicht, nochmals auf dieses Vaterunser hinzuweisen, sondern vielmehr, die Bedeutung, die dem Beitrag von Stiernhielm in der Geschichte der Kenntnis des Rumänischen in Westeuropa zukommt, hervorzuheben, die weitere Geschichte seines Vaterunser zu verfolgen und zur Frage von Stiernhielms Quelle mit einem, wie uns scheint, entscheidenden Argument beizutragen.

2.1. Um die Bedeutung des Beitrags von Stiernhielm richtig einschätzen zu können, ist es wichtig, sich zunächst seinen theoretischen Kontext zu vergegenwärtigen. Dieser theoretische Kontext — und in gewisser Hinsicht die Hauptfrage, die Stiernhielm in seinem Vorwort beschäftigt — ist die Unterscheidung von Sprache (*lingua*) und Mundart (*dialectus*). Dazu sagt er: "Linguae inter se substantia, ceu subjectu; Dialecti vero Accidenti differunt. Linguae Materia, Dialecti Forma distinguuntur",⁶ was er folgendermassen erklärt:

"Lingua quaeque vocabulis et ipsis vocabulorum radicibus sibi propriis, et alienae linguae incognitis et peregrinis, definitur. Dialectus est unius linguae deflexus, in singulare Nationis alicuius idioma, radicum, et vocabulorum identitate non differens; sed formatione accidentium, casuum, terminationum, literae aut syllabae in quibusdam additione, exemptione, traiectione, mutatione; quibus accedit compositio et usus earundem vocum saepe diversus: Accentus ac Spiritus variatio, et super omnia, à communi recedens pronuntiatio".

Eine *lingua* zerfalle in *dialecti*, und diese werden mit der Zeit zu selbständigen *linguae*: "Conversio haec est perpetua: unam linguam abire in diversas Dialectos. Et ultra; singulas Dialectos, diuturnitate temporis, convalescere in linguas".⁷ Als Kriterium für die Selbständigkeit der Sprachen

⁴ "Sulla conoscenza della lingua romena in Europa", *Cabiers Sextil Puşcariu*, II, 1, 1953, SS. 44-48, jetzt in: *Studii romeni*, Rom 1973, SS. 297-303 (zu Stiernhielm: SS. 297-298).

⁵ Die einzigen Abschreib- oder vielleicht Druckfehler sind bei Bonfante (CSP, S. 44): *pamentu* statt *paementu* und *Amen* statt *Amin*. Beides wurde auch im Nachdruck in *Studii romeni*, S. 298, beibehalten.

⁶ Die Seiten der *Praefatio* sind leider nicht nummeriert, so dass die genauen Stellen nicht angegeben werden können.

⁷ Als Beispiele für das, was er mit seiner Unterscheidung meint, führt Stiernhielm italienische und französische "dialecti" an: "Atque ea ratione, linguae omnes suas habent peculiare dialectos. Italica *Thuscana*, *Lombardica*, *Venetana*, *Neapolitanana*; Gallica *Parisiensem*, *Tholosanam*, *Picardicam*, *Normannicam*, *Provincialem*".

betrachtet Stiernhielm konkret das Fehlen des gegenseitigen Verständnisses: "Linguae verò pro diversis habeo eas, quae eo inter se intervallo distant: ut ipsae voces substantiales, et forma Accidentalibus prorsus aliena videantur, adeò ut vulgò inter se colloquentes, nullo modo, nisi per interpretem, mutuo se intelligere queant". Wenn er also die romanischen Sprachen als neue Sprachen ansieht, so meint Stiernhielm damit, dass sie zu selbständigen *linguae* geworden und keine *dialecti* mehr seien (wobei er freilich vor allem den Abstand der romanischen Sprachen gegenüber dem Lateinischen und nicht so sehr die Beziehungen der romanischen Sprachen untereinander berücksichtigt).⁸ Und gerade als Beispiel der Differenzierung der Sprachen (d.h. für zu *linguae* gewordene *dialecti*) führt er das Vaterunser im Lateinischen und in sieben romanischen Sprachen an: "Ut eius quod in Dissertatione de linguis de ortu linguarum novarum diximus, specimen aliquod exhibeamus. En tibi, *benevole Lector*, septem linguas novas ex una Latina natas exhibemus. Idem iudicium capere potes de innumeris aliis". Es handelt sich also im Falle von Stiernhielm keineswegs um eine der damals üblichen Vaterunssammlungen.⁹

2.2.1. Der rumänische Vaterunsertext, den Stiernhielm anführt, lautet folgendermassen:

*Paerintbele nostru cela ce esti en cheri. Svintzas caese numele teu. Vie enpe-/retziae ta. Facaese voe ta, cum en tzer, ase si pre paementu. Paene noastre tza / saetzioace, dae noaee astezi. Si lase noaee datorii le noastre, cum si noi se laesaem / datornitizilor nostri. Si nu dutze preno i la ispitire: tze ne mentueste prenoi de / viclianul. Amin.*¹⁰

2.2.2. In diesem Text stammen die irrtümlichen Worttrennungen (*Svintzas caese*, *datorii le*, etc.) sicherlich von Stiernhielm. *Si noi se laesaem* ist wahrscheinlich ein Druckfehler für *Si noi le laesaem*. Merkwür-

⁸ Dass er in anderen Fällen, und ganz besonders im Falle des Germanischen, kaum das gleiche Kriterium anwendet, kann für uns belanglos sein. In der Tat betrachtet Stiernhielm die germanischen Sprachen als "dialecti" einer einzigen "lingua" (der "Germanica"); ebenso die slawischen Sprachen.

⁹ Deshalb zitiert er auch in diesem Zusammenhang keine Quellen, was ihm Adelung und Vater, *op. cit.*, S. 733, und nach ihnen Săineanu, *loc. cit.*, vorwerfen. Sonst führt Stiernhielm regelmässig seine Quellen an, oft sogar ziemlich genau.

¹⁰ Der bei Bitay, *l. cit.*, reproduzierte Text weicht vom Original in folgendem ab: Er hat *in cheri* statt *en cheri*, *Svintzascaese* statt *Svintzas caese*, *facaese* statt *facaese*, *ilaesaem* statt *laesaem*. Ausserdem hat Bitay den Satz *Paene noastre tza saetzioace, dae noaee astezi* (auf den er sich dann doch in seinem Aufsatz bezieht) ausgelassen.

dig ist *saetzioace*, offensichtlich für *saetzioase*:¹¹ wenn es kein Druckfehler ist, könnte dies ein Lapsus des Informanten von Stiernhielm sein, der wegen der Gewohnheit, das Rumänische kyrillisch zu schreiben, anstelle von lat. *s* den gleichlautenden kyrillischen Buchstaben *с* geschrieben haben kann.

3.0. Schon durch die Tatsache, dass dieses rumänische Vaterunser in einem so wichtigen Werk von einem Mann vom Ansehen Stiernhielms¹² erschien, kommt diesem Text eine ganz besondere Bedeutung zu. Er ist aber auch aus inneren Gründen wichtig, und zwar sowohl als im Ausland veröffentlichter rumänischer Text als auch wegen des Kontextes, in dem er bei Stiernhielm angeführt wird.

3.1. Erstens ist dies der erste in Westeuropa erschienene, gutbekannte und als *romanisch* angegebene Text eines rumänischen Vaterunsers. Das erste ausserhalb Rumäniens erschienene rumänische Vaterunser, nämlich das von Luca Stroici,¹³ blieb im Westen vollkommen unbekannt. Das erste in einer Vaterunsersammlung erschienene rumänische Vaterunser, dasjenige, das bei H. Megiser, *Specimen quinquaginta diversarum atque inter se differentium linguarum, et Dialectorum*, Frankfurt 1603, aufgeführt wird, ist dort nicht unter den romanischen Texten eingeordnet, sondern unter den Texten in Sprachen, die Megiser nicht zu klassifizieren vermag, zwischen dem Vaterunser "Hungaricè" und dem "Finnonicè, vel linguâ silvestrium Laporum", und bei J. Wilkins, *An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language*, London 1668, SS. 435 ff., der Megisers Text übernimmt, erscheint dieser unter den slawischen Vaterunsern, zwischen dem serbischen und dem böhmischen. Erst bei Th. Lüdeken [= A. Müller], *Oratio Orationum. SS. Orationis Dominicae Versiones praeter Authenticam ferè Centum*, Berlin 1680, S. 38, erscheint ein

¹¹ Nicht für *saetzioasae*, da *ă* auch in einigen anderen Fällen *e* geschrieben wird.

¹² Und zwar sowohl im Bereich der Dichtung als auch auf dem Gebiet der Gelehrsamkeit: Stiernhielm (1598-1672) gilt als "Vater der schwedischen Dichtkunst", und gerade durch seine Ulfilas-Ausgabe nimmt er einen wichtigen Platz auch in der Geschichte der germanischen Philologie ein. Er war ausserdem Jurist, Altertumsforscher und Mathematiker. "Suecus perdoctus" nennt ihn J. G. Eccardus, *Historia studii etymologici linguae Germanicae*, Hannover 1711, S. 77 (ibid. SS. 193-200 zu Stiernhielms Werk auf dem Gebiet der "Antiquitates Svecicae"). Zur Stellung von Stiernhielm im Bereich der Sprachforschung cf. A. Borst, *Der Turmbau von Babel*, III, 1, Stuttgart 1960, SS. 1335-1337.

¹³ Zuerst in: St. Sarnicki, *Statuta i Metryka przywilejów koronnych*, Krakau 1594, gedruckt; nachgedruckt von B. P. Hasdeu in *L. Stroici, părintele filologiei latino-române*, Bukarest 1864, S. 26, und in *Cuvente den bărăni*, Bd. 2, Bukarest 1879, SS. 118-119, sowie bei M. Gaster, *Chrestomatie română*, I, Leipzig-Bukarest 1891, S. 39, und bei Şăineanu, op. cit., S. 15, jetzt auch in *Crestomatie romanică întocmită sub conducerea Acad. Iorgu Iordan*, Bd. 1, Bukarest 1962, S. 191.

rumänisches Vaterunser — *Valachica* [*versio*] — am richtigen Platz, d.h. unter den romanischen Versionen.¹⁴ Zur Vaterunserammlung von Bocattius cf. Fn. 23.

3.2. Zweitens ist der Text von Stiernhielm gegenüber anderen im Ausland veröffentlichten rumänischen Vaterunsern ziemlich korrekt: Soweit ich sehe, ist es sogar die korrekteste von allen bis 1817, einschliesslich, im Ausland erschienenen Versionen des rumänischen Vaterunser.¹⁵

3.3.1. Drittens — und dies ist das Wichtigste — steht dieser Text bei Stiernhielm als Beispiel einer selbständigen romanischen Sprache. Die sieben, nach Stiernhielm aus dem Lateinischen entstandenen "linguae novae" sind: die *Italica*, *Hispanica*, *Gallica*, *Rhaetica*, "*Sardica*", "*Sardica*

¹⁴ Nebenbei bemerkt: Entgegen der Behauptung von Şăineanu, *op. cit.*, SS. 10-11 und 15, bleibt das älteste ausserhalb Rumäniens veröffentlichte Vaterunser dasjenige von Luca Stroici, denn das Vaterunser von Megiser erschien nicht in *Specimen XL linguarum*, Frankfurt 1592, wie Şăineanu, S. 14, annimmt (und nach ihm auch C. Tagliavini, *Panorama di storia della linguistica* [Sonderdruck aus *Introduzione alla glottologia*, 5. Auflage], Bologna 1963, SS. 44-45): Das *Specimen XL linguarum*, das übrigens nicht 1592, sondern 1593 erschien, enthält kein rumänisches Vaterunser. Auch stimmt es nicht, dass Megiser das rumänische Vaterunser mit dem chinesischen verwechselt hätte, wie Şăineanu, *op. cit.*, S. 14, behauptet (und wiederum nach ihm auch C. Tagliavini, *op. cit.*, S. 45): Das rumänische Vaterunser steht bei Megiser, *Specimen L linguarum*, 1603, unter Nr. XLI und dem Titel "Walachicè seu Dacicè". Die Information zur sog. Verwechslung mit dem Chinesischen hat Şăineanu — allerdings ohne dass er dies angibt — aus den Nachträgen von Fr. von Adelung zum 2. Band des *Mitbridates*, in J. Chr. Adelung und J. S. Vater, *Mitbridates*, 4. Teil, Berlin 1817, SS. 413-414. Fr. v. Adelung bezieht sich aber dort nicht auf das *Specimen XL linguarum* (und noch weniger auf eine nicht belegte Auflage aus dem Jahre 1592), sondern auf eine deutsche Fassung des *Specimen L linguarum*, 1603: *Prob einer Verdolmetschung in fünfzig unterschiedlichen Sprachen, darin das heylyg Vater unser* usw. (cf. seine Angabe in demselben Band, S. 267).

¹⁵ Das Vaterunser von Stroici enthält bei Sarnicki mehr Fehler als der Text von Stiernhielm: *cerin* für *ceriu*, *datorniczitor* für *datorniczilor*, *no* für *ne*, *siilanul* für *şilanul* (nicht für *vilanul* wie in der zit. *Crestomaţie romanică*, I, S. 191, angenommen wird: Es handelt sich offensichtlich um eine Verwechslung zwischen *f* und dem langen *s*), *neccij necitor* für *veczij vecilor*. Im Vaterunser von Megiser findet man: *cineresti* wahrscheinlich für *cinre esti*, *sfincinschase* für *şfinciasca-se*, *seuie* für *se vie* (bzw. *uie*), *prepo mortu* für *pre pomontu*, *noa* für *noastra*, *deispitra* für *de ispita*, *men tu jaste* für *mentu jaste*, einmal *prenoi* und einmal *prevoi* für *pre noi*, und dazu noch *suse*, *sune*, *sunoi*, *sunu*, wahrscheinlich Versuche, *şî se* (bzw. *şă*), *şî ne* usw. zu transkribieren. (L. Şăineanu, der *op. cit.*, S. 14, Megisers Text — und zwar wiederum, ohne es anzugeben — aus dem o.a. Nachtrag von Fr. v. Adelung in *Mitbridates*, 4. Teil, S. 414, abgeschrieben hat, hat ihn völlig willkürlich "korrigiert" und fast unerkennbar gemacht). J. Wilkins und A. Müller, die das Vaterunser von Megiser übernehmen, fügen noch weitere Fehler hinzu; und die späteren im Ausland erschienenen rumänischen Vaterunser — bis Hervás und Adelung-Vater einschliesslich — sind noch viel unkorrekter (cf. Fn. 41 u. 43).

vulgaris“ und *Walachica*, d.h. Italienisch, Spanisch, Französisch, Rätoromanisch, Katalanisch, Sardisch und Rumänisch.¹⁶

3.3.2. Nun sind solche Aufzählungen in Westeuropa vor Stiernhielm — und auch nach Stiernhielm, zumindest bis Raynouard — äusserst selten. Die Latinität des Rumänischen wurde zwar, insbesondere von italienischen Humanisten, schon sehr früh erkannt, jedoch bestand zugleich die Neigung, das Rumänische als eine Form des Italienischen anzusehen und es auf jeden Fall bei der Aufzählung der romanischen Sprachen nicht zu berücksichtigen. Gesner z.B. kennt die gleichen romanischen Sprachen, die bei Stiernhielm erscheinen, er betrachtet sie jedoch offensichtlich nicht alle als selbständige Sprachen, denn er zählt nur d r e i romanische Sprachen auf: Italienisch, Spanisch, Französisch.¹⁷ Auch H. Megiser, in seinem *Thesaurus*,¹⁸ und J. J. Scaliger, in *“Europaeorum linguae”*,¹⁹ wo das Rumänische überhaupt nicht erwähnt wird, kennen nur drei romanische Sprachen: *Italica, Hispanica, Gallica*.

3.3.3. In den verschiedenen Vaterunersammlungen, in denen rumänische Vaterunser als solche (d.h. normalerweise als *“walachisch”*) ausgewiesen sind,²⁰ werden diese oft nicht einmal als romanisch erkannt.

¹⁶ Die beiden *“sardischen”* Texte übernimmt Stiernhielm aus C. Gesner, *Mithridates. De Differentiis linguarum tum veterum tum quae hodie apud diuersas nationes in toto orbe terrarum in usu sunt*, Zürich 1555, SS. 66v — 67r. Bei Gesner, der diese Texte aus der *Cosmographia* von S. Münster (cf. z.B. die Ausgabe Basel 1552, S. 249) übernimmt, wird jedoch ausdrücklich bemerkt — ebenfalls nach Münster, den Gesner wörtlich zitiert —, dass der erste Text in der *“lingua Hispanica, Tarraconensi seu Catalana”* ist (S. 66v), was Stiernhielm versäumt anzugeben. Das, was hier bei Stiernhielm eingetreten ist, ist übrigens in den meisten Vaterunersammlungen das übliche: In fast allen Sammlungen dieser Art, beginnend mit der ersten von Megiser, 1593, und bis Hervás und Adelung-Vater, erscheinen zwei (bisweilen drei oder mehr) *“sardische”* Vaterunser, von denen zumindest eines (als *Sardorum oppidanorum lingua, Sardica ut in oppidis, Sardisch der Städte*, usw. angegeben) in Wirklichkeit katalanisch ist (wenn auch manchmal, wie z.B. bei Megiser, mehr oder weniger stark sardisiert). Auch zwei der drei als *“Sardinisch in den Städten”* angegebenen Vaterunser bei Adelung-Vater, *Mithridates*, 2. Teil, SS. 531-532, gehen letzten Endes auf den katalanischen Text von Münster zurück.

¹⁷ *Mithridates. De Differentiis linguarum*, S. 25v.

¹⁸ *Thesaurus Polyglottus: vel, Dictionarium Multilingue*, Frankfurt 1603, Bd. 1, *“Tabula tertia. Latina”*. Das Walachische (*Valachorum [lingua]*) erscheint in diesem Werk in der *“Tabula sexta”*, d.h. unter den europäischen Sprachen, die Megiser unklassifiziert lässt, und das Moldauische (*Moldavorum [lingua]*), in der *“Tabula quinta. Slavonica”*. Auch bei Gesner erscheinen die *Moldavi* unter den Völkern, die *“Illyrica lingua utuntur”* (S. 54v; cf. auch S. 60v).

¹⁹ In der *Cosmographia* von P. Merula, Amsterdam 1605, SS. 271-272.

²⁰ G. Bonfante, *“Sulla conoscenza della lingua romana in Europa”*, *CSP*, II, S. 46 (und *Studii romeni*, S. 302) vermisst das Rumänische bei Adelung und Vater, *Mithridates*, 2. Teil, SS. 448-619 [recte: 610], wo das Latein und die romanischen

Wir haben gesehen, dass das rumänische Vaterunser bei Megiser unter den Texten in von ihm genealogisch nicht klassifizierten Sprachen und bei Wilkins unter den slawischen Texten erscheint (cf. 3.1). So auch, trotz der indirekten Richtigstellung von A. Müller, bei J. Chamberlayne, der seine beiden "walachischen" Vaterunser unter den slawischen aufführt.²¹ Und wenn die rumänischen Vaterunser in der romanischen Sektion dieser Sammlungen erscheinen, so weiss man nicht, ob die Kompilatoren sie für Beispiele einer Nationalsprache oder einer auf eine andere romanische Sprache zurückführbaren Mundart ansehen. Ausserdem werden in den romanischen Sektionen dieser Sammlungen auch nicht-romanische Vaterunser aufgeführt; so z.B. bei A. Müller auch ein baskisches.²² Dazu noch erscheinen in denselben Sammlungen von 1680 an (cf. w.u. 4.1.) auch rumänische Vaterunser, die nicht als solche identifiziert werden.²³ Erst bei

Sprachen behandelt werden, und — aufgrund des Überblicks von Adelung, *Mitbridates*, 1. Teil, SS. 645-676 — auch in den früheren Vaterunserpolyglotten. Das Rumänische wird in Wirklichkeit in *Mitbridates*, 2. Teil, behandelt, jedoch nicht in der lateinisch-romanischen Sektion, sondern in einer getrennten Sektion auf SS. 723-738, unter dem Titel "Römisch-Slavisch, oder Walachisch". Dort (SS. 734-738) stehen auch nicht weniger als acht Versionen des rumänischen Vaterunser, und zwei weitere werden in Teil 4, Berlin 1817, S. 414, von Fr. von Adelung hinzugefügt. Und was die früheren Vaterunserpolyglotten betrifft, so findet man rumänische Vaterunser vor 1680 bei Megiser (1603), Bocatius (1614) und Wilkins (1668) und nach 1680 (Erscheinungsjahr der *Oratio Orationum* von Andreas Müller) in so gut wie allen grösseren Sammlungen bis Hervás: Die Angaben im Überblick von Adelung sind diesbezüglich nicht vollständig (Adelung weist allerdings, S. 665, darauf hin, dass Chamberlayne ein walachisches Vaterunser als "walisisch" angibt).

²¹ *Oratio Dominica in diversas omnium fere gentium linguas versa*, Amsterdam 1715, S. 77.

²² *Oratio Orationum*, S. 37. Cf. auch S. 3, wo die *Biscajna [lingua]* unter den "propagines" und "filiae" der lateinischen Sprache angeführt wird. Bei Chamberlayne, SS. 43-44, erscheinen sogar drei baskische Texte in der romanischen Sektion (zwischen dem Sardischen und dem Spanischen) und dazu noch, S. 39, ein schottisch-keltischer.

²³ Die von A. Bitay, *art. cit.*, S. 331, angeführte und bei A. Veress, *Bibliografia română-ungară*, I, Bukarest 1931, SS. 67-68, kurz beschriebene, uns sonst nicht bekannte kleine Sammlung von Melchior Bocatius, *Oratio Dominica polyglottos. Vel Pater Noster... in XXV linguis*, Kaschau (Košice) 1614, in der dieselben romanischen Sprachen wie später bei Stiernhielm erscheinen (auch eine "Sardonica opidanorum", so dass das Katalanische in dieser Sammlung nicht fehlt, wie Bitay annimmt), hat keine Verbreitung in Westeuropa gefunden. Sie wird in keiner Bibliographie der Vaterunser-sammlungen angeführt; auch A. Müller, der in *Oratio Orationum*, S. 1, andere sonst kaum bekannte Sammlungen anführt, kannte sie nicht. Nach der Aufzählung der Sprachen auf der Titelseite zu urteilen (cf. den vollständigen Titel bei Veress, S. 67), dürfte es sich dabei um einen partiellen Nachdruck der Sammlung von Megiser handeln, allerdings mit der wichtigen Neuigkeit der Einordnung des Rumänischen unter den romanischen Sprachen. Auch ist der rumänische Vaterunser-text von Bocatius, den Veress, *l.cit.*, reproduziert, nicht derjenige von Megiser.

L. Hervás²⁴ ist die betreffende Klassifikation in jeder Hinsicht einwandfrei, d.h. dass bei ihm alle rumänischen Vaterunsertexte als solche identifiziert werden, dass alle diese Texte in der romanischen Sektion erscheinen und diese Sektion auch wirklich nur romanische Versionen enthält. Nach Hervás jedoch wird bei Adelung und Vater das Rumänische wiederum ausserhalb der romanischen Sektion aufgeführt (cf. Fn. 20).²⁵

3.3.4. Aufzählungen von romanischen Sprachen, wie diejenigen von Stiernhielm, in denen also das Rumänische als selbständige und den anderen romanischen ebenbürtige Sprache angeführt wird, erscheinen meines Wissens vor Stiernhielm nur bei Gilbert Genebrard,²⁶ Andrés de Poza,²⁷ Claude Duret,²⁸ Martin Opitz²⁹ und Stephen Skinner,³⁰ und zwar jeweils zusammen mit dem Italienischen, Spanischen und Französischen, und nach Stiernhielm, abgesehen von Kirchmajer,³¹ erst bei Hervás, der das Rumänische neben dem Italienischen, dem Spanischen, dem Französischen und dem Portugiesischen als romanische Sprache und sogar als "dialetto immediato della lingua latina" darstellt.³²

4.0. Das rumänische Vaterunser von Stiernhielm wurde in der Folgezeit von verschiedenen Autoren in Vaterunserausgaben übernommen und erscheint bisweilen auch mehrmals in derselben Sammlung.

²⁴ *Saggio Pratico delle Lingue* [= *Idea dell'Universo*, Bd. 21], Cesena 1787, S. 211 ff.

²⁵ In *Mithridates*, 4. Teil, SS. 407-408, bemerkt allerdings J. S. Vater, dass das Rumänische in Bd. 2 "einen anderen Platz", und zwar unter den romanischen Sprachen, hätte "erhalten sollen".

²⁶ *Chronographiae libri quatuor*, Paris 1580, S. 12.

²⁷ *De la antigua lengua, poblaciones, y comarcas de las Españas*, Bilbao 1587, S. 13r.

²⁸ *Tresor de l'Histoire des Langues de cest Univers*, Cognoy 1613, S. 269. An anderen Stellen desselben Werkes (SS. 745, 816) führt jedoch Duret die Rumänen (*Valaques, Valachiens, Valaches*) unter den Völkern, die slawisch ("la langue Esclavonne" bzw. "Sarmatique") sprechen, an.

²⁹ In seinem Gedicht "Zlatna, oder von Ruhe des Gemüths", in *Deutsche Poëmata*, Danzig 1638; cf. Şăineanu, *op. cit.*, SS. 30-31, und A. Armbruster, *op. cit.*, SS. 148-149.

³⁰ Bei Skinner, genauer gesagt, in demselben Jahr wie bei Stiernhielm: *Etymologicon Linguae Anglicanae*, London 1671, "Praefatio ad Lectorem". Cf. G. Bonfante, *CSP*, II, S. 45, und *Studii romeni*, S. 300.

³¹ G. K. Kirchmajer, der in *De lingua vetustissima Europae Celtica et Gothica*, Wittenberg 1686, dieselben romanischen Sprachen wie Stiernhielm aufzählt (das Sardische jedoch nur einmal), geht in der Tat direkt auf Stiernhielm zurück. Cf. G. Bonfante, *CSP*, II, S. 44-45, und *Studii romeni*, S. 299.

³² *Catalogo delle Lingue* [= *Idea dell'Universo*, Bd. 17], Cesena 1784, SS. 179-180; cf. auch S. 7 (Inhaltsverzeichnis).

4.1. Bei dieser Übernahme ist jedoch ein merkwürdiger Vorfall eingetreten, dessen Folgen erst von Hervás behoben wurden. Der erste, der den Text von Stiernhielm übernahm, Andreas Müller, hat nämlich diesen Text aus Gründen, die heute nicht mehr zu ermitteln sind,³³ für walisisch gehalten — obwohl er bei Stiernhielm (den Müller als Quelle zitiert!) ausdrücklich als walachisch angegeben war — und hat ihn mit der Überschrift *VVallica* [scil. *versio*] in seiner Sammlung drucken lassen.³⁴ Mehr noch: So überzeugt war Müller von dieser Identifizierung, dass er auf dem Seitenrand, unter "Stiernh. n. 8" noch: "Conf. Bibl. VVall. Lond. 1588. 1620. N. T. VVallic. Lond. 1567" hinzufügte.³⁵ Dieser Irrtum von Müller wurde nun immer wieder in späteren Vaterunsersammlungen wiederholt, denn diese sind meist im ganzen oder teilweise Nachdrucke seiner Sammlung oder gehen zumindest zu einem guten Teil auf die *Oratio Orationum* zurück.³⁶

Bei Chamberlayne erscheint der Text von Stiernhielm sogar zweimal: einmal als "walisisch" (*Wallice*), aufgrund von Müller,³⁷ und einmal

³³ Vielleicht weil er schon ein anderes walachisches Vaterunser (dasjenige von Megiser; cf. 3.1.) besass, oder weil er seinen wirklich walisischen Text als "*Britannica vetus [versio]*" eingetragen hatte (*Oratio Orationum*, S. 43), oder noch weil der Text von Stiernhielm nicht wie sein anderer rumänischer Text mit *Tatal*, sondern mit *Paerintbele* anfangt, oder auch aus all diesen Gründen zugleich.

³⁴ *Oratio Orationum*, S. 58. In einem "Additamentum", SS. 62-64, führt Müller die Wörter für "Vater" an in den Sprachen, die in seiner Sammlung enthalten sind, und in dieser Liste erscheint folglich: "Valachic. *Tatal*" und "*VVallic..Paerintbele*".

³⁵ Freilich hat Müller die entsprechenden Kontrollen nicht unternommen, denn in der Walisischen Bibel hätte er natürlich diesen Text nicht finden können.

³⁶ Cf. Adlung, *Mithridates*, I, S. 659 ff. Es stimmt also nicht, was Şăineanu, *op. cit.*, S. 11 (aufgrund einer irrtümlichen Interpretation einer Angabe von Adlung und Vater, *Mithridates*, II, S. 733) behauptet, nämlich, dass das Rumänische in den ersten Vaterunsersammlungen mit dem Walisischen verwechselt wird. In den ersten Sammlungen, in denen das Rumänische erscheint (Megiser, Bocatius, Wilkins), tritt diese Verwechslung nicht ein. Und die späteren Verwechslungen gehen letzten Endes alle auf Andreas Müller zurück. Übrigens handelt es sich bei Müller selbst nicht um eine Verwechslung von Rumänisch und Walisisch, sondern nur um eine falsche Identifizierung eines rumänischen Vaterunsers (desjenigen von Stiernhielm), denn eine andere rumänische Version erscheint bei ihm richtig als rumänisch angegeben, und das Rumänische rechnet er zu den romanischen Sprachen (cf. 3.1.).

³⁷ *Oratio Dominica*, S. 47. Müller, der seine Texte gegenüber den Quellen oft korrigiert, hat in diesem Fall den Text von Stiernhielm getreu und ohne jede Abweichung reproduziert (nur das Komma nach *saetzioace* fehlt!), und Chamberlayne hat ihn von Müller ebenfalls ohne Abweichungen übernommen. Şăineanu, der das Buch von Müller nicht kannte (er weiss u.a. nicht, dass bei Müller auch ein anderes, als solches angegebene rumänisches Vaterunser steht, noch dass die Quelle von Müller Stiernhielm ist — nicht umgekehrt —, und er glaubt, dass der sog. "walisische" Text bei Müller wie bei Chamberlayne als *Wallice* angegeben ist),

als walachisch — [*Walachice*] *aliter* — zusammen mit seinem anderen walachischen Text.³⁸ Dementsprechend erscheint das Rumänische bei Chamberlayne auch in seinem Verzeichnis der vier hauptsächlichen Wörter des Vaterunser (*pater, coelum, terra, panis*) einmal als "Wallice": *Paerinthele, Cberi, Tzer* [*sic!*], *Paene*, und zweimal als "Wallachice": *Tatal, Parintye; Cberui, Cseri; Pamuntul; Punye*. In der *Praefatio* erklärt D. Wilkins, der den Druck des Buches von Chamberlayne überwacht und es eigentlich herausgegeben hat, dass die beiden walachischen Texte von Birndorff, Vertreter der ungarischen und siebenbürgischen Kirchen in England, geliefert wurden: "*Wallachicas duas* [*versiones*], *Moscoviticam, Polonicam, Bohemicam, Dalmaticam, et Croaticam* Nobilissimus Dnus Birndorff Ablegatus Hungariae et Transylvaniae Ecclesiarum ad Augustissimam Magnae Britanniae Reginam *Annam*, pro Dno. Chamberlaynio accurate conscripsit". In Wirklichkeit hat sich der Dominus Ablegatus nicht allzuviel Mühe gemacht. Er (bzw. sein Beauftragter) hat einfach das Vaterunser von Megiser bzw. von J. Wilkins und das zweite rumänische Vaterunser von Müller (d. h. das "walisische") mit ungarischer Orthographie unter (etymologisch richtiger) Zurückführung von *viclean* auf ung. *hitlen* (deshalb im zweiten Text: *hitlyanul*) und mit zahlreichen Fehlern (wie z. B. *csaszecio* für *iza saetzioace*) abgeschrieben.³⁹

hat diesen Text einmal, S. 17 (als Text von Müller), wahrscheinlich von Chamberlayne abgeschrieben, allerdings mit verschiedenen Abschreibefehlern bzw. "Korrekturen" (*Parintbele* statt *Paerintbele*, *tzeri* statt *cheri*, *Svintzascaese* statt *Svintzascaese*, *iza de saetzioase* statt *iza saetzioace*, *datoriile* statt *datorii le*, *pre noi* statt *preno i* und *prenoi*), und einmal, S. 27 (als Text von Stiernhielm), aus Adelong und Vater, *Mithridates*, II, S. 734, unter Unterdrückung der vielen Grossbuchstaben dieser Autoren und wiederum mit einigen Abschreibefehlern und Korrekturen gegenüber denselben (*Svintzascäse* statt *Svintzascäse*, *pämentu* statt *Pämentiv*, *sätzioase* statt *sätzioace*, *datoriile* statt *Datorriile*, *ne dutze* statt *del dutze*, *pe noi* statt *peno i*). Zum Text von Adelong und Vater cf. Fn. 43.

³⁸ Cf. 3.3.3. und Fn. 21.

³⁹ Derjenige, der dies getan hat, muss jedoch etwas rumänisch gekonnt haben, denn er hat das von Müller als "walisisch" angegebene Vaterunser als rumänisch identifiziert und gebraucht u.a. den der rumänischen Aussprache entsprechenden ungarischen Nexus *cs* dort, wo Müller *c* oder *tz* hatte (z.B. *csela cse, datornicilor*). Vgl. die beiden Texte bei Şăineanu, *op. cit.*, S. 18 (wo allerdings: *csinje, cserju, numelje, cserju, punje, astesz, cum, ducz, ispitira* bzw. *esh, tou, csaszecio, hitlyanul* anstelle von *csinye, cseruj, numelye, cserui, punye, asztesz, cnm, ducs, iszpitira* im ersten, und von *jesb, tuo, csaszecio, hitlyanul* im zweiten Text steht). Şăineanu ist es nicht aufgefallen, dass der zweite walachische Text von Chamberlayne der "walisische" von Müller (d.h. der rumänische von Stiernhielm) ist, noch dass der erste walachische Text von Chamberlayne auf Megiser zurückgeht. Hingegen haben Adelong und Vater, *Mithridates*, II, SS. 736-37 zumindest letzteres bemerkt und ausdrücklich vermerkt.

4.2. Auch in dieser Hinsicht brachte erst Hervás die Sache wieder in Ordnung, zumindest was die Sprache des so oft als "walisisch" angegebenen, eigentlich aber rumänischen Vaterunser betrifft. Hervás behält zwar die schon traditionell gewordene Bezeichnung "walisisch" bei (die betreffende Vaterunserversion Nr. 268, die er von Chamberlayne übernimmt, nennt er in der Tat "wallica, o valaka"), stellt aber ausdrücklich fest, dass es sich in Wirklichkeit um einen walachischen Text handelt.⁴⁰ Den anderen Text, der ebenfalls auf Stiernhielm zurückgeht (d.h. den Text Müller-Birndorff-Chamberlayne), hat Hervás unter Nr. 267; aber dieser stellt keine Probleme, denn er stand schon bei Chamberlayne als "walachisch".⁴¹

4.3. Später wurden die beiden Texte, d.h. sowohl der Text Stiernhielm-Müller-Chamberlayne als auch der Text Stiernhielm-Müller-Birndorff-Chamberlayne, auch von Adelung und Vater übernommen,⁴² und zwar der erste angeblich nach Stiernhielm selbst, der zweite nach Chamberlayne, beide allerdings "nach Hervas [sic!] Verbesserung"⁴³ und als rumänisch identifiziert.

5.1. Alle im 17. Jahrhundert und im 18. Jahrhundert in Westeuropa erschienenen rumänischen Vaterunser, bis auf einige von Hervás, gehen entweder auf Megiser oder auf Stiernhielm zurück. Wilkins übernimmt den Text von Megiser. Andreas Müller übernimmt einerseits den Text von Megiser (als walachisch), andererseits den Text von Stiernhielm (als walisisch). Und von den drei rumänischen Texten von Chamberlayne geht der erste, der angeblich walisische, über Andreas Müller auf Stiernhielm, der zweite (*Walachice*) über Birndorff und Müller (oder Wilkins) auf Megiser, der dritte (*[Walachice] aliter*) ebenfalls über Birndorff und Müller wiederum auf Stiernhielm zurück. Man hat daher bis Chamberlayne folgende Überlieferungswege:

⁴⁰ *Saggio Pratico*, S. 219.

⁴¹ Beide Texte erscheinen leider bei Hervás mit sehr schlimmen Fehlern (auch gegenüber dem schon so fehlerhaften Text von Birndorff-Chamberlayne); so z.B.: *ce cela* für *cela ce*, *svintzai* für *svintzas*, *paementiv* für *paementu*, *datorriile*, *esela ese* für *csela cse*, *inessori* für *in cseri*, *numeibe* für *numelye*.

⁴² Es sind dies die "walachischen" Vaterunser Nr. 310 und Nr. 315 in *Mithridates*, II, SS. 734, 737.

⁴³ D.h. eigentlich mit den gleichen und mit weiteren Abschreibefehlern (wie *duos* statt *ducs*, *menjueste* statt *mentujeste*) und dazu noch mit der Graphie *ā* für *æ*: In dieser Form ist der alte Text von Stiernhielm nur noch, wenn man seinen Weg von Stiernhielm bis Adelung kennt, erkennbar. Die rumänischen Vaterunser-

- 1) STIERNHIELM — Müller₂ — Chamberlayne₁;
- 2) MEGISER — Wilkins, Müller₁ — (Birndorff) — Chamberlayne₂;
- 3) STIERNHIELM — Müller₂ — (Birndorff) — Chamberlayne₃.

Und die späteren Vaterunseransammlungen, bis Hervás, hängen diesbezüglich mit Müller, mit Chamberlayne oder mit beiden zusammen.

5.2. Am Anfang der auf den ersten Blick kompliziert erscheinenden Überlieferung der rumänischen Vaterunser in Westeuropa stehen also nur zwei Texte: der von Megiser und der von Stiernhielm. Die Quelle von Megiser konnte bisher nicht ermittelt werden.⁴⁴ Die gleiche Schwierigkeit hat man mit dem Text von Stiernhielm: Woher hatte Stiernhielm seine Information zur Latinität des Rumänischen? Von wem konnte er im weit abgelegenen Schweden ein rumänisches Vaterunser und dazu noch ein so korrektes erhalten? A. Bitay hat die Meinung geäußert, dass Stiernhielms Informant der rumänische Gelehrte Nicolae Milescu (1636-1708) gewesen ist. Dafür bringt er verschiedene Argumente vor, die stichhaltigen reduzieren sich jedoch auf ein einziges, nämlich darauf, dass sich Milescu einige Jahre vor 1671 eine Zeitlang in Stockholm aufgehalten hat und somit die Möglichkeit gehabt hat, dieses Vaterunser Stiernhielm mitzuteilen.

5.3. Dieses Argument ist allerdings einleuchtend, denn Milescu hat in der Tat Stiernhielm treffen können. Es ist bekannt, dass Gheorghe Ștefan, Fürst der Moldau von 1653-1658, nach seiner Amtsenthebung durch die Türken, am Ende einer langen Wanderung durch verschiedene Länder (darunter Schweden) nach Pommern gelangte, wo er bis zu seinem Tode (1668) in Stettin als Schützling Karls XI. von Schweden lebte,⁴⁵ mit dem er sich schon zur Zeit seiner Herrschaft in der Moldau verbündet hatte. Im Jahre 1664 verlässt nun Konstantinopel und kommt nach Stettin — über Berlin, wo er sich einige Zeit bei dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg aufhält — der damals junge Gelehrte Nicolae Milescu, der schon in der Moldau eine Stelle in der Fürstenkanzlei von Gheorghe Ștefan innegehabt hatte, und tritt wieder in den Dienst des Fürsten ein. Im Oktober 1666 wird er als dessen Gesandter nach Stockholm geschickt, wo

texte von Adelung und Vater sind überhaupt die schlechtesten, die ich kenne: Nach so vielen Korrekturen sind sie viel unkorrekter als der Text von Stiernhielm und auch als der Text von Megiser-Wilkins-Müller geworden.

⁴⁴ Sein Text stimmt mit keiner der uns sonst aus der Zeit vor 1603 bekannten genau überein, und man muss deshalb einen direkten Informanten annehmen.

⁴⁵ Bekanntlich gehörte Stettin damals (und zwar seit 1648) der schwedischen Krone an.

er sich etwa neun Monate aufhält und sich u.a. mit dem französischen Botschafter, dem Marquis Arnauld de Pomponne (einem Neffen des berühmten Antoine Arnauld), verbindet, für den er im Februar 1667 das *Enchiridion sive Stella Orientalis Occidentali splendens* schreibt.⁴⁶ Im Juli 1667 fährt Milescu nach Paris weiter mit Briefen des schwedischen Königs an Ludwig XIV., und von Paris kehrt er dann im selben Jahr nach Stettin zurück. Es ist deshalb sehr wohl möglich, dass er während seines Aufenthaltes in Stockholm Stiernhielm begegnet ist — vielleicht im Hause des französischen Botschafters oder durch dessen Vermittlung — und für ihn das rumänische Vaterunser geschrieben bzw. es ihm diktiert hat.⁴⁷

5.4.1. Die Vermutung, dass Stiernhielms rumänischer Vaterunsertext von Milescu stammt, ist also berechtigt, und A. Bitay hat diesbezüglich zweifelsohne einen glücklichen Einfall gehabt.⁴⁸ Diese Vermutung wird aber zur Gewissheit durch den Vergleich mit einem anderen Vaterunser, das nachweislich von Milescu stammt.

Wieder in Konstantinopel — nach dem Tode von Gheorge Ștefan und nach einem kurzen Aufenthalt in der Moldau — schreibt in der Tat Milescu im Dezember 1669 für den dortigen Kaplan der englischen Botschaft und Propst der anglikanischen Kirche, Thomas Smith, fünf Blätter, die u.a. ein rumänisches Vaterunser in kyrillischer Schrift enthalten. Diese Blätter wurden von Smith 1683 mit anderen Manuskripten der Oxfordter Bibliotheca Bodleiana geschenkt, wo sie sich auch heute noch am Anfang und am Ende eines türkischen Manuskripts befinden.⁴⁹ Der von Milescu eigenhändig geschriebene Vaterunsertext ist nun dem Text von Stiernhielm auffallend ähnlich. Zum Zwecke des Vergleichs gebe ich hier beide Texte in moderner Orthographie, jedoch unter Beibehaltung der sprachlichen Besonderheiten, wieder:

⁴⁶ Dieses *Enchiridion* wurde von A. Arnauld und P. Nicole als Anhang zum I. Band von *La Perpétuité de la Foy de l'Eglise Catholique*, Paris 1669, gedruckt.

⁴⁷ Stiernhielm war damals die wichtigste Persönlichkeit der schwedischen Kultur (er war gerade 1667 Präsident des berühmten Altertumskollegiums — Collegium Antiquitatum — in Uppsala geworden), und es ist richtig anzunehmen, dass Milescu eine Verbindung zu einer so einflussreichen Persönlichkeit sogar gesucht hat.

⁴⁸ Man könnte zwar auch daran denken, dass Gheorge Ștefan selbst — der sich noch vor Milescu in Stockholm aufgehalten hatte — oder einer seiner Gefolgsleute Stiernhielm diesen Text übergeben hat. Diese hätten jedoch die Sprache höchstwahrscheinlich nicht "walachisch", sondern "moldauisch" genannt. Milescu hingegen war der Name "walachisch" geläufig (er nennt sich selbst "Moldowalach": so im Untertitel des *Enchiridion*, und auch sonst).

⁴⁹ Vgl. L. Turdeanu-Cartojan, "Une relation anglaise de Nicolae Milescu: Thomas Smith", *Revue des Etudes Roumaines*, II, Paris 1954, SS. 144-152 (der Vaterunsertext auf S. 151).

Stiernhielm

Părintele nostru, cela ce
ești în ceri,
svințască-se⁵⁰ numele tău,
vie împărăția ta,
facă-se voia ta,
cum în cer așe și pre pământu.
Pâinea noastră cea sățioasă dă
nouă astăzi.
Și lasă nouă datoriile noastre,
cum și noi le lăsăm datornicilor
noștri.
Și nu duce pre noi la ispitire, ce
ne mîntuește pre noi de vicleanul.
Amin.

Milescu (Smith)

Părintele nostru, cela ce ești în
ceriuri,
svințască-să numele tău,
vie împărăția ta,
facă-să voia ta,
cum în ceriu așe și pre pământu.
Pâinea noastră cea sățioasă dă-ne
nouă astăzi.
Și iartă nouă datoriile noastre,
după cum și noi lăsăm datorni-
cilor noștri.
Și nu ne aduce pre noi la ispitire,
ce ne mîntuește de vicleanul.
Amin.

Keine mir bekannten, von verschiedenen Personen stammenden Versionen sind einander so ähnlich. Die Verschiedenheiten, die man zwischen den beiden Texten feststellen kann: *în ceri / în ceriuri, dă nouă astăzi / dă-ne nouă astăzi, și lasă nouă datoriile / și iartă nouă datoriile, cum și noi le lăsăm / după cum și noi lăsăm, și nu duce pre noi / și nu ne aduce pre noi, ce ne mîntuește pre noi / ce ne mîntuește*, sind alles Varianten, die bei der Wiedergabe dieses Textes durch einen einzigen Sprecher vorkommen können. Auffallend, aber im Falle von Milescu erklärlich, ist nur die Form *pâinea* im zweiten Text gegenüber *pănea* im ersten. Viel charakteristischer sind hingegen die Übereinstimmungen, die alle zusammen bei keinen anderen uns bekannten zwei Versionen vorkommen: *Părintele nostru*,⁵¹ *cela ce ești, vie împărăția ta, facă-se voia ta, pî(i)nea noastră cea sățioasă, datoriile noastre, cum și noi (le) lăsăm, datornicilor noștri, la ispitire, mîntuește, de vicleanul*. Andere rumänische Vaterunser haben in diesen Fällen: *Tatăl nostru, care ești bzw. ce ești, să vie împărăția ta, (să) fie voia ta, pîinea noastră (cea) de toate zilele, greșalele noastre, iertăm, greșitălor noștri, în ispită, izbăvește, de cel rău*. Zwar erscheint vereinzelt der eine oder der andere Ausdruck der Texte von Milescu-Stiernhielm und Milescu-Smith in anderen Versionen. So z.B. bei Coresi, *Întrebare creștinească, Liturghier, Cazania a doua*, und im *Codex Sturdzanus*

⁵⁰ Allerdings kann hier *e* (wie z.B. in *lase*) auch für *ă* stehen.

⁵¹ Hierzu ist es interessant zu bemerken, dass Milescu auch im rumänischen *Credo*, das er Thomas Smith übergeben hat, regelmässig *Părintele*, nicht *Tatăl* gebraucht; cf. den Text bei L. Turdeanu-Cartojan, *art. cit.*, S. 151.

(*Întrebare creștinească*): ⁵² (*pîta noastră*) *sățioasă* und *de hicleanul* (bzw. *bicleanul*); bei Coresi, *Tetraevanghel*, Matth, 6, 9-13: *pînea noastră sățioasă* und *de hicleanul*; bei Coresi, *Tetraevanghel*, Luk. 11, 2-5: (*pîta noastră*) *sățioasă, datoarele, lăsăm (tuturor) datornicilor noștri*. Zugleich aber weichen diese Versionen in anderen Punkten stark von den beiden Milescu-Texten ab.

6.0. Angesichts der durch die angeführten Übereinstimmungen gewonnenen Sicherheit in bezug auf die Herkunft des Stiernhielmschen Vaterunsers drängen sich verschiedene Bemerkungen auf.

6.1. Erstens sind Milescu Vaterunserversionen, wie dies schon von A. Bitay für den Stiernhielm-Text bemerkt wurde, ⁵³ der alten Version von Luca Stroici ziemlich ähnlich. ⁵⁴ Auffallende Übereinstimmungen sind: *pînea noastră sățioasă, datoriile noastre, cum și noi lăsăm, datornicilor noștri*, ⁵⁵ *ce ne mîntuește, de vicleanul* (bei Stroici in der Form *fillanul*) und vor allem *Părintele nostru*. ⁵⁶ Dies alles scheint auf eine besondere, moldauische bzw. nordrumänische Tradition dieses Textes hinzudeuten. ⁵⁷

⁵² Bis auf die Schlussformel im *Liturgier* handelt es sich in all diesen Fällen um den gleichen Text.

⁵³ *Art. cit.*, S. 332.

⁵⁴ Der Text von Milescu ist jedoch mit dem von Luca Stroici keineswegs "identisch", und auch nicht "fast identisch", wie Frau Turdeanu-Cartojan, *art. cit.*, S. 150, bzw. 151, meint. Es stimmt hingegen, dass der Text von A. Müller mit dem Text von Milescu-Smith "fast identisch" ist, und dies hat seine guten Gründe, denn der betreffende Text von Müller ist nichts anderes als der Text von Stiernhielm.

⁵⁵ A. Bitay, der — *art. cit.*, S. 332 — die meisten dieser Übereinstimmungen feststellt, meint, SS. 332-333, dass Stroici und Milescu die Termini *datorii, datornici* gewählt oder sogar geschaffen haben, um *debita* und *debitoribus* mit etymologisch verwandten Ausdrücken wiederzugeben, und spricht auch von "latinisme conștiente, cu tot dinadinsul făcute, ale lui N. Milescu". In Wirklichkeit sind *datoriile, datornicilor*, viel bessere Übersetzungen für τὰ ὀφειλήματα, τοῖς ὀφειλέταις als *greșalele, greșiților*. So erklären sich auch *datoriile, datornicilor* in der Bukarester Bibel von 1688. Übrigens erscheinen *datoriiile* ("datoarele") und *datornicilor* einmal, wie wir gesehen haben, auch bei Coresi, *Tetraev.*, Luk. 11,4 (cf. Fl. Dumitrescu, *Tetraevanghelul tipărit de Coresi*, Bukarest 1963, S. 117).

⁵⁶ In allen anderen mir bekannten älteren rumänischen Versionen steht *Tatăl nostru*; cf. z.B. bei M. Gaster, *Chrestom.*, I, SS. 9, 32, 41, 54. So insbesondere in den Drucken von Coresi: *Întrebare creștinească*, 1559 (?); *Tetraevanghelul*, 1560-1561 — sowohl in Matth. 6 als auch in Luk. 11 (cf. Fl. Dumitrescu, *op. cit.*, SS. 45, 117); *Liturgierul*, 1570 (cf. A. Mareș, *Liturgierul lui Coresi*, Bukarest 1969, S. 144); *Cazania a doua*, 1581 (cf. den Text bei Gaster, I, S. 32; dieser Text geht auf *Întrebare creștinească*, 1559 [?], zurück — cf. Fl. Dumitrescu, *op. cit.*, S. 13 — und wurde, mit Ausnahme der Schlussformel, auch ins *Liturgier* übernommen). Ebenso bei Megiser, bei Bocatius und in der Bukarester Bibel.

⁵⁷ Interessant ist in dieser Hinsicht die Auskunft von A. Bitay, *art. cit.*, S. 328, nämlich dass sich *datoriile* und *datornicilor* in Nordsiebenbürgen in der mündli-

6.2. Zweitens scheint der Text von Milescu-Stiernhielm, wenn man ihn mit demjenigen von Stroici vergleicht, auf eine gewisse, wenn auch schwache Tradition des Schreibens mit lateinischen Buchstaben hinzudeuten. Man stellt in der Tat in diesem Text *c* für /k/ (*faceae*, *cum* usw.), *v* für /v/ (*vie*, *voe*) und *cela ce* (wenn auch neben *cheri*, *tza*, *datze* usw.) fest. Bei Milescu allein könnte man vielleicht italienischen Einfluss annehmen, aber die gleichen Schreibungen erscheinen auch bei Stroici: *cum* (neben *komu* usw.), *vie*, *voia*, *vecilor* [gedr. *necitor*] (neben *swincaske-se*), *ce*, *ceriu*, *cinstia* (neben *aduce*, *datorniczilor* usw., mit polnischer Graphie), ja sogar auch bei Megiser: *cum* (neben *kale*), *voja*, *cineresti*, *ceriu*, *duce*. Und das Auffallende dabei ist, dass dieselben Zeichen zum Teil in den gleichen Fällen vorkommen.⁵⁸

chen Tradition bis in die jüngste Zeit erhalten haben. P. P. Panaitescu, *Inceputurile și biruința scrisului în limba română*, Bukarest 1965, S. 180, behauptet, man hätte bewiesen, dass Stroici seinen Text aus einem Buch von Coresi übernommen habe ("a transcris"), wofür er sich auf D. Mazilu, *Diaconul Coresi*, Bukarest 1941, beruft. Das Buch von Mazilu kenne ich nicht, und Panaitescu sagt nicht, um welchen Coresi-Druck es sich dabei handeln soll. Jedoch kann man auch ohne dies behaupten, dass Mazilu bestimmt nichts bewiesen hat, einfach weil er nichts beweisen konnte. Denn die entsprechenden Texte von Coresi sind nicht mit dem Text von Stroici identisch, sondern davon radikal verschieden. Sie haben: *Tatăl nostru, cum în ceri(u), dă-ne nouă astăzi, și iartă nouă greșalele, cum iertăm și noi, greșiților noștri, și nu ne duce, în năpaste, ce ne izbăvește pre noi* gegenüber: *Părintele nostru, cum e în ceru, dă nouă astăzi, și iartă nouă datoriiile, cum și noi lăsăm, datornicilor noștri, și nu aduce pre noi, în ispită, ce ne mintuește* bei Stroici; dazu noch der Text in *Întrebare creștinească, Liturghier* und *Cazania a doua: fie voia ta, pita noastră*, und der Text im *Tetraevanghel: în ceriure*, dort, wo Stroici *să fie voia ta, pînea noastră* und *în ceriu* hat. Wie es scheint, hat Mazilu das Vaterunser von Stroici auf das Vaterunser im Lukas-Evangelium bei Coresi zurückführen wollen; cf. L. Turdeanu-Cartojan, *art. cit.*, S. 151, Fn. 1, wo eine frühere Ausgabe (Ploesti 1933) des Buches von Mazilu zitiert wird. Dies ist jedoch völlig verkehrt. Erstens ist der Text von Stroici wie alle traditionellen Vaterunsertexte eine Wiedergabe von Matth. 6, 9-13, und nicht von Luk. 11, 2-5. Zweitens ist auch der Lukas-Text bei Coresi vom Text von Stroici völlig verschieden. Er hat zwar: *să fie voia ta, datoarele noastre, datornicilor noștri, în ispită*, jedoch wiederum: *Tatăl nostru, pita noastră, ce ne izbăvește* und dazu noch: *cum e la ceri și la pămînt, dă-o nouă în toate zilele, și lasă nouă, și înșine lăsăm tuturor, și nu ne duce noi, (izbăvește) noi* dort, wo Stroici *cum e în ceru așa și pre pămînt, dă nouă astăzi, și iartă nouă cum și noi lăsăm, și nu aduce pre noi, pre noi* hat. Frau Turdeanu-Cartojan hat also völlig recht, wenn sie feststellt: "il n' y a aucun lien entre ces deux versions". Ausserdem ist es schon grundsätzlich nicht anzunehmen, dass ein Text wie das Vaterunser — wenn dies nicht zu philologischen Zwecken geschieht — aus einem Buch "transkribiert" wird, denn es handelt sich um einen Text, den jeder erwachsene Rumäne normalerweise auswendig kann (und dies war zur Zeit von Stroici umso mehr der Fall): Daher eben die leichten Varianten bei der Wiedergabe dieses Textes auch durch dieselbe Person (nicht aber solche wie die, die den Text von Stroici von demjenigen von Coresi unterscheiden).

⁵⁸ Es handelt sich natürlich nicht um "semne ale ortografiei italiene", wie in der *Crestomație romanică*, I, S. 190, angenommen wird, sondern um eine lateinisch-romanische Graphie des Rumänischen. Völlig unannehmbar ist die *ibid.* angeführte

6.3. Drittens sind die beiden Milesco-Texte vom Vaterunsertext der Bukarester Bibel aus dem Jahre 1688 radikal verschieden. Im Text der Bukarester Bibel steht u.a.: *Tatăl nostru, fie voia ta, pînea noastră cea de toate zilele, și nu ne duce pre noi în băntuidă, ce ne izbăvește de cel rău.*⁵⁹ Dies dürfte u. U. für die Milesco-Forschung, insb. für die Frage seines Beitrags zur Übersetzung der Bukarester Bibel — zumindest, was den entsprechenden Teil des Evangeliums betrifft — nicht ohne Bedeutung sein.

EUGENIO COSERIU

Universität Tübingen

Meinung von R. Ionașcu, Stroici habe sich mit seiner Graphie *e* in *lesem, penia* an das Französische anlehnen wollen (das u.a. nicht so geschrieben wird!). Es handelt sich einfach um eine Graphie für *ă* (cf. auch *teu, se vie, inperecia, pemintu, noastre, ispite* usw.), wie sie z.T. auch bei Megiser (*seuie, dene, reu*) und bei Milesco-Stiernhielm (*enperetziae, noastre, lase*) erscheint. Auch *detoriile, detornicilor* spiegeln höchstwahrscheinlich eine Aussprache *dătoriile, dătornicilor* wider.

⁵⁹ Die Vermutung von A. Bitay, *art. cit.*, S. 331, das Vaterunser von Milesco-Stiernhielm könnte ein Stück aus Milescos Bibelübersetzung sein, ist annehmbar, denn selbstverständlich hätte Milesco auch in der Bibelübersetzung seine Vaterunserversion verwendet. Diese Version ist aber nicht die Vorlage für das Vaterunser der Bukarester Bibel, welches — was die entscheidenden Stellen betrifft — fast nur im Falle von *și lasă nouă datoriile noastre* und *cum și noi le lăsăm* [in der Bukarester Bibel: *cum lăsăm și noi*] *datornicilor nostri* mit Milescos Text übereinstimmt.

ROSA DEL CONTE

LEGGENDO BLAGA

*Al prof. DEMETRIO GAZDARU
e a tutti coloro per i quali
"vremea se cerne, la curțile dorului".*

GRADISTE

Sunt ostenit ca drumul și uscat ca praful.
 Mai sunt izvoare pe pământul nostru?
 Intreb și caut. Frunze-nlătur cu piciorul.
 Foi ruginite cad, se-ngroașă vraful.

E tristă luna azi în Dacia
 când trece peste plaiu și stîină.
 Subt cîte-o piatră de altar, subt căpiște păgîină,
 se spune că mai gilgîie pe-alocuri apa,
 mai murmură la obîrșii prin munți,
 dar nu în vale, în fîntînă.

De-o apă-mi este sete,
 de apa izvorîită din argint, din munte
 ce leagăn fost-a semînției noastre.
 Se profilează-n zări piscuri cărunte.

Urcușul pînă-n pragul unui zeu
 pe coama muntelui e greu.
 De mînă și la pas cu tine —
 n-aș pierde însă niciodat' cărarea
 prin alunîș și tufa de afine.
 Ne-am poticni din cînd în cînd, dar nu ne-am pierde.
 Pe vîrfuri sacre, în albastru, ne-ar călăuzi
un nor pe sus, jos mușchiul verde,
 și fagii svelți și-nalti, ce mai păstrează
 în chipul lor o amintire trează
 de mari coloane din vechime.

Sub pași, pe-acolo, mai răsună
 subt bolovani și flori,
 acoperite bolți. Sunt tainițe de mii de ani
 adăpostind în ele amfore rotunde,
 în care tu întreagă
 ai încăpea sau pîn' la subsuori.

Come la strada son esausto e stanco, bruciato come polvere riarsa.
Ci son dunque ancor sorgenti sulla terra nostra?
Chiedo e ricerco. Scosto frasche col piede.
Cadon foglie di ruggine, s'alza il cumulo.

Triste é oggi la luna sulla Dacia
quando trascorre fra pianoro e baita.
Sotto qualche pietra d'altare, presso il tempio pagano,
si racconta che ancora, qua e là, gorgogli l'acqua
e mormori alle scaturigini, fra i monti,
ma non giù a valle, non giù dentro i pozzi.

D: quell'acqua m'é sete,
d'un' acqua zampillata dall'argento, dal monte
che é stato culla alla progenie nostra.
Si staglian bianchi picchi all'orizzonte.

Arduo sino al limine d'un dio
sovra l'alpestre culmine salire!
Con te per mano, all'unisono il passo —tuttavia—
mai mi avverrebbe di smarrir la strada
fra macchie di avellana e di mirtilli.
Inciampare potremmo, qualche volta: non già perderci.
Sopra le sacre vette, nell'azzurro, avremmo a guida
là sù, una nube —al basso, il verde muschio,
e i faggi svelti ed alti, che non spento
nella lor forma serbano il ricordo
di possenti colonne d'evi antichi.

Là i nostri passi ancor fan risonare,
sotto macigni e fiori,
volte sepolte: le segrete celle
custodi millenarie di tonde anfore,
ove r'itta potresti tutta entrare
o almen fino alle ascelle.

(Mă-ncearcă un suris fără temei.
 Mai trebuie s-o spun?
 În amforele de argilă se păstrau
 pe vremuri nu femei,
 ci alte bunuri ale dimineții,
 aidoma femeilor: grîul cetății, pînea vieții).

Călcînd prin rouă și prin iarbă poate că am sparge
 chiar noi, subt talpa noastră, cupa de roșietic lut,
 din care aprigul, tăcutul rege își bău
 durerea-nfrîngerii pe scut.
 (Dacii cătau prin șuierul de brazii
 să schimbe magic o viață în legendă,
 în jurul regelui dansînd pe cataligi,
 frenetic și-n ecstaz).

Ne va fi dat s-ajungem și pe culme într-o zi?
 Pe-o treaptă sus vom iscodi
 ce-a fost cîndva și nu mai este:
 templul de aur pe priporul din poveste.
 Îl sprijineau vreo patruzeci și nouă de coloane,
 înfățișare-avînd de vipere, ce pline de ardoare
 în vîrful cozilor s-ar ridica în soare.

Pe-o lespede șezînd acolo lîngă tine,
 voi prînde iarăși graiu: iată supremele izvoare!
 Și umbra inimii mi-o voi vedea
 în palma ta căzînd.
 Prielnic peste frunte ne va bate vînt.

Iar noaptea, în același loc, ne-or lumina
 lucind din prunduri și din unde,
 comorile-ngropate-n matca rîului ceresc.
 Murmurul nostru, visul, se va-mpărtăși
 din nemurire printre greerii ce cîntă
 și printre zei, cari, fără temple, mai trăiesc.

LUCIAN BLAGA

Gazeta Literară, XIV (1967), nr. 18, 4 maggio.

(Senza perché mi tenta ora un sorriso.
Davvero non lo sai?
L'olle d'argilla un tempo custodivano
non donne,
ma altri doni dell'aurora,
come é la donna: il grano per la rocca, il pane della vita).

Andando, fra la guazza e in mezzo l'erba,
potremmo proprio sotto i nostri piedi
romper la coppa di rossastra creta,
da cui il re feroce muto bevve
il torto della sconfitta sullo scudo.
(Aspiravano i Daci a convertire
tra un sibilo d'abeti per magia
una vita in leggenda,
danzando intorno al re su alti trampoli,
in una frenesia che attinge l'estasi).

Ci sarà dato un giorno raggiungere la cima?
Su un gradino, lassù, noi scopriremo
quello che fu una volta e non é più:
sul declivio, il favoloso tempio tutto d'oro.
Quarantanove colonne lo reggevano,
come vipere attorte, che in ardore
su l'appuntite code si drizzasser nel sole.

A te accanto sedendo su una pietra,
ritroverò di nuovo la parola: ecco le scaturigini superne!
E del mio cuore l'ombra io vedrò
cadere entro il tuo palmo.
Ci batterà la fronte un vento amico.

La notte, poi, lassù ci faran lume
sfavillando dai greti e dalle onde,
i tesori sepolti in grembo del celeste fiume.
E il mormorio del nostro sogno,
da età senza morte trascorrendo
avrà partecipi i canterini grilli,
e gli iddii che, senza templi, oggi ancor vivono.

(Traduzione di R. del Conte)

A sei anni dalla morte di Lucian Blaga (9 maggio 1961), nel nr. 18 di "Gazeta Literară" del 4 maggio 1967 (XIV) compariva il testo inedito di una lirica, *Grădiște*, che qui riproduciamo nella lingua originale, tentandone, al tempo stesso, una traduzione in lingua italiana. *L'editrice, Dorli Blaga, lo faceva procedere da una pagina di diario, punteggiata d'interruzioni e lacune, giustificate forse dal carattere provvisorio di queste note, che rappresentano solo degli appunti a soccorso della memoria, in vista di una ulteriore definitiva elaborazione. Anche così, tuttavia, offrendo al lettore i due testi accostati, Dorli Blaga ha reso un servizio prezioso, in quanto ci ha consentito di rivivere due volte un "evento" della vita di Blaga: una volta, sul piano esistenziale, in tutta l'autentica plenitudine emotiva del suo svolgersi fino alla allucinante tensione drammatica del suo epilogo; e un'altra volta, nella serena trasfigurazione lirica di un canto superbo. Ecco perché ritengo doveroso non privare il lettore di questa prosa, che sarebbe certo entrata a far parte di "Hronicul și cîntecul vîrstelor"¹: l'autobiografia che il poeta aveva iniziato —come mi confidava in una lettera del 26 maggio 1946— per compiacere al desiderio di una fanciulla a me carissima, la cui fulgente bellezza lo aveva letteralmente rapito. Una folgorazione esaltante, che si sarebbe placata, nel breve corso degli anni, in estasi contemplativa e nella calma ardente del canto. Ma la trilogia ideata si è interrotta al primo volume che, elaborato definitivamente nel 1946², doveva attendere ancora quasi vent'anni (1965) per vedere la luce. E intanto... ammutoliva per sempre la voce del rapsodo, così come s'era già riempita di terra, a ventanni, la bella bocca della vergine luminosa, cui Blaga intendeva offrire l'evocazione della sua vicenda umana.

Con una comitiva guidata dal compianto archeologo Constantin Daicoviciu³, un giorno d'autunno che la figlia colloca fra il 1955 e il 1956,

¹ "Cronaca e canto delle età". Ho già raccontato altrove (ROSA DEL CONTE, *La lirica di Lucian Blaga: Poesie (1919-1943)*, Lerici Editori, Roma 1971, p. 42) che lo stimolo a comporre quest'opera gli era venuto dall'autobiografia del nostro Cicognani, *L'età favolosa*. L'impegno di trovare un titolo altrettanto suggestivo lo aveva preoccupato per mesi, ma con successo: anche se è impossibile riconoscere, nella traduzione letterale che ne abbiamo data, l'alone di poesia che s'irradia dall'originale.

² Lettera indirizzata da Sibiu (25 giugno 1946) al mio recapito di Bucarest: "Zilele acestea voi isprăvi un volum de 300 pagini, autobiografic: "Hronicul și Cântecul Vârstelor". E întâiul volum dintr'o serie, la care voi lucra în cursul anilor. Pe acesta l-am început ca să fac o bucurie lui Coca...".

³ L'archeologo Constantin Daicoviciu è scomparso nel maggio del 1973. Rettore per molti anni dell'Università di Cluj, ebbe fino al 1948 il Blaga come collega. Figura di primo piano nel campo degli studi storico-archeologici rumeni, specie nell'ambito della Transilvania, lascia contributi fondamentali. Egli ha il merito di aver messo la sua influenza politica al servizio di una lunga esperienza organizzativa.

ma che va fatto risalire con certezza al 1956 per le ragioni che dirò in nota ⁴, il poeta muoveva per la prima volta alla conquista della Terasa Magilor, entrava cioè nel cuore del regno di Burebista e di Decebal. "Grădiște non é soltanto la cittadella di ultima resistenza dei daci" —sottolinea Blaga, facendo suo quanto vien spiegando l'incomparabile guida—, ma é anche il baluardo posto a difesa dei santuari: qui, infatti, a Grădiște, si doveva trovare il centro religioso del mondo dacio". La comitiva sosta dapprima a Costești (Argedava? Sargedava?) e visita la zona di scavo, illustrata dalla competenza eccezionale dello scienziato che di quegli scavi é stato per lunghi anni coordinatore ed artefice. Il piede scansa blocchi di pietra, cocci di vasi, basamenti di colonne, lastre pavimentali: si posa, infine, sui gradini che accedono ad uno dei templi. La passione dell'archeologo si fa parola ispirata, diventa —nella "traduzione" di Blaga— poesia:

"—Arrestatevi e riflettete: su questi gradini Decebal é salito tante volte. Il re fiero ha sentito anche lui il suono del suo passo, qui —come, in questo momento, noi sentiamo il nostro. Forse il nostro piede non fa che ridestare il suono —chiuso nel sonno della pietra— di quel suo passo. Forse il suono del nostro passo non é che l'eco del passo regale—" ⁵. (E non v'è chi non riconosca una nota tutta blaghiana in questo meandrico fluire e rifluire delle onde del suono, per cui non distingui più quale sia la sorgente e quale la foce ed é il passo dei morti a comunicare al passo muto dei vivi la sua voce, travalicante i millenni).

Di primo mattino, su un convoglio destinato al trasporto del legname e le cui vetture son formate da tavolati recinti, viene percorso il tragitto che porta ai piedi di Muncel de la Grădiște ⁶: un tragitto che si svolge pa-

⁴ Nell'ottobre del 1956, aderendo ad un invito giuntomi attraverso il Provveditorato agli Studi di Milano, ritornavo dopo quasi otto anni di assenza in Romania e a Cluj incontravo, nella sala dell'Istituto presso il quale il Blaga, allontanato dalla cattedra, lavorava come "ricercatore" il "collega", che sin dal 1946, dopo la partenza del prof. Cianciolo, aveva voluto fossi chiamata alla cattedra d'italiano, rimasta scoperta presso l'ateneo clujano. Per una singolare coincidenza, quella visita, emozionante non solo per me, ebbe luogo alla vigilia della escursione a Grădiște. Nelle sue parole, essa assumeva già il senso di un "itinerarium mentis ad deos".

⁵ "—Opriți-vă un moment, și gîndiți-vă: pe treptele acestea a urcat de atîtea ori și Decebal! Mîndrul stăpîn și-a auzit, și el, sunetul pasului, aici, cum îl auzim și noi, acum, pe al nostru. Poate că pasul nostru trezește numai sunetul, ce doarme în piatră, al pasului lui Decebal. Poate că sunetul pasului nostru e numai un ecou al pasului regesc de altă dată!—."

⁶ La località é indicata anche come Dealul Grădiștii, o Grădiștea Muncelului. Quanto ai problemi d'ordine storico ed archeologico che si ricollegano a questi scavi, la bibliografia scientifica é troppo vasta perché possa venire accolta, anche solo nelle sue voci essenziali, in queste note. Un orientamento é offerto, con intenti divulgativi, ma non nel senso deteriore del termine, dal libro di Hadrian Daicovicu, che ha anche il merito di fornire ragguagli aggiornatissimi sugli scavi: H. DAICO-

rallelo al corso di cristallo fluido che trae il nome dal luogo, Apa Grădiștii. Di qui si deve prender d'assalto la salita e dopo un quarto d'ora circa si raggiunge il crinale allungato "coama muntelui". I tronchi dritti ed alti dei faggi ricordano colonne di un immenso tempio pagano. Qui s'alzava l'antica Sarmisegetuza dacica? —chiede Blaga, commosso.

Altre due ore in salita sono necessarie —annota questo turista d'eccezione— per la ricognizione delle antiche mura, i cui blocchi a incastro, coperti da felci e muschi, stanno ancora connessi, emergendo dal suolo fino all'altezza di un metro e anche più. "Vremea cu toate vremurile n-a putut să îngroape totul": il tempo con tutte le sue intemperie non ha potuto seppellire ogni cosa, anche se le radici si sono putrefatte e si sono sgretolati in polvere calcare e basalto. Quel che è rimasto sono i basamenti, le fondamenta delle mura, e di tale imponenza da comunicare ancora al visitatore un'impressione di maestà e potenza, di sacralità. "Temeiurile zidurilor au rezistat totuși, alături de glasul vîntului, ca să fie mărturie pînă astăzi, a unei măreții de început". E' questa "măreție de început" a commuover ed esaltare il poeta. Queste mura testimoniano l'avvio di un destino, coincidono con una nascita originaria. Li avvolge per ciò il fascino di tutto ciò che è incontaminato, intatto, aurorale: sono redente dal tempo o immerse in un tempo che non ha più la dimensione del trito divenire umano. L'incontro con queste mura provoca in Blaga un turbamento che trova accenti sempre più vibranti a misura che i passi lo porteranno più addentro nell'area sacra, nel vero cuore dei santuari, in quella che vien chiamata "la terrazza dei Magi". A questo punto mi sembra opportuno riprodurre letteralmente le parole di Blaga per consentire la lettura parallela dei due testi ⁷:

"Qui i faggi sembrano ancora più alti. I palchi dei rami, che la stagio-

viciu, *Dacii*, Edit. Stiințifică, București, 1965. Con l'aiuto di queste pagine, l'itinerario blaghiano può essere puntualmente ricostruito.

Quanto all'aspetto religioso del problema (al quale gli scavi hanno recato l'appoggio di elementi illuminanti a favore di una religiosità di tipo urano-solare) si vedrà utilmente: M. ELIADE, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Payot, Paris, 1970, specie ai capitoli: II (Zamolxis), pp. 31-80 e VI (Chamanisme chez les Roumains?), pp. 186-197.

⁷ "Fagii de-aci sînt parcă și mai înalți. Coroanele încă nerărite de anotimp joacă în culori ruginii. Soiuri de copaci, al căror nume nu-l mai știu, dau în galben și în roșu de sînge. În bătaia arzătoare a soarelui zărim azurul rece printre frunze. Pe Terasa Magilor vedem, ici și colo, săpături de încercare. O parte a unui templu rotund, amintind, prin formă și prin construcție, stupele indiene, este dezgropat. Ne găsim pe locul fabuloaselor sanctuare, despre cari istoriografia antică ne-a lăsat unele însemnări, ce păreau oamenilor de mai tîrziu doar ecoul unor legende. Incredibila lor existență se confirmă după 2000 de ani. Temple moarte trebuie să fie pe aci. Fără de aceste modele subterane fagii cu scoarța de marmoră nu și-ar fi clădit templele lor vii".

ne non ha ancora rarefatti di foglie, hanno riflessi di ruggine. Altri alberi, di cui ho scordato il nome, danno nel giallo oro e nel rosso sangue. Sotto il sole che picchia, intravediamo fra il fogliame un freddo azzurro di cielo. Sulla Terrazza dei Magi scorgiamo que e là scavi di prova. E' venuto alla luce una parte di un tempio rotondo che ricorda nella forma e nella tecnica di costruzione la tipica "stupa" indiana. Ci troviamo sul punto dove sorgevano i favolosi santuari, intorno ai quali la storiografia antica ci ha lasciato indicazioni, che i posteri hanno interpretato come eco di leggenda soltanto. A distanza di duemila anni viene confermata la loro esistenza, ritenuta inammissibile. Per qui dunque devono trovarsi templi morti. Senza questi modelli sotterranei, i faggi dalla scorza marmorea non avrebbero potuto drizzare i loro templi vivi." ⁸

La comunione con l'aura sacra dei luoghi non potrebbe essere più profonda: "Un fior numenal de sacralitate păgînă, ne încercă pe aceste înălțimi". Passa il soffio del divino. E la natura é coinvolta in questa apoteosi; aureolando il quadro della sua gloria, il sole autunnale sublima la bellezza del luogo, e ne esalta il messaggio:

"L'autunno solare dà al paesaggio il suo aspetto più sublime. In questi luoghi, un giorno di remote età, furono celebrati sconosciuti riti, qui si levò in processioni liturgiche il canto a glorificazione degli dei celesti e tellurici, che i nostri padri adorarono. Che cosa si nasconde, che cosa verrà alla luce da sotto queste radici di faggi e di evi?" ⁹.

La voce della scienza sembra far eco alla domanda silenziosa del sognatore:

"—Quel che porteremo alla luce supererà ogni immaginazione, ogni ipotesi. Speriamo nel corso di pochi anni di porre le basi di una nuova Getica." ¹⁰

⁸ Anche questo é tipicamente blaghiano: la natura si ispira agli archetipi.

⁹ "Toamna solară împrumută priveliștei cea mai sublimă față. Pe aici au avut loc cândva, foarte demult, nebănuite rituri, pe aici s-a cîntat liturgic întru preamărirea zeilor cerești și telurici ai strămoșilor noștri. Ce va ieși la iveală de sub toate aceste rădăcini ale fagilor și ale timpului?" (Faccio rilevare che la traduzione "di evi" é stata resa necessaria dalla struttura sintattica dell'italiano. In realtà, qui siamo alla radice *del Tempo*).

¹⁰ E' il titolo dell'opera (pubblicata nel 1926) che quel geniale archeologo e storico che fu VASILE PARVAN (1882-1927) ha dedicato alla protostoria della Dacia. Opera ispirata, dove l'enorme erudizione s'illumina di poesia, é la prima persuasiva attestazione della "grandezza" dei Geto-daci, oscurata nella coscienza del popolo rumeno —almeno fino agli studi del Pârvan— dal culto per la "potenza" della romanità vittoriosa. Oltre a: *Getica o protoistorie a Daciei*, București, 1926 alle civiltà autoctone il Pârvan ha dedicato altri fondamentali contributi. Si veda, per es., *Dacia: Civilizațiile antice din Țările Carpato-Danubiene*, che raccoglie studi del 1926, ed ha avuto una recente ristampa in rumeno nel 1967 (4*?). In *Getica* però la storia si eleva all'epos.

Ma ecco, dopo alcune ore di alto raccoglimento su quelle vette, la discesa sulle vagonette ormai colme di legname (i faggi di Zamolxe condannati a divenir combustibile... commenta sorridendo il poeta): un rotolare giù a valle nel buio, seguendo le anse del pendio, che sembra divenuto più tortuoso e ripido. I fari della locomotiva illuminano a squarci, con sciolate sinistre, macchie di boschi, cigli di burroni, creando un paesaggio strano, fantomatico. Non si vede più il cristallino nastro dell'acqua, ma se ne sente il croschio: confondendosi con lo stridore delle ruote, il suo rombo copre ogni altro suono. E — a un tratto — l'incubo, evocato nella prosa con una potenza allucinante. E' la sensazione angosciosa che le vagonette posteriori, uscendo fuor dai binari nelle curve, possano accavallarsi tutte una sull'altra e abbattersi sulle prime, schiacciandole, con il loro carico umano, mentre il fiume sembra aver rovesciato la direzione del suo corso. Le sue acque irruenti, violentando le leggi della natura, si rifiutano di scendere a valle, a portarvi nutrimento di linfe e vogliono rifluire in sù, a ritroso, per ritrovare la vena originaria, la segreta sorgente.

E' un'atmosfera da "blestem" e Blaga riesce a comunicarci il brivido di questo sconvolgimento demonico:

"Guarda! L'acqua sembra voglia risalire in cima al monte! Pare che gli elementi abbiano deciso di tradire la loro eterna legge. L'acqua si avvolge in vorticosi mulinelli e monta all'insù, all'insù! E tuttavia questo nero treno continua a scendere! La tenebra *di là* é completa. Diresti che stiamo scendendo nell'Ade!"¹¹

Di là, sull'altra riva, sul "tărîm" del quotidiano, lo attendeva davvero il regno della solitudine e del silenzio¹²: un regno di morte... e di morti.

¹¹ "Munții luminați, pe ici pe colo, de farurile de locomotivă, pădurile, prăpăștiile, fac un straniu peisaj, cum n-am mai văzut în viață. La cotituri ne apare în față, în noapte deplină, monstrul locomotivei, care luminează, în fășii, în sus, în jos, lateral. Rîul îl simțim curgînd în jos, cu un vuiet ce acoperă orice alt sunet, amestecîndu-se cu scîrțitul strident, metalic, al roților. Dar în aceste lumini ce sfîșie beznele, ni se pare că apa o ia în valuri spumegînde în sus. Si mereu senzația în spate că, într-o clipă, toate vagoanele din urma noastră ar putea sări unul peste celălalt, prăbușindu-se peste noi.

"Uite, apa, rîul, parcă ar urca pe munte în sus! Elementele par a-și trăda legea dintotdeauna. Apa se învolbură, și urcă, urcă, în sus, în sus! Si trenul acesta negru coboară totuși! Bezna e completă, dincolo! Parcă am coborî în Hades!" (Nella traduzione italiana ho sottolineato "di là").

¹² Che si trattasse di reale solitudine, non v'è dubbio. In una lettera del dicembre 1948, dopo avermi dato notizia del suo allontanamento dalla cattedra, con queste sobrie parole: "In câteva cuvinte: nu mai am catedră", proseguiva: "In toamna aceasta am scris multe poezii, pe care, regret că nu ți le pot citi între două cești de cafea aromată. Ai fi, în afară de Cornelia și Dorli, singura "ascultătoare" !"

Ma esiste forse un "blestem" per il quale, in terra di Dacia, non si conosca la formula liberatrice, l'esorcismo rituale? E può esistere un poeta radicato nel suolo, anzi nel cuore della sua gente, come Blaga, e non disponga della virtù magica di un "descîntec" che non può fallire? Tale a me pare infatti il componimento in versi che Dorli Blaga ha affiancato a questa prosa, la quale è certo una lettura ispirata ed ardente delle rovine daciche, ma dove l'esaltazione solare al cospetto degli iddii patrii si spegne nel buio e nell'angoscia di un incubo, a misura che il poeta si allontana da quella patria perenne, per scendere e inabissarsi nello sconvolto regno del caos, la buia terra degli uomini.

Dirò subito che non intendo proporre un commento critico di questi versi nel senso tecnico convenzionale, perché aspiro a realizzare quell'intimità di lettura, indispensabile ad intendere la parola di questo poeta non facile¹³, parola la cui potenza emotiva viene esaltata e resa struggente, spesso proprio dalla scelta del termine più comune e dalla sommessata gravità del tono. Chi può accostarsi direttamente alla lirica nella lingua originale — e tanto più se il lettore è un rumeno — non giudicherà enfatica la mia affermazione: ci troviamo davanti a un Testo Sacro, che, specie nelle ore più oscure della loro storia, i rumeni dovrebbero avere sempre presente. Una parola di vita, da leggere, meditare, nutrirsi.

Chi scegliesse una lettura in chiave tecnica — e sarebbe esperienza certo allettante per penetrare nel mistero della creazione poetica, nel crogiolo dove i dati di una realtà oggettiva e di un'esperienza psicologica in atto si fondono e si purificano per trasfigurarsi — dovrebbe rilevare con quale naturalezza elementi connessi ad una situazione reale, ma occasionale e momentanea (la stanchezza dell'aspra salita ad oltre mille metri su fianchi diruti, l'arsura...) vengano assunti e convertiti a significazioni ben altrimenti impegnative e profonde. Un tale lettore, come ha colto, pur nella sua reticente sobrietà, l'efficacia del gioco allusivo, così deve ammirare l'aurea proporzione dello spazio concesso dal poeta all'evocazione — nell'accenno

¹³ Ho già avvertito, presentando la prima parte, che non intendevo far ricorso a troppe note erudite. La mia lettura aspira a ricreare quell'intima corrispondenza che, mentre Blaga mi leggeva i suoi versi, ci fu dato di realizzare tante volte, nel raccoglimento di quel mio studiolo aereo, il buon ritiro concessomi, in quei difficili anni, dalla ospitalità delicata di un comune collega d'Università. Quegli incontri, interrotti dall'allegro apparire della figlioletta di ritorno dalla scuola, e quelle conversazioni, mi hanno introdotta nella spiritualità rumena più di molti trattati di storia o di filologia. E ne serbo al poeta viva gratitudine. Ma che anche a lui, nel silenzio che già cominciava a farsi intorno alla sua persona, sia venuto qualche conforto oso credere se, scrivendomi a Milano da Cluj, ricordava quelle ore in questi termini: "Era frumos în odăița Dtale, unde deși așa de sus, ajungeau crengile verzi ale unor copaci, pe cari — semilucid — îi credeam eucalipti" (Lettera da Cluj del 29-XII-1948).

alla figura di Decebalo e a danze rituali di tipo sciamanico— di un passato storico, di cui si richiamano qui, più ancora dei valori militari ed eroici, quelli etico-religiosi. La morte volontaria di Decebalo, il re ferox con se stesso, non é infatti una risposta data agli uomini che lo hanno vinto, assalendolo alle spalle, ma agli dei che lo hanno abbandonato, permettendo quel *torto*. (Ed é appunto con questa parola che ho cercato di rendere in italiano, con consapevole scelta, il termine rumeno “durere”, il cui primo equivalente é “dolore”).

Chi però, messa da parte ogni pretesa di esegesi formale o strutturalista, legge questo testo contro luce, in trasparenza, e ne riconosce il sottofondo, ammutolisce davanti al timbro sconcertante —e inconfondibilmente blaghiano— della “testimonianza” che il poeta gli affida. Aridità creativa e mortale stanchezza: la rivelazione della sofferenza di quegli anni d’isolamento non potrebbe essere più precisa e desolata. Ma la voce che la confessa —in quel verso iniziale— d’improvviso e senza abbandoni, non é di rabbiosa denuncia e neppur di protesta. Chi l’ascolta ne é ancor più sconvolto proprio per la pacatezza del suo timbro¹⁴: una pacatezza dietro cui é facile indovinare e riconoscere la controllata misura con la quale l’uomo ipersensibile ma non querulo che fu Blaga, volle e seppe vivere il suo dramma.

In realtà, questa forza ha il suo segreto. Alla stanca tristezza del poeta, che non é solo di lui, perché é già assunta in una più vasta tristezza, in cui é coinvolto il mondo,¹⁵ (“Triste é oggi la luna sulla Dacia quando trascorre fra pianoro e baita...”), soccorre la lunga pazienza di una fede che interroga ancora, ancora cerca. “Domando e chiedo...” Domanda e cerca il poeta: non davanti a sé, nelle convulse e precarie metamorfosi in cui é travolto, per essere logorato e sepolto, tutto ciò che appartiene alla “mare trecere”, cioè al divenire; ma ripercorrendo a ritroso il cammino del tempo e del destino, per arrestarsi soltanto al punto “dove il germe comincia”, al Principio su cui tutto si regge. Significherebbe voler mortificare questo testo, se si cedesse alla tentazione troppo ovvia di inquadralo semplicisticamente nei limiti di una posizione ideologica, che il poeta stesso definì un giorno “la rivolta del fondo autoctono”. Non si tratta di contrapporre alla esaltazione enfatica di una romanità o latinità, più o meno pura, il culto di una originaria e vichianamente eroica, primitiva “barbarie”. E neppure esso tollera che vengano individuati sottintesi riferimenti a situazioni contingenti

¹⁴ E’ lo stesso tono del resto, che sorprendiamo nelle sue lettere. Vedi supra, n. 12.

¹⁵ Nella prosa, le gocce di rugiada che si sciolgono al sole diventano le lacrime non piante della sua gente: “Picuri de brumă topită la soare ne cad pe umeri și pe obrăji. *Brumă sfintă pură ca lacrimile neplîne ale seminției noastre.*”

più vicine, che la parola di Blaga ha purificato nella trasfigurazione lirica: scelta preferenziale di un periodo storico (il passato) rispetto ad un altro periodo storico (il presente); contrapposizione di una ideologia caduta ad un'altra che cadrà.

I Daci di Blaga, vivi ancora nei loro templi sub divo, sono un principio metafisico: la pura durata, contrapposta al tempo e ai tempi ("Vremea și vremuirile ei..."); l'essere "che condiziona ciò che fu che è che sarà" ¹⁶. Sono l'eterna origine, l'alba sempre attuale del mondo. Solo attingendo questo limine sacro —sorgente e foce—, in vetta al monte che alimenta da sotterranee, arcane scaturigini la vena limpida di acque vitali, il poeta viene restituito al suo potere creativo. E non solo il poeta, ma tutto il suo popolo, perché la creazione, per Blaga, si chiami essa arte o religione o civiltà, è veramente tale soltanto *quando e se* riflette l'archetipo.

Tipicamente blaghiano è accedere a questo stato di grazia attraverso la donna ("Con te per mano, misurando il mio sul tuo passo..."): dono mattinale, depositaria della vita, è lei che favorisce la disposizione contemplativa; è accanto a lei che l'eros si fa estasi e l'isolamento, unità cosmica ("E del mio cuore vedrò entro il tuo palmo cadere l'ombra"). Come è tipicamente blaghiano il subitaneo, inatteso passaggio dal silenzio al grido, l'erompere della parola da una bocca che parve suggellata e muta ¹⁷, e che miracolosamente si dissuggella nell'esultanza incontenibile di una rivelazione fiammeggiante: "Ecco le scaturigini superne!" Rivelazione non gratuita, ma conquistata e meritata attraverso la prova, che si conferma essere un'iniziazione alla catarsi.

Come i suoi padri (ometto ancora una volta il corollario erudito di riserve e precisazioni d'ordine storico ed etnologico, qui superflue ed inopportune), disegnando orbite e ritmi celesti nel vortice di danze sempre più frenetiche, attingevano l'estasi e comunicavano con il loro dio, a trarne rivelazioni e inviargli messaggi, così attraverso la vertigine di un lungo incubo e l'angoscia di morte, di cui è soltanto figura il rotolare labirintico del convoglio che, scendendo a spirale, lo precipita nel buio del suo inferno umano, il poeta attinge lo stato che è varco alla visione liberatrice, cioè alla salvezza. Egli stesso aveva scritto un giorno, in "Spazio mioritico", che la salvezza non è una speranza: è un'esperienza ¹⁸.

¹⁶ Cfr. EL. ZOLLA, *Che cos'è la tradizione*, Bompiani, Milano, 1971, p. 96.

¹⁷ Si ricordino le pagine dell'autobiografia (*Hronicul...*, p. 5) a proposito del silenzio di lui bambino, un silenzio che si prolunga fino ai quattro anni. E d'un tratto: "A doua zi, după cine știe ce noapte de zbucium (...) m-am dus lângă ea (la madre). Si prinsei a vorbi vorbe legate."

¹⁸ L. BLAGA, *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru literatură, și artă, București, 1944, p. 230.

Il contenuto, l'oggetto di questa visione vuol farsi messaggio: e si fa. "Murmurul nostru, visul, se va-mpărtăși din nemurire. . ." ¹⁹. Respiro d'alti spazi, voce di eterno, questo messaggio, che pure riflette la trasparenza delle acque di cristallo scaturite da celesti sorgive, é troppo complesso per rappresentare una sola idea. Credo però di coglierne l'essenza profonda, traducendolo in questi termini: nessuna rivoluzione industriale, nessun apparato politico-sociale, nessun "sistema" potrà ricomporre in cosmo le forze scatenate e disgregatrici del caos. Occorre trasferire *qui* i valori di un'altra sfera, trasformando *il mondo di qui* in grembo-ricettacolo di linfe purificatrici.

E' ancora, con una coerenza non certo voluta e premeditata, ma che proprio appunto per questo conferma il carattere *fatale* delle vocazioni poetiche autentiche, una visione di natura "sofianica" ²⁰. L'epiteto, che si é prestato già a tanti fraintendimenti, può rischiare persino di caratterizzare la concezione di Blaga, che é indubbiamente metafisica, come l'esoterica fantasticheria di un singolo, e per di più isolato. Ma nessun lettore di buona fede, specie se rumeno, si rifiuterà di ammettere che un popolo intero ed un destino si riconoscono nel messaggio che i santuari di Grădiște hanno affidato a Blaga.

Questo fa la grandezza del poeta e dà alla sua "preghiera sull'Acropoli" una vibrazione di religiosità eroica. L'invocazione agli Iddii veraci, che vivono ancor oggi, pur senza templi, contiene in sé la denuncia dei culti abietti, consacrati a divinità false e bugiarde.

Postilla

Dopo l'illuminante conferma offertaci da una lirica come *Grădiște*, di cui possiamo identificare con esattezza il momento storico entro il

¹⁹ Lui e la donna diventano i "portatori" della luce che é discesa, della parola di vita intuita attraverso l'alta "reculegere". Essi sono davvero i celebranti, come veicolo per cui passa il messaggio di salvezza.

²⁰ Scrive Blaga in "Lo spazio mioritico": "Sofianică é pentru noi orice creație sau existență imaginară sau reală, care mărturisește despre un torent de transfigurare transcendentă, pornit de sus în jos. Sofianică poate fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o concepție despre un organism social, comportarea omului în viața cotidiană. . ." (*Trilogia culturii*, op. cit., p. 238). L'uomo può dubitare sotto i colpi della sorte dell'assistenza dall'alto ("Dumnezeu pare că doarme", lamenta il canto popolare. . .), ma non della presenza del divino nel mondo. Perciò sa che "l'eco di fuoco" é sempre in attesa. Il messaggio di salvezza (al quale il poeta ha accesso attraverso un'esperienza estatica: "E del mio cuore vedrò entro il tuo palmo / cadere l'ombra. . ."), non riguarda solo l'individuo, ma tutto un popolo. In questa lirica infatti Blaga proclama la sopravvivenza dell'anima della sua gente, cioè della sua autentica spiritualità.

quale va circoscritta, e non solo, ma persino l'evento che l'occasiona, oltre alle reazioni psicologiche contrastanti attraverso cui il poeta l'ha vissuto, come é possibile accettare i faticosi arzigogoli, le cogitazioni lambiccate di una critica, che vuole a tutti i costi calare, cioè sommergere la creazione di Blaga "nel tempo storico", e pretende addirittura di introdurre una dicotomia: il "prima" e il "poi" di un poeta, "divenuto sempre più attento a cogliere, di questo nostro tempo storico, la dialettica evolutiva"? ²¹

Pur nel nostro tenace rispetto per l'opera del creatore, che a mio parere va sempre trasmessa nella sua autenticità e senza mutilazioni ²², non sarò così intransigente da non riconoscere al critico-editore il diritto ad accorti equilibrismi di interpretazione e persino a prudenti esclusioni di testi, pur di assicurarsi il placet della censura ufficiale ad una "riconsiderare", cioè alla riabilitazione della poesia di Lucian Blaga. Quel che conta, in fondo, e di cui noi tutti dobbiamo restargli grati, é il fatto che, almeno così, cioè sia pure così, la parola del poeta risuona, dopo tanto silenzio; che la sua opera circola, in edizioni sempre più ricche, che si esauriscono nel giro di pochi giorni. Ma una critica degna di questo nome —per condizionata che sia— non può, senza compromettere se stessa sul piano etico come su quello tecnico, far subire al messaggio lirico deformazioni che lo falsificano. E tali sono real-

²¹ Ci riferiamo alla sola edizione postuma che noi conosciamo: L. BLAGA, *Poezii*. Ediție îngrijită de G. Ivașcu, Editura pentru Literatură, București, 1966, di cui teniamo presente l'introduzione (pp. V —LXXIX).

²² Credo di esser nel vero affermando che devo a questa ferma presa di posizione le difficoltà che ho sempre incontrato ogni qualvolta si é trattato di proposte di collaborazione con enti editoriali rumeni. Le esperienze risalgono a quel lontano 1956, in occasione della visita in Romania, che doveva ricondurre a Cluj. L'entusiasmo di un intellettuale, che rappresentava l'Unione degli Scrittori, per la stampa di una antologia di poeti rumeni da Dosoftei ai moderni, di cui avevo letto alcuni saggi agli studenti d'italiano dell'Università di Bucarest, si raffreddò tosto che nell'indice il suo occhio scorse il nome di Blaga. Naturalmente, non ero disposta ad espungerlo. L'antologia giace in un cassetto, come molti altri lavori. Di questa tecnica di remore —vero boicottaggio di cui, dati i motivi che lo determinano, vado molto orgogliosa— s'ra fatto denunziatore candido, ma non troppo, Tudor Arghezi. In uno scritto del figlio (Lucafărul, nr. 20, 18 maggio 1968 (XI)) si fa esplicito riferimento a questa situazione, che coinvolge tanto i libri tradotti per invito di Arghezi, come per es. *Prisaca* e *Cartea cu jucării*, e non pubblicati; quanto i libri pubblicati in Italia per mia autonoma iniziativa, come *Mihai Eminescu o dell'Assoluto* e *Invito alla lettura di Arghezi*, che non compaiono nelle vetrine dei librai di Bucarest. Cito testualmente: "...de ce oare librăria bucureșteană specializată în cărți străine nu oferă publicului nostru și aceste volume pe lângă altele de scriitori români tipăriți în străinătate!?. O convorbire oficială între Domnia Sa și redacția noastră care rezolvă convențiile respective, a rămas subit, cam de mult, fără urmare..." (Il corsivo é nostro... e non ha bisogno di chiose).

mente quelle cui si é creduto costretto l'Ivaşcu, nell'ambito di una prefazione, che dovrebbe essere considerata autorevolmente orientatrice.

Per appoggiare la mia affermazione, mi limiterò all'esame di due testi, entrambi inseriti nel ciclo "Nebănuitele trepte" (Insospettate ascese)²³ che é uscito nel 1943. Il loro titolo é "Schimbarea zodiei" (Segno astrale che si muta) e "Poetul" (Il Poeta).

Il primo componimento é forzato ad assumere, e non troppo surrettiziamente, il significato di un omaggio "all'evento politico in corso", coinvolgendo nella stessa finalit  encomiastica addirittura l'intera raccolta. "Con *Schimbarea zodiei* il volume *Nebănuitele trepte* (1943) introduce un timbro nuovo nella lirica di Lucian Blaga: il poeta é attento a decifrare la dialettica evolutiva del tempo storico. La nuova costellazione che si profila all'orizzonte é salutata con entusiasmo"²⁴. Dopo questo preambolo, si citano disinvoltamente dei versi che, avulsi dal loro contesto, dovrebbero autorizzarci a dare al luminoso "oggi", in contrasto con un buio "ieri", un preciso riferimento cronologico, anche troppo facilmente identificabile sul calendario della recente storia rumena: "Şi azi, dintr-o dată, neaşteptat, acest răsărit. / Ce c ntec nemăsurat! / Ca unui orb vindecat / lumea mi s-a lărgit. / Puterile mişcă'n zenit. / Deschid porţile: Timp neumblat / bine-ai venit, /bine-ai venit!"²⁵. Orbene: quale lettore che abbia una certa familiarit  con la poesia di Blaga, non capirebbe, anche da questi versi isolati, che essi riflettono una vicenda tutta interiore e che questa vicenda di buio e luce va inserita in una storia personale, di cui la manifestazione pi  alta rimane l'atto creativo? Questo atto non é solo determinato da una volont , sempre pronta a servire la vocazione, ma é condizionato anche da arcane forze: "Puterile mişcă'n zenit...". La "zodie" é qui il simbolo e il veicolo di un'influenza astrale, cio  di una forza misteriosa, d'ordine trascendente, ma in rapporto personale con l'uomo e col suo destino,

²³ Sorprender  che mi attenga a questa traduzione, quando il Munteanu ne ha proposta una pi  suggestiva: *Marches secr tes*. A orientarmi, hanno provveduto le parole stesse di Blaga: egli non prevedeva ormai pi  possibile il risveglio dell'ispirazione.

²⁴ Riproduco il testo: "Prin *Schimbarea zodiei*, volumul *Nebănuitele trepte* (1943) aduce un ton nou  n lirica lui Lucian Blaga: poetul este atent la descifrarea dialecticii evoluţiei timpului istoric. Noua zodie ce se profileaz  este salutată cu entuziasm..." (p. LXVII).

²⁵ Riporto la mia traduzione (in *La lirica di Lucian Blaga*, op. cit., p. 225): "  oggi, a un tratto, improvviso, questo irromper di sole, / Che cantico immenso! / Come per un cieco che ha ritrovato la vista, / il mondo   sconfinato nella luce. / Forze nuove si muovono allo zenit. / Spalanco le porte: Ora intatta, / sii benvenuta, / sii benvenuta!".

anzi con la sua missione. E il poeta che "si passa la stella da una spalla all'altra"²⁶, che si sente escluso da un destino degno delle sue energie interiori, in un mondo piatto e "senza vicende", in un tempo usuale e logoro, ha conosciuto e ci ha comunicato attraverso indimenticabili testi, tante di queste folgorazioni, grazie alle quali il mondo gli é stato restituito nella luce di un "tempo intatto", di un "răsărit", cioè di una aurora, che non dovrebbe più conoscer tramonto. Anche questa lirica ci porta il 'fior', il brivido di questa epifania: qualcosa di ben diverso, insomma, dal saluto entusiasta con il quale, se dobbiamo credere all' Ivaşcu, il Blaga avrebbe accolto il profilarsi sull'orizzonte rumeno di una nuova organizzazione sociale. Il che del resto pare poco probabile anche sul piano storico, perché l'orizzonte rumeno prima del 1943 (il libro *é uscito* nel 1943!) era illuminato dai bagliori della guerra.

Quanto a "Poetul", la splendida lirica dedicata alla memoria di Rainer Maria Rilke, non si capisce anzitutto per quale motivo, il poeta per antonomasia che nel giudizio di Blaga é Rilke debba diventare, nel travestimento populista cui lo costringe il critico, "poetul anonim", il poeta anonimo. E tanto meno s'intravedono gli argomenti in base ai quali si sente autorizzato ad attribuire un significato protestatario, non all'esistenza di Rilke (in una nota sua fase)... ma alla sua morte! Sarò anche in questo caso costretta a citare. Dopo aver affermato che "il centro di gravità della lirica in memoria di Rilke é questa indistruttibile relazione della sensibilità poetica con la natura", il critico prosegue: "Elogiando il poeta anonimo (il creatore che ha cantato *uno strano credo dal senso oscuro*, il poeta che s'è ritratto sul monte della solitudine, difendendo in epoche tormentate la sua dignità ed integrità morale), é difficile non vedere nella morte del Poeta anonimo la espressione di una posizione protestataria nei confronti della sua terribile epoca (1943)"²⁷. E qui l'epoca non é già quella di Rilke, ma di Blaga, identificata in quel 1943, che il Blaga avrebbe salutato, nel componimento precedente, come l'inizio di una stagione solare.

A queste per lo meno sconcertanti affermazioni, seguono i versi famosi che sono in rapporto strettissimo con l'evento fatale: la morte del poeta, in cui s'incarna un ideale blaghiano di poesia. E' la scom-

²⁶ Cfr. *Biografie* nel ciclo *Lauda somnului* (1929): "De pe-un umăr pe altul / tăcând îmi trec steaua ca o povară".

²⁷ Dalla citata prefazione, p. LXVIII: "Elogiind poetul anonim (creatorul care a cîntat "un straniu eres" cu "tulbure tilc", poetul care s-a retras în muntele singurătăţii, păstrîndu-şi în epoci frămîntate demnitatea şi integritatea morală), e greu să nu vezi în moartea Poetului anonim formularea unei poziţii de protest faţă de timpul crîncen de atunci (1943)". (Il corsivo ci appartiene.)

parsa di quel poeta a provocare il silenzio degli usignoli; é quella scomparsa a togliere significato alla stessa luce "che sorge invano e senza messaggi da allora". Perché canterebbero ancora gli usignoli del tempo dai radi nostri giardini, ora che é morto l'usignolo dal canto immortale? Ma la morte del poeta . . . che rapporto ha col tempo "crîncen de atunci (1943)"²⁸? L'incidente che l'ha provocata é arcinoto: il graffio di uno spino di rosa, colta da Rilke per offrirla ad una giovane egiziana sua ammiratrice, doveva render manifesto il male che lo insidiava, la leucemia. Una rosa, dunque, commentò subito la leggenda, il fiore da lui prediletto, doveva uccidere Rilke, gli consentì di morire la *sua* morte . . .

Nella lirica, Blaga assume quell'episodio, ma lo trasfigura in una specie di tragedia metafisica: "Morì il poeta ucciso da una rosa sotto il sole, / da uno spino imbevuto / nella purità dell'azzurro, nella purità della luce . . ." Nel destino di Rilke — e non nella sua morte — Blaga esaltava certo la tenacia eroica dei poeti che non sanno adattarsi, immergersi nel tempo storico²⁹. Né lo vogliono, perché hanno la sicura coscienza di trascenderlo con la loro opera.

Né ucciderli potrà il tempo, per "crîncen" che sia³⁰, ma solo quella stessa febbre creativa di cui bruciano: la rosa circondata di luce e di

²⁸ Ecco le parole di Blaga: "Îngăduie Prietenă, să-ți amintesc că Poetul / muri numai mult mai târziu. / Mult mai târziu, ucis / de un ghimpe muiat în azur / ca de -un spine cu foc de albină. / Muri poetul ucis sub soare de un trandafir, / de-un ghimpe muiat / în simplu albatru, în simplă lumină".

²⁹ Si é scritto a ragione di Rilke che, nonostante la sua ferma intenzione di esaltare tutte le cose esistenti e di adorare le metamorfosi, non riuscì ad approvare con la minima convinzione i mutamenti compiuti dalla storia e dalla rivoluzione industriale nel suo cammino. Più volte egli ebbe a ripetere che "le forze che trasformavano il mondo non avevano niente in comune con l'ispirazione poetica" (*Con la sua* naturalmente!). E in una lettera del 1919 scriveva lucidamente: "Continuare tutto quello che é stato prezioso alla civiltà prima della guerra: questo il compito". Il genio di Rilke si manifesta nella tenacia con cui tenne fede a questi propositi. Non prese in considerazione neppure per un momento la possibilità di abbandonare il suo metodo di vita e di tradire il proprio destino poetico, ma ostinatamente cercò di lavorare, anche in mezzo agli orrori che lo circondavano. Abbiamo utilizzato una delle biografie più conosciute di Rilke: E. M. BUTLER, *Rainer Maria Rilke*, trad. italiana di Lidia Storoni, Rizzoli, editore, Milano, 1948, pp. 375, 388, 301 e passim.

³⁰ Che non sia stato il tempo "crîncen" ad uccidere, é detto senza sottintesi da Blaga stesso, nella poesia che gli dedica: "Nu l-a ucis amarnica grije din vale, nici gândul / că Dumnezeu răpitu-și-a singur puțină 'ntrupării". Né le preoccupazioni quotidiane del vivere, quindi, (grije din vale) e neppure il momentaneo silenzio dell'ispirazione creatrice.

azzurro che uccide Rilke é la bellezza che Blaga ha definita, un giorno, "minune pustietoare", un miracolo devastatore.

Per riprendere nelle sue linee generali un discorso, che si é indugiato in precisi riscontri e refutazioni, conviene ribadire che "Nebă-nuitele trepte" non é una pietra miliare fra due ere. Quel che si può dire é che il volume appare proprio in un momento di "răscruce" della storia rumena, quella storia esterna, cui come uomo anche Blaga appartiene. Nella storia interna della creazione blaghiana, il volume continua una sua linea evolutiva che, pur sotto l'azione di eventi esterni, con il loro seguito di attacchi, di urti, di incomprendione portata sino all'isolamento, il poeta ha percorso, obbedendo al suo genio senza cedere, sotto l'influsso delle pressioni, a ripensamenti e tanto meno, magari per una specie di disdegnoso gusto, abdicando alla sua vocazione, condannandosi da solo alla rinuncia. Blaga ha continuato a creare, come dimostrano i suoi quaderni e come confermano le testimonianze dal poeta stesso affidate, quasi per rassicurarli, ad amici fedeli. Anche a me.

E restando fedele a sé stesso e al dio ignoto che gli dettava dentro. Persino l'Ivaşcu é costretto a riconoscere che "assai più di altri scrittori —Arghezi incluso— l'attività poetica di Blaga posteriore alla Liberazione deve essere ricondotta (cioé ricollegata) all'attività anteriore, poiché le tappe della sua creazione si definiscono in un rapporto di diretta interferenza e, diremo, di reciprocità." (p. LXIX).

Che poi Blaga stesso si sia lasciato indurre a ribadire, nei suoi aforismi, verità elementari e ovvie, del tipo di questa che l'Ivaşcu riporta: "Nessun poeta che sente il bisogno di affidare agli scritti il suo messaggio é asociale, "si spiega come una penosa necessità di autodifesa contro quanti (e sono stati troppi!), in nome di un "impegno sociale" che Blaga non avrebbe adeguatamente servito, avrebbero preteso —e sperato— di soffocare il respiro di una creazione poetica così singolare.

Né altro senso può attribuirsi a quella specie di autocritica —a cui fa ancora appello l'Ivaşcu— nei confronti della produzione precedente, e in nome di un piano d'ispirazione "più organico ed umano".

In realtà, al di là e al di sopra di qualsiasi pretesa autosconfessione, il poeta proclamava la fedeltà ad un destino, dal quale gli eventi esterni avrebbero voluto distoglierlo: "Pe drumuri sub soare sau pe cărări adumbrite mă simt redat rostului meu ziditor". Il che equivale a dire che, nel chiaroscuro della sua umana esistenza —strade soleggiate e sentieri in ombra —il compito che egli riconosceva come suo ed al quale voleva essere restituito era uno solo: creare. Anche se si vuol continuare ad ignorare che la maggior parte dei versi "postumi" sono

divenuti tali solo per la dura opposizione di ambienti ufficiali (molti di essi erano già scritti nel corso del 1945-46-47-48 e noi li ascoltammo dalla voce stessa del poeta), é indubbio che essi non sono il riflesso "sul piano artistico" dell'evoluzione di un poeta "divenuto cittadino del mondo nuovo"³¹. Nella pagina conclusiva della prefazione a una scelta di poesie, che ho avuto l'onore di tradurre accanto a Blaga³², scrivevo: "Di questo legame fra l'arte e la vita del suo popolo fa fede *tutta* l'opera di colui che, con geniale arditezza, ha elevato lo "spazio mioritico", cioè l'orizzonte ancestrale, non solo a categoria esistenziale, ma a matrice stilistica della creazione artistica rumena". Qui, aggiungiamo che essa ne fa fede ben più e ben meglio dei pochi articoli ch'egli s'è indotto a firmare, perché gli venisse riconosciuto il diritto ad obbedire alla sua missione: *roștul său ziditor*.

Ho dichiarato in quella occasione —e ripeto con maggiore energia in questa— che le mie critiche non vogliono essere uno sterile esercizio polemico e tanto meno fare il gioco di quegli esegeti rumeni di stretta osservanza, per i quali la poesia di Blaga e l'enorme eco di essa sui lettori che l'hanno scoperta rappresenta ancora "o rățăcire". Esse aspirano ad essere d'aiuto alla lettura autentica di un'opera che non ha bisogno di mistificazioni esegetiche . . . sia pure con la buona intenzione di assicurarle il viatico d'indulgenze assolutorie.

ROSA DEL CONTE

Università di Roma

³¹ Si direbbe che questo non essere inserito nel suo tempo, nella storia, caratterizzi l'opera di Blaga sin dai suoi inizi. Rievocando i primi anni della sua carriera di scrittore quasi ignoto, egli ci confida le esitazioni e i dubbi che avrebbero voluto trattenerlo dal dare alla stampa *Poemele luminii* (I poemi della luce) nel 1919. Citiamo da *Hronicul*, p. 234: "Mi chiedevo se non sarebbe stato opportuno rimandare ancora la pubblicazione. In rapporto con l'atmosfera di generale entusiasmo, che circondava come un nimbo luminoso la realizzazione di un sogno, quello dell'unità nazionale, avevo la modestia di riconoscere che la "poesia" e le "riflessioni mie non apportavano nulla assolutamente nulla che avesse qualche relazione con le realtà storiche palpabili, con i concreti successi del nostro destino politico, ai quali partecipavo tuttavia con il calore e la purezza dei miei giovani anni". Si dovrà dire cioè di Blaga quel che si dice dei grandi: "si valse delle contingenze soltanto come di fulcri per sollevarsi fuori d'esse", come appunto di Shakespeare scrive lo ZOLLA (*Che cos'è la tradizione*, op. cit., p. 70).

³² La pubblicazione in Italia nel 1971 di questa traduzione (v. nota 1) che, già pronta nel '49 e autorizzata in esclusiva da Blaga, sarebbe dovuta uscire presso una casa editrice di Bucarest, ha anch'essa una sua storia di maneggi, non proprio esemplare.

PRIMELE LEGĂTURI ȘTIINȚIFICE ȘI CULTURALE MAI STRÂNSE DINTRE ROMÂNIA ȘI UNGARIA

Bogdan P. Hasdeu, scriitorul clasic și savantul multilateral român (istoric, poet, dramaturg, filolog, folclorist, profesor, academician) în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a contribuit printre primii la adâncirea legăturilor științifice și culturale între cele două popoare limitrofe. Merită a fi relatat faptul că aceste legături culturale, la început, nu s'au născut din motivul că pe teritoriul fostei Ungarii a trăit în masă compactă populația românească, al cărei mod de trai, situație socială, limbă și istorie l-au interesat pe Hasdeu, ci această problemă făcea parte din însăși preocupările sale științifice.

Necesitatea realizării însă a unei apropieri între popoarele care trăiesc în imediata vecinătate, a devenit mai târziu indispensabilă, cum a fost în cazul popoarelor maghiar, moldovean, oltean și cel românesc din Transilvania, care aproape în egală măsură au suportat suferințele cauzate de asuprirea imperiului otoman. Soarta vitrigă a unit mai târziu aceste popoare, în apărarea intereselor lor comune față de dominația străină.

Hasdeu a recunoscut dela început importanța necesității dezvoltării unei colaborări mai strânse pe acest țărm între popoarele vecine. Ca și cum ar fi prevăzut că Academia Română îl va însărcina cu elaborarea primului mare dicționar "Magnum Etymologicum Romaniae" al limbei istorice și poporane a Românilor. Deasemenea "Istoria critică a Românilor", ca un document decisiv în problema Dobrogei, a jucat un rol important în anul 1878 la Congresul din Berlin.

Activitatea sa desfășurată pe acest țărm, dincolo de granițele patriei sale a fost cea mai bună dovadă, că cercetările științifice în această direcție trebuie efectuate în acele țări a căror dezvoltare istorică este în strânsă legătură cu aceia a țării sale.

În cadrul restrâns al acestei expuneri nu ne stă în putință a descrie în amănunțime problema legăturilor culturale avute cu țările vecine care fac obiectul temei de față, deși ar fi pe deplin justificată. Este totuși de menționat, că acest început de activitate a lui Hasdeu, în cazul nostru,

a însemnat o piatră fundamentală nu numai între cele două popoare vecine —care se apropie direct unul de celălalt— ci a deschis orizontul unor relații culturale multilaterale în viața popoarelor europene.

În vara anului 1867 vizitează într'o lungă călătorie Transilvania, pentru a cunoaște mai de aproape felul de trai, situația socială și tradițiile strămoșești ale Românilor. A studiat în special viața Moșilor, elementul românesc cel mai viteaz, alături de Olteni, după părerea sa. Cu această ocazie vizitează și tradiționalul "târg de fete" de pe muntele Găina, cea mai impresionantă serbare și întâlnire populară din Europa. Despre această călătorie de ordin "etnografic" face o amănunțită "dare de seamă" (*Columna lui Traian*, an. VII. 1877, p. 184, "Călătorie în Transilvania, în deosebi prin Munții Apuseni").

În lunile de vară ale anului 1868 a vizitat o serie întreagă de state cu scopul de a culege date științifice. Cu această ocazie a cunoscut la Budapesta pe scriitorul român Iosif Vulcan, viitorul membru al revistei "Familia" din Pesta, la care începe să colaboreze, publicându-și drama "Domnița Ruxanda".

La 1 august 1871 vine din nou la Budapesta, dar de data aceasta Biblioteca Universității era închisă. Hasdeu comunica: "Mulțumită amabilității d-lui Ferenc Toldy, profesor, bibliotecar și unul dintre învățații cei mai renumiți ai Ungariei, ea mi se deschide pentru vreo trei oare. Acest interval, mai mult decât scurt, mi-a procurat totuși ocasiunea de-a face două descoperiri foarte prețioase, mai su seamă din punctul de vedere al limbisticii române". E vorba de manuscrisul *Dictionarium Valachico Latinum* (Anonymus Lugoshiensis) și prima parte din pravila lui Matei Basarab. Oamenii de știință maghiari l-au primit cu dragoste prietenească. (Cf. *Columna lui Traian*, an. II., nr. 30. p. 117. Bine primit de savanții unguri. *Familia*, 1871, p. 369).

"Excursiunea științifică în Transilvania", în vara anului 1874 durează trei luni. În *Columna* (an. V. nr. 6. p. 125) scrie: "Excursiunea mea în Transilvania avea trei ținte: întâi, de a intra într'o legătură mai de aproape cu bărbații de știință Sași și Unguri; al doilea, de a cerceta bibliotecile sub raportul acelor publicațiuni pe care nu poate cineva să și le procure în București; al treilea și mai presus de toate, de a utiliza avutele arhive și colecțiuni de manuscrise de acolo, rămase până acum cu desăvârșire străine istoricilor noștri. Relațiunile personale cu d. Dr. Teutsch, apoi cu dd. Bielz, Dr. Trauschenfels, Reisenberger, Seivert, Weinrich, în fine cu d. Carol Szabó și cu d. canonic Francisc Kovács, care toți se grăbiră cu o extremă amabilitate a-mi îlesni investigațiunile, au satisfăcut pe deplin prima din acele trei ținte".

În vara anului 1883, în drum spre Paris (cf. scrisoarea din 3/15 mai), Hasdeu se oprește "la Pesta mai multe zile pentru a trage o copie de pe bună parte a manuscrisului" (*Columna*, 1883, p. 406-407; e vorba de mss. *Anonymus Lugoshiensis*, pe care îl descoperise la 1 August 1871). "De aici, întorcându-mă în teară, mi s'a trămis chiar la București, grație extre mei amabilități a capilor Bibliotecii Universității din Pesta, dd. Dr. Szilágyi și Dr. Szádeczky. În acest mod am putut să-mi întregesc lucrarea și s'o mai revăz având originalul înaintea ochilor".

Printre hârtiile și documentele rămase după savantul Hasdeu se aflau și scrisorile adresate lui Hasdeu de către istoricul maghiar Pál Hunfalvy, materiale în care se vădesc schimburile de informații științifice între cei doi învățați, corespondența lor spirituală și stima de care se bucura la Budapesta. Iată mai jos textual tradus al uneia dintre aceste scrisori:

Budapesta, în 12 Aprilie 1875.

Domnule Profesor,

Dumneavoastră de atâtea ori m'ați onorat cu prețioasele Dvs. publicații, fără ca să-mi fi fost cu puțință să răspund darurilor prin cât de puțin fapt pentru care, pe bună dreptate, mi-e rușine.

Prin trimiterea prelegerilor Dvs. asupra filologiei comparate asi-europene, ați pus vârf bunătății Dvs.; iar eu mi-am propus în mod serios să înving dificultățile care mă stingheresc în citirea cărților românești și nădăjduiesc că în curând voi izbândi pe drumul început: iată unicul chip de a vă adresa omagiile mele. Căci, micuțele lucrări publicate de mine se învârt pe un teren atât de îndepărtat și atât de diferit de al Dvs., că mi-e imposibil să-mi închipui că ați putea manifesta pentru ele cel mai mic interes.

Binevoiți să mă înștiințați pe ce cale s'ar putea procura *Istoria Critică a Românilor* - a Dvs., al cărei I volum a apărut în a doua ediție și al II-lea volum se găsește sub presă ? As voi să-l cumpăr pentru biblioteca Academiei noastre.

Vă informez despre ce mă ocup în prezent: voi tipări o gramatică a limbii ostiace, însoțită de vocabular și texte. Imi va face o plăcere să V'o trimit, rugându-vă să-i acordați un loc printre cărțile pe care nu le citiți și care, totuși, se află în colecția Dvs.

Cu deplinele mele respecte al Domniei-Voastre supus

PÁL HUNFALVY

P. S. Să nu vă scandalizați de franceza mea; îmi lipsește dexteritatea s'o scriu.

În mápele Hasdeu din colecția Academiei Române se găsesc și alte documente epistolare care confirmă legăturile savantului român cu învățătii maghiari și străini.

Un răspuns științific bine justificat din partea lui Bogdan P. Hasdeu: La 2 Octombrie 1886, Hasdeu pleacă la Viena, unde prezintă la al 7-lea Congres al orientaliștilor un studiu despre elementele turcești în limba română (*Sur les elements turcs dans la langue roumaine*), ca răspuns la memoriul învățatului maghiar Pal Hunfalvy în aceeași problemă (L.M.: B.P.H. p. 18. 1928).

În perfecționarea chemării sale i-au fost de mare folos cunoașterea celor 27 de limbi străine.

Nu numai în fapte a dominat, ci a demonstrat și generațiilor viitoare ce rol important joacă cercetările și schimburile științifice pentru cunoașterea bazelor culturale la popoare.

Să nu uităm nici pe oamenii literaturii românești din Ardeal ca Gh. Barițiu, și ceilalți cu cari Hasdeu a ținut strânse legături pe tărâmul cultural și științific.

Ca încheiere putem spune că a făcut, în afară de Ungaria, cercetări în toată Europa și a pus piatra fundamentală a relațiilor culturale între popoare, împreună cu oamenii de știință ai lumii sale contemporane.

Munca de pionerat a lui Bogdan P. Hasdeu pe atunci nu a însemnat altceva decât începutul inițiativei sale personale. Datorită acestei activități, Hasdeu a fost acuzat deseori de naționalism înflăcărat.

Astăzi însă, când spiritul erei noastre dorește și îndrumază mișcarea culturală internațională, culegem roadele acestei activități, pentru care el a luptat cel mai mult.

DR. GASPAR P. HASDEU [HÍZDEU]

PARA LA TRANSCRIPCIÓN DE TEXTOS MEDIEVALES: EL PROBLEMA LLAMADO "DE LA UNIÓN Y SEPARACIÓN DE LAS PALABRAS" *

1 En cuanto a la unión o separación de las palabras puede afirmarse que el deslinde entre lexemas se lleva a cabo casi a rajatabla, coincidiendo en ello la grafía de nuestro MS con las normas actuales (ni en esto puede hablarse de "normas") menos en unas cuantas palabras compuestas y en la articulación de lexemas y morfemas, o morfemas entre sí.

La regularidad en espaciar las palabras, aunque con excepciones (cf. "la tu túnica" Is. 22:20, "fi de" Jer. 40:5,6, "de fuera" Mat. 23:27), es mucho mayor que en MSS posteriores, en que la gótica adquiere caracteres más cursivos, y permite transcribir sin demasiadas dudas buena parte del texto. Sin embargo, observamos que también aquí como en tantos otros MSS de la época, cuando el copista se acerca al margen puede sentirse tentado a suprimir espacios (cf. "E somos tornados de yuso e non desuso" Bar. 2:5). Por lo cual, un *porende* Ecli. 23:38 al final de la línea y abreviado no es tan representativo de su *usus scribendi* como lo sería en otro lugar.

Otra circunstancia que puede causar perplejidad es el hecho de que la lineta para la separación de las palabras (cf. "Quando el ombre malo mal-/dize a su alma maldize" Ecli. 21:30) no se emplea con regularidad, y menos en formas que pueden ir también por separado. Por lo cual un *de balde* en que *de* está en un línea y *balde* en otra (Prov. 1:12), no puede contraponerse a *debalde* en el centro de la columna (ibíd. -17).

Incluso la contracción por sinalefa pudo suprimirse en el cambio de renglón (cf. "e vengaré sobre/ella sus carreras" Os. 4:9; pero v. i. 2.122).

Nos limitaremos a señalar que las mismas formas pueden aparecer con o sin espacio que las separe señalando la juntura (así "da acá, da acá" Prov. 30:15 ~ *dacá* Mat. 7:3), y que tan pronto se conserva el hiato "una agua" Jn. 4:15 como se deshace: "en una ora" Sab. 18:12. Pero la ad-

* A un estudioso como Demetrio Gazdaru, que nos precede tanto en experiencia y en saber, quisiéramos acosarle con preguntas; las cuales, como es natural, concernirían al quehacer cotidiano, en este caso la transcripción del romanceamiento bíblico de la segunda mitad del s. XIII contenido en el MS escurialense I.i.6.

Nota: En las citas se da la transcripción diplomática sólo del lexema o morfema a los que concierne la discusión. Las abreviaturas son las corrientes (v.s. está por *vide supra*; v.q., por *vide quoque*).

misión del hiato en una medida mayor que en otras épocas del desarrollo del idioma limita el número de morfemas que se unen por sinalefa y reduce en ciertos casos la proporción de sinalefas efectivas. Esta disponibilidad hacia la juntura se manifiesta también en los contornos de los lexemas: "a acrecimiento Is. 23:4 y morfemas: "era acerca Jn. 7:2, "a amidos" ICor. 9:17, "pora adelant" Prov. 13:13, y es concomitante con otros fenómenos en que se manifiesta el estilo más *staccato* de la lengua en este período, como son, por una parte, la apócope y, por otra, el uso del art. det. *el* en "el entrada" Ecli. 50:50, "el una" Ez. 3:13.

2 Examinaremos primero las grafías que no tocan en la semántica, y entre éstas, primero las que se presentan con concomitancia de fenómenos fonéticos, y luego las que no implican más que acercamiento o alejamiento mecánico. Invertiremos en esto el orden que hubiese sido preferible a rigor de lógica, para poder pasar luego directamente al apartado en que la grafía y la semántica se condicionan mutuamente.

2.1 El primer apartado lo articularemos según los elementos gramaticales que entran en la unión, bien sean éstos preposiciones, o afines o pronombres. Estas categorías gramaticales, por su apertura vocálica, su atonicidad, su brevedad y su frecuencia, son las más aptas para la contracción, y nos hacen observar ya desde ahora la ausencia de *este*, que en textos posteriores se prestará para la sinalefa con *otro*: *estotro*.

2.11 *Que* se une con el pron. pers. átono m.; cf. "El malo el amor que faze aquél que fía tiene que él se lo merece" Ecli. 29:22, y con los otros pron. refl. y personales átonos según veremos más adelante.

Por tanto, cuando *ue* va abreviado (cf. *que* Ecli. 7:2), tendremos que interpretarlo resolviendo por entero la abreviatura.

2.121 Prescindiendo de *al* y *del*, consagrados en cast. (la alternancia *de el* se dará a fines de la Edad Media), la prep. que más a menudo se contrae con el elemento siguiente es *de*, bien sea por confluencia de *-e* con *e-*, o por elisión de la *-e* ante *a-*, o *u-*. Los ejemplos que tenemos de elisión se ajustan al parecer más a la distribución de los sonidos vocálicos iniciales de lexemas y morfemas, a la naturaleza del elemento que sigue a la prep., y a la colocación de la palabra en la curva melódica, que a la cercanía o alejamiento del timbre de las vocales que se sobreponen a la *-e*.

La frecuencia es mayor con los pron.: *dellos* Prov. 1:6, *della* 5:5, *desta* 5:8, *desto* Sab. 4:19, *daquél* Cant. 2:3, *daquellos* Sab. 15:19, *dalguno* Ecli. 9:19. Siempre se une con el art. indet.: *duna* Sab. 18:12, y ocasionalmente con el pron. o adj. indefinido *otro*: *dotro* Ecli. 42:22, *dotra* 45:11, Bar. 6:45, "uno dotro" Jn. 5:44, "unos dotros" Hech. 21:6, frente

a *de otro* Ecli. 34:3 y *pássim*, y con advs.: *dacá* Luc. 16:26, *dallí* Hech. 20:14. Con verbos y sustantivos hay menos ejemplos de unión; cf. *densañar* Prov. 29:22, *daver* 7:20, *dagua* 30:16, *damor* Cant. 2:5, 5:8, *dengaño* Ecli. 1:40, 15:7 *dalegría* 1:29, *dantigüedad* IMac. 3:29; y con nombre propio, *darabia* Is. 13:20; frente a "de escarnio" Ecli. 31:42, "de ardor" 34:19, "de entendimiento" 39:8, "de agua" 39:22, "de amansamiento" 36:25, "de Adam" 40:1. "de error" 34:5. "de esmeragda" 32:8, "de Aarón" 36:19, sin que podamos dar razones que nos permitan prever por ahora el realizarse de una u otra alternativa. Me limitaré a indicar que un sust. abstracto como *amargura* aparece contraído con *de* en Lam. 1:4 y 20, mientras que leemos *de amargura* en Lam. 3:15, Ez. 28:24, Hech. 8:23, Rom. 3:14 y Heb. 12:15, con una proporción de 2:5; el nombre de sustancia *arambre*, en cambio, se contrae más a menudo con la prep.: *darambre* en los Profetas mayores aparece nueve veces (a saber, en Jer. 1:18, 15:20, 46:22, 25:20, 22:23, Ez. 22:20, 40:3, Dan 2:32), *de arambre*, cinco (Jer. 1:18, 46:22, Ez. 22:20, 40:3, Dan. 2:32, Is. 45:2); asimismo *doro* Prov. 11:22 y *passim* predomina con mucho sobre *de oro*. Es más frecuente, por tanto, la contracción en el caso de nombres de sustancias en sintagmas de tipo adjetival (y que corresponden a adjs. latinos, y, en el caso de *oro*, al adj. romance *dorado*; cf. Ap. 17:4), y menudea más cuanto más frecuente es la palabra en el texto, como en el caso de *oro*, no sin que acaso influya en ello también la brevedad del lexema, y su pertenencia al vocabulario corriente.

En la unión o separación pueden influir también circunstancias estilísticas, como la *variatio* (cf. "son cabo los dos rostros doro, en que son las redomiellas de oro" Zac. 4:12), o, por el contrario, la adecuación a otra forma que no admite contracción ("Los dios d'ellos tales son como las piedras de las sierras, de madero e de piedra de oro e de plata" Bar. 6:38; v. q. el v. 54), o también la ley de miembros crecientes: "los dios doro e de plata" 3.

El aspecto fraseológico y rítmico parece ser determinante en los pocos casos de contracción que observamos en los otros ámbitos semánticos, en que el discurso envuelve asimismo términos del habla corriente; cf. "Voz desposo ni desposa" Ap. 18:23, "vino nuevo en vez dañejo" Ecli. 9:15, "por veer cuánto á dancho e de luengo" Zac. 2:2.

2.122 La contracción con *de* es más representada en la lengua, y característica de nuestro texto, con las vacilaciones que dijimos. Se da también con otras preps. en *-e*: "desdel conpeçamiento" Sab. 12:11; v.q. Ecli. 36:17; "sobrel muerto" Ecli. 22:11; extendiéndose aquí la posibilidad de unión sólo al art. det. m. y al pron. tónico: "sobrel se tornarà" Ecli. 27:30, aun en las formas de éste que se apartan de la del art.: *entrellas*: "no á manera entrellas"

Cant. 4:2, *sobrellos* Prov. 24:25, Ecli. 18:9, y en algunos casos muy contados al adj. demostrativo: *sobréste* Is. 16:11.

Pero también hallamos la forma no contraída *sobre ello* Sab. 5:23; v. q. s. l.

2.112. La contracción de las preps. en *-a* se da solo con el art. det. m. *con-tral* Prov. 1:11, 3:30, Ecli. 18:9, y *aquantral* 8:17, *cercal* Ez. 45:5, *fastal* Prov. 28:17, Ecli 8:3, *poral* Prov. 13:22, Ecli. 9:2. Puede agregarse aquí la frase adverbial *en medio*: "en mediol mar" Prov. 30:21 (en otros casos la frase preposicional se forma con la prep. *de*: *en medio de*).

Obsérvese que con las formas en *-a*, *-o*, la contracción se hace por aféresis de la *-e* (átona) del art. y no por la elisión de la vocal final de la prep.

2.13 Una circunstancia concomitante de la unión que afecta al segundo elemento es la de la apócope de los prons. pers. átonos *me*, *te*, y sobre todo *le* y *se*, lo que *se* analizará con más detenimiento en el estudio morfosintáctico de nuestro texto. Aquí baste dar unos ejemplos de unión con el verbo, bien se encuentre éste encabezando la oración principal: "Salvet agora en todas sus villa" Os. 13:10, o la cláusula tras complemento o determinación circunstancial: "e con temor de Dios quitas ombre de mal" Prov. 16:6; u oración subordinada.

2.14 También *ant(e)*, *cab(o)* forman a veces cuerpo con el elemento que sigue: *ant(e)* se une con el art. det.: "Antel ombre está vida e muert" Ecli. 15:18 y con el pron. pers. tónico: "Antél mover s'an las sierras" 43:17; *cab(o)*, si bien recuerdo, aparece unido al elemento siguiente solo en "cabadelant" Ecli. 4:13.

De los dos tenemos también la forma plena: "ante el enpieço" Prov. 16:18 (pero con *ante* al final de línea), "cabo el ara" Ecli. 51:8, "cabo ora de sexta" Hech. 10:9; lo que podría hacernos suponer que nos hallamos ante una contracción con sinalefa como en *sobrel* o *en mediol* (lo cual supondría que se transcribiera *ant'el* y *cab'el*). Pero la frecuencia de la separación de *ant(e)* y *cab(o)* del elemento que sigue cuando empieza por *-e*: "no parezca ant el rey" Prov. 22:29, "ant él es obra de toda carne" Ecli. 39:24; v.q. "Lámpadas acienden ant ellos" Bar. 6:18; "cab el rencón" Prov. 7:8, "cab el rey" Ecli. 7:5, "vela cab él" 6:36, disuade de la idea de una contracción y nos inclina a atribuir la ausencia de la vocal final a apócope más bien que a elisión, y a considerar la escritura en un solo tramo como unión mecánica sin otro fenómeno acústico concomitante. En el caso de *delant(e)* se da solo la forma plena: "delante él" Prov. 8:30, en un caso, *delantre* Rom. 12:17), o la apocopada escrita por separado: "delant el capdiello" 25:26; "delant el rebaño" Ecli. 18:21, "de delant

él" Ecl. 8:3 (es significativo que esta última la hallemos incluso ante consonante: "delant sí" Ecl. 2:26).

2.141 Del adj. indef. *tod(o)* tenemos también unión con el art. det. m.: "todel día" Prov. 21:26, 23:27, "Todel trabajo del ombre" Ecl. 6:7, pero aquí también optamos por el reconocimiento de la apócope, ya que al lado de la forma plena *todo* hallamos *tod*, escrito por separado, e incluso *to*: "tod aquel" Ecli. 22:2, 32, Mat. 5:28, 7:21, 24, "tod esso" Mat. 19:20, "tod esto" Mat. 24:2, "de to en todo" Rom. 11:11. La forma casi pronominal *todo ombre* aparece sin apócope: "Todo ombre que come e beve..." Ecl. 3:13 y con ella *tod ombre*: "Esto es para "tod ombre" 12:14, "tod ombre que oye..." Mat. 7:26.

Huelga agregar que la distinción entre elisión y apócope no interesa solo para la presentación gráfica del texto, sino para su lectura, ya que parece que la pausa de 'delant sí' ha de extenderse a "delant el" e incluso a "ant el", "cab el", "tod ombre".

2.21 Al lado de *cada uno*: "e tornaré a cada uno segund su obra" Prov. 24:29; v.q. Sab. 15:7, y la forma apocopada *cada un*: "tornássemos cada un de nos" Bar. 2:8, leemos *cadauno*: "galardonar a cadauno segund sus carreras" Ecli. 11:28; otros ejs. de *cadauno* en 38:35, Ag. 1:9, Zac. 11:10, 13:4, 14:12, IMac. 14:8.

El hecho de escribirse en un solo tramo en una proporción de 3 : 1 podría hacer pensar que el copista sintiera la composición como lexicalizada, aunque en castellano no haya afectado a la fonética (sin embargo, DCE registra *cadun* sin doc.). "Cada año" se escribe siempre en dos palabras; cf. IMac. 8 : 16 (en otros textos leeremos *cadañero*); así también "cada día" Ecli. 45 : 17 (frente a *cadaldia* de otros textos).

2.221 En vilo entre la derivación y la composición están los advs. en *ment(e)*, con consonante epentética, en —*mientre*, que tal vez sea la forma más antigua. Aquí nos interesan porque se escriben en dos tramos: *libre ment* Sab. 16 : 11 (como "de buena mient"), o en uno: *derechament* Ecli. 11 : 7, que también tiene correspondencia en el excepcional "de bonamient" Is. 32 : 3. El modelo latino no es determinante para la separación, aunque en el castellano del siglo XIII *mient* funcionara aún como lexema (cf. "movimiento de mient" 39 : 16, por *saña*), y no ha de pensarse en la posible presión de formas latinas como *solummodo*, en correspondencia con la cual leemos *sola mientre* Ecl. 7 : 30, Hech. 24 : 22, Heb. 9 : 9 y *solamientre* Is. 33 : 21. Tampoco lo es el hecho de que el morfema desempeñe su función para con dos adjs.: "libre mient e llana" Is. 32 : 4. Y, por fin, no lo es la fonética (cf. *fera ment* Luc. 11 : 53, donde la monoptongación en

el primer elemento haría prever que éste se uniera con el segundo, en el que al parecer se apoya) ni la prosodia (hallamos *tan sola mientras* Am. 3 : 2 lo mismo que *tan solamientras* Sab. 10 : 8, que al parecer es más fiel a la entonación).

Nos limitaremos, pues, a constatar la proporción entre una grafía y otra: *-ment* 2 : *ment* 3; *-mientras* 1 : *mientras* 3. Contra lo que hubiere podido esperarse, *mientras*, cuyo carácter puramente morféxico está ensalzado por el alejamiento fonético, aparece más veces separado que unido al tema; o sea, según una cala realizada en los libros sapienciales: treinta y una veces frente a trece. También la apócope en *fuertmientras* Is. 64:12 hace pensar en una pausa entre los dos elementos.

2.222 *Guisa* y *cosa* aperecen siempre por separado: "fiera guisa" por lat. *nimis* Jl. 2 : 11, *fiera cosa*, como versión simplificada de "usque ad mortem" Marc. 14 : 34.

2.23 La separación de un morfema de dudosa independencia se da también en el caso de *dobla*, *doblo*, o *duplo*, siempre escritos aparte; cf. "en siete doblas" Ecli. 20 : 12 por *septuplum*; *a ciento dobls* Mat. 13 : 23, *a sesenta dobls* ibíd., *a ciento duplo* 13 : 8, *a sessenta duplo* ibíd. (La forma libre, usada como adj., es *doble*: "duplicia reddam tibi" Zac. 9 : 12 —"te tornaré dobles cosas").

Podría recordarse aquí, a falta de otro apartado, *tanto* en *entre tanto*: "Entre tanto quando oyó..." IMac. 9 : 1 y *fuera tanto*: "Fuera tanto que..." Lam. 3 : 2; v. q. "fuera tauto sola mientras que..." Hech. 24 : 21; en el MS posterior E2 hallamos el análogo *fuera ende*.

2.24 En dos tramos se escribe siempre *toda vía* Prov. 5:19, Ecli. 9:8 y *passim*, que en los lugares citados corresponde a "in omni tempore", y en Ecli. 48 : 27 a *in sempiternum*: "e conortó los llorantes de Sión toda vía", con evidente intención de representar un sintagma, aunque *vía* esté apartado de su contenido semántico normal. Una justificación semántica tiene, en cambio, *tan bien* en "tan bien cuemo" Mat. 12 : 13 y "tan bien... como" IMac. 3 : 18, "tan bien... cuemo" Ef. 2 : 21 gl.), que en MSS más tardíos se escribirá siempre como *también*.

2.241 Separación de elementos de nombre compuesto hallamos en casos muy contados; a saber, en *quatro pedias* Bar. 3 : 32, *mayor domo* Luc. 16 : 1.

Medio día se escribe en dos tramos: "faz tu sombra al medio día" Is. 16 : 3. En dos o varios tramos van también los numerales, tanto los múltiples de *mil* "dos mil cavallos" Is. 36 : 8, "quatro mil e seis cientos" Jer. 52 : 30; (lo mismo que "diez millares" Ecli. 47 : 7), como los múltiplos

de *ciento* "ochocientas e treinta e dos almas" *ibíd.* 28; pero "mil e setecientas" *Ez.* 48, con cambio fonético, que hace aun más plausible la unión.

Hasta cerca de nuestros días ha llegado en dos tramos el nombre propio *Jesucristo*. Nuestro MS, como todos presenta constantemente la forma *Jhesu Christo* en los consabidos compendios del *nomen sacrum* (cf., p. ej., *Rom.* 16 : 27), a pesar de que la terminación invariable en *-u* frente a la inestabilidad y variación, cuando se emplea independientemente *Jhesu* o *Jhesus* (cf. p. ej., *Mat.* 1 : 1 y 1 : 16) haga pensar en una pronunciación como la de hoy, de palabra compuesta por agregación (ingl. "plus-juncture").

Ric ombre (cf. "Triphón, un ric ombre" *IMac.* 11 : 39) está confirmado por el pl. "ricos ombres" *IMac.* 6 : 60,61; lo que no impide que en ambos números funcione como un sustantivo compuesto.

En sentido inverso, el escribirse *malandañça* *Eclí.* 22 : 29 y *bienandañça* *IMac.* 14 : 36 en un solo tramo da fe del buen sentido con que los copistas del S. XIII (frente a otros no tan atinados de épocas posteriores), dividen la cadena fónica. Así también *malgranada* *Cant.* 4 : 3,13 6 : 6, 7 : 12, sin caer en la trampa de la falsa etimología.

El problema de la transcripción de los sintagmas o compuestos con *mal* y *bien* lo dejamos para un trabajo aparte por no permitirlo el espacio.

Una categoría aparte la constituyen los calcos del latín, como *primer engendrado* por *primogenitus*: "e serán fartos los primer engendrados de los pobres" *Is.* 14 : 30 (ha de advertirse que en otros muchos lugares el vocablo latino se traduce con *primer fijo*; así en *Eclí.* 36 : 14), y las secuencias *no(n) + adj.* o *sust.* que sirven para traducir voces latinas compuestas por el pref. privativo *in-*: *non castidad* *Gal.* 5 : 9 por *impudicitia*, *no ensuziado* *II Cor.* 7 : 11 por *incontaminado*; o sintagmas latinos similares: "ca alguna sazón fuestes non pueblo" *I Pe.* 2 : 10.

El verbo *querer* no se une nunca con los prons. y advs. indefs. lats.; cf. "Quicumque his delectatur..." *Prov.* 20 : 1 — "qui quier que en esto se deleite"; "Unde cum iuramento pollicitus est ei dare quodcumque postulasset ab eo" *Mat.* 14 : 7 — "E juró ·l que ·l darié que quier que ·l pidiessse la moça"; "Vos autem dicitis: —Quicumque dixerit" 15 : 5 — "vos dezides que qual quier que diga..."; "Quocumque se vertit..." *Prov.* 17 : 8 — "ó quier que se buelve"; "Ubi cumque fuerit corpus, illuc..." *Luc.* 17 : 35 — "ó quier que fuer el cuerpo, allí..."; "... undecumque etiam ex malo acquirere" *Sab.* 15 : 12 — "para ganar dond quieres, e aun de mala part". Nótese que también es posible la tmesis: "En qual cibdat quier" *Mat.* 10 : 11. Contribuye a que se mantenga separado la concomitancia de formas personales: "Ad quod volueris porrige manum tuam" *Eclí.* 15 : 17 — "tiende

tu mano a qual quisieres"; y la reducción a ellas de los advs. indefs. de Vg.: "Exacuere,, vade ad dexteram, sive ad sinistram, quocumque faciei tuae est appetitus" Ez. 21 : 16— "Aguza, ve a diestro o a siniestro ó quieres"; por lo cual viene a coincidir la traducción de "et quo placuerit tibi ut vadas, illuc perge" Jer. 40 : 4 — "Ve a qual cabo quisieres" con la de "vel quocumque placuerit tibi ut vadas, vade" ibíd. 5 — "o ve a qual parte tú quisieres", donde además hay intercalación de otros elementos entre el adj. indef. y el verbo *querer*.

Hallamos, en cambio, en un solo tramo la conj. que sirve para traducir *sive*: "siquiers'enseña siquier ría, no fallará y folgura" Prov. 29:9, "siquier sea mal, siquier bien" Ecl. 12 : 14 (el segundo *siquier* va separado por el renglón); v. q. 5 : 11, Ecli. 13 : 31, 41 : 6, Jer. 42 : 6.

2.25 Agregaremos al final que *y* como adv. de lugar y también como complemento del verbo en un empleo análogo al de *ende*, suele ir separado del verbo *aver*, usado como impersonal, siendo contadísimos los casos en que los dos elementos se escriben en un solo tramo; tras "Ca amigo ahy que se torna enemigo" Ecli. 6 : 9, en el segundo estico del mismo versículo leemos: "Amigo a hý que te movrá aborrecimiento". La separación de los dos elementos no es incompatible con distintos grados de lexicalización en trozos que coinciden, en su sintaxis y prosodia, pero no del todo, con el uso de nuestros días; véanse, p. ej.: "Sesenta son las reínas e ochenta las barraganas, e de las mancebiellas no á y cuenta" Cant. 6 : 7, "No á y grumo pora comer" Miq. 7 : 1. Dejamos para otro lugar el estudio pormenorizado de *aver y*. Por lo pronto baste decir que el valor locativo de *y*, cuyo uso es obligado cuando hay correlación con *ó*: "Ó muchas palabras á, espessamiento á hý mengua" Prov. 14 : 23), es todavía muy vital. Además, aun independientemente de este valor, *y* no solo sigue al verbo *aver* sino que le precede, como aún hoy en fr. *il-y-a*, tanto en correlación con *ó*: "Ó muchos consejos á, y á salut" Prov. 11:14; como fuera de ella: "Carrera y á que semeja derecha al ombre" 14 : 12, que puede compararse con "Carrera á hý que semeja buena al ombre" 16 : 25, como una prueba más de la mayor flexibilidad del sintagma. Y, por fin, se da con todos los tiempos del verbo *aver* (cf. "ni ovo y qui fuxiesse ni que pudiesse escapar" Lam. 2 : 22), y se combina con otros verbos como *ser*, *estar*, *fincar*: "estarán hý bestias salvages" Is. 13 : 21, "no fincará hý nada" 39 : 6.

3. Se puede concluir esta parte y empezar la próxima constatando que la grafía en su conjunto refleja una clara sensibilidad hacia los quiebrós semánticos de la cadena fónica; que esta sensibilidad se manifiesta en la es-

critura racional (semántica) de los lexemas, pudiéndose atribuir las excepciones a rutina (*dejacob*), o a convención también rutinaria pero asociada de algún modo con modelos etimológicos (*derechurera mientre*) o influida por el análisis superfluo (*mayor domo*).

La transliteración en una edición moderna supondría un respeto supersticioso de la letra si conservara tales excepciones y excesivo si, fiel a la acústica contra la semántica, reflejara servilmente la contracción.

Tropieza con serias dudas, en cambio, en el caso de la separación de los prons. átonos y de incipientes lexicalizaciones como la de *a y*.

El último apartado de la sección 2, sobre *á y* → *çay*? servirá de transición al estudio de las preposiciones y adverbios o frases preposicionales y adverbiales, o sea, de morfemas donde es más difícil distinguir entre la lexicalización ya heredada del latín vulgar (*donde* como *dentro*, a pesar de la presencia de *onde*), y la que aún no se ha perpetrado en el ámbito romance (p. ej., en *daquend*), aunque la grafía facilite el proceso. En esta parte tropezaremos además con la poca congruencia de la ortografía actual: casi tan dependiente es *en* como *mientre* en "fablaron en vano, e vana mientre consolavan" Zac. 10 : 2, donde, según las normas vigentes intervendríamos solo en el segundo vocablo.

Seguiremos teniendo en cuenta los fenómenos analizados hasta ahora porque han de servirnos de puntos de referencia.

Más abajo aludiremos a *dedía*, *denoche* como muestra de la tendencia ortográfica a no separar el morfema independiente *de* de los lexemas que acompaña. Pondríamos dejar para esa sección casos como el de *dedentro* o *defuera* cuando equivalen a *de dentro*, *de fuera*, acrecentando así el número de ejemplos cuyo alcance no trasciende del uso gráfico.

Del mismo modo, al apartado 2.122, donde ilustramos la contracción con elisión de vocal, hubiéramos podido agregar el ejemplo de *dacá* por *d'acá* en "los que quisieren de vos passar acá non pueden, nin los dacá allá" Luc. 16 : 26, de *daquí* Is. 9 : 7 y *passim*, por *d'aquí*, y acaso el de *dagora* en "dagora son criadas e non de estonz" Is. 48 : 7, sin equivale a *d'agora* por 'desde ahora'. En sentido inverso, *en ante* de "Evat que vos lo dix en ante" Mat. 24 : 25 y "...maguer que vos fue prophetado en ante" Rom. Pról., hubiera podido colocarse junto a *en alçar*, donde el prefijo se escribe por separado, quedando limpiamente distribuido el material entre casos de unión o separación mecánica.

Sin embargo, las continuas oscilaciones e incongruencias que notamos en nuestro MS, las discrepancias que plagan las ediciones de textos medievales y las incertidumbres que aún hoy atormentan al español en este cam-

po plagado por la rutina, no implican solo "unión" o "separación" fácilmente analizables según o contra el "sentido", sino situaciones bastante más complejas.

3.1 Empezaremos por enumerar las formas que conciernen o ilustran nuestro problema, dividiéndolas empíricamente por grupos, según aparezcan en dos tramos, en dos o en uno, o en uno solo.

Aparecen en dos tramos *de delante, de entre, de lueñe, de médio, de sobre, de somo, des aquí, en ante, en adelant(e), en derredor, en doblo, en medio, en somo, entre medias, a diestro y a siniestro, a fondón, a postremas, a revezes, a riedro, a somo, y por que, aun que* (y otras muchas frases conjuntivas).

Aparecen en un solo tramo o en dos (con restablecimiento de la vocal elidida) *dallend(e), daquende, de balde, decabo, dedentro, defuera, degrado, dejuso o deyuso y desuso, demás, después, después, desde, detrás, deshý, desque, encabo, enpós. aderredor, ajuso o ayuso, atrás, afuera, arriba, asoora, des(d)oy [más]*.

Aparecen en un solo tramo *dend(e), dond(e), dantes*, y los ya citados *dagora, dacá y daquí*, además de *pora* (que no recuerdo haber hallado como *por a* tampoco en textos anteriores).

3.11 El segundo grupo no es homogéneo. En efecto, mientras que, p. ej., *de balde* y *de balde* se reparten casi por igual (cf. respectivamente Prov. 1 : 17, Cant. 1 : 6, Ecli. 29 : 8 y Prov. 1 : 12, 26 : 2), *decabo* predomina netamente sobre *de cabo*; cf. "Quando despertare e fallare los vinos decabo" Prov. 25 : 35; v. q. frente a *de cabo* en "E de cabo porque los justos fuessen nodridos, el fuego olvidó su fuerça" Sab. 16 : 23 ejs. de *decabo* en Ecl. 1 : 5,7, 2 : 18, 4 : 4, Ecli. 29 : 2.

De *des de* recuerdo un solo caso: "des de su niñez" I Mac. 1 : 7 (al centro del renglón).

Las formas compuestas con *des-* se hallan a medio camino entre la unión y la separación. *Des hý* o *des ý* se resiste más a la unión; en los libros sapienciales se da siete veces en dos tramos, dos en uno: *deshý* y *desí*, en los lugares que luego citaremos; se reparten por igual *des oy [más]* y *des(d)oy [más]* (cf. *des oy [más]* Mat. 26 : 29, Marc. 5 : 35, Apoc. 14 : 13 frente a *desoy más* Jer. 3 : 4, Mat. 26 : 64, *desdoy más* 23 : 39).

También tenemos *des pues* y *después*, pero éste predomina con mucho, como también *depués* (cf. Sab. 4 : 19, 8 : 13 y *passim*), que recuerdo en dos tramos sólo en "los nuestros no saben nada de pues, ni an dend ade-

lante gualardón" Ecl. 9 : 5, donde podría haber una grafía rutinaria modelada en el sitagma frecuente *nada de* (Vg.: "nihil amplius").

Al grupo de formas que se escriben siempre en dos tramos pasaría *encabo* que en los libros sapienciales aparece, si bien recuerdo, una sola vez: "e encabo malfiesta su maldat" Ecl. 14 : 7; mientras que en los demás casos se presenta como *en cabo* (cf. "mas en cabo morderá como culuebra" Prov. 23 : 32). Asimismo "el que va empós él" Ecl. 14 : 23 constituye una excepción, tras siete *en pos* antes de dicho versículo, y nueve hasta el final del libro; *empós* Zac. 6 : 6 es el único caso que he registrado en los Profetas(en J1. 2 : 3 *en pos* está separado por el renglón).

Apenas podría pasar al primer grupo por el predominio de la forma en dos tramos (en los libros sapienciales frente a "ca el precio de putería apenas es de un pan" Prov. 6 : 26 tenemos "más el ombre sabio a penas ridrá callando" Ecl. 21 : 23, "El mercadero a penas será que no mienta" 26 : 28, y dos casos más de la forma separada en 29 : 7 y 32 : 10). En cambio, *apriessa* y *a priessa* se distribuyen por igual; cf. "e apriessa tornando lo que es derecho" Is. 16 : 5 y "vieron que María se levantava apriessa" Jn. 11 : 31, frente a "Fueron allá a priessa" Luc. 2 : 16, "levantós María e fue a priessa a la montaña" Luc. 1 : 39, sin contar "e tiráronle a priessa de medio d'ellos" Hech. 23 : 10, donde nuestra loc. adv. está dividida entre un renglón y otro (por lo demás, la frecuencia de esta loc. no es muy alta porque el mismo concepto se expresa en el romanceamiento generalmente con *aina*, a veces con *ligerament*, y con varias perífrasis.

La fonética sintáctica hace sentir su influencia de modo desigual: ha eliminado *de redor* pero no *a riedro* (del que recuerdo un solo ejemplo en I. Tim. 5 : 15).

Empós, que luego será la forma corriente (en E2) aparece aquí como excepción, según se vio, junto a la forma de compromiso, también excepcional, *empós*.

3.21 Una primera distinción en categorías gramaticales nos permitiría apartar las conjunciones, en cuanto su grafía implica aspectos rítmicos y semánticos peculiares.

Según indicamos, se escriben siempre en dos tramos *aun que*, *por que*, y otros muchos nexos como *pora que*. A veces en uno y a veces en dos, halamos *sino* y *desque*.

La escritura constante *aun que* y *por que* preserva la identidad de los elementos que entraron en la formación de estos nexos. De *aun* podríamos esperar difícilmente que se uniera con *que* por su frecuente uso como adv. y por su raro empleo ocasional como conj. concesiva; cf. "Aun que se co-

ñozca por sabio no lo podía fallar" Ecl. 8 : 17 frente a una gran mayoría de pasajes donde por *etiam si, etsi, attamen* se emplea *maguer que*; cf. ibíd. 12 y pássim. *Aun que* se amolda a la grafía *aun si*: "Mostrando que eres poderoso de sanar todas cosas, aun si entrare alguno en mar sin govornio" Sab. 14 : 4; v.q. Ez. 33 : 13 y *aun quando*: "El mancebo en su carrera aun quando fuer viejo non se quitará d'ella" Prov. 22 : 6.

Por que no permite diferenciar ente 'por el [la, lo] cual' relativo "¿Quál es el to amado del amor, porque nos así conjurest?" Cant. 5 : 9, '[¿] por qué [?]' interrogativo: "esto les anunciava que no musiesen sabiendo por qué suffrién aquellos males" Sab. 18 : 19, 'porque' final: "propter detractionem" Ecl. 38 : 18 — "por que no áyan qué te dezir" y 'porque' causal: "Onra al físico por que'l as mester" Ecl. 38 : 1.

Por que hace juego con *por ende*: "Por que denostaste esta palabra . . . por ende vos será . . ." Is. 30 : 12-13 y se presta para reflejar miembro a miembro la frase que se halla en el modelo: "propter hoc quod longe essent" Sab. 14 : 17 — "por que moravan lueñe". Pero no hay razones prosódicas (aun menos que para *aun que*), y menos semánticas para conservar la forma en dos tramos en una transcripción moderna, ya que, además, al no hacerse la distinción, cuando puede determinarse entre el nexos relativo, y, p. ej., el final, se oscurece el sentido; véase especialmente "non rēcibas persona por que peques" Ecl. 42 : 1, donde el latín "ut delinquas" nos avisa de que la oración subordinada denota finalidad.

La separación, si es, como parece, convencional, no depende necesariamente de la presencia de *pora* (*pora* siempre se escribe en un tramo, y hasta hallamos unidos *por ó*). Parece más verosímil que esté determinada por *que* (en vista también de otros nexos como *pues que* [cf. IMac. 8 : 8], cuya grafía es prosódica. Sin embargo, también *que* se halla unido ocasionalmente, a saber, en *desque*: "catorze años avié desde que él viera aquella visión" IICor. 12 : 2g1.

En este nexos conjuntivo cuando se escribe por separado se repite lo que vimos acerca de la "trasparencia" respecto al latín de *por que*: "Ex quo facta sum . . ." Cant. 8 : 10, "des que fui". Lo cual, sin embargo, no parece una razón suficiente para respetar la grafía en dos tramos (v.q. "des que me falló" Ez. 2 : 2, "des que dormist" Is. 14 : 8; y cf. Mat. 15 : 35), a no ser que lo queramos emparejar con *aun que*.

En cuanto a *si no*, el que se escriba siempre en dos tramos (en Sab. 5 : 11 aparece unido; pero este caso, además de por razones prosódicas, ofrece duda por estar al final de la línea, como añadido posteriormente) coincide casi siempre con la realidad lingüística de la época tanto por razones de prosodia (cf. la traducción sig.: "praeter eum vero ne timueris

alienum" Prov. 7 : 2 — "E non temas a otro dios ageno si no a él") como por razones sintácticas.

Huelga recordar que tras *si*, en su origen una conj. subordinante, seguida de *no* o *non* más un verbo implícito, podía intercalarse un elemento: "Non es otra si nos non" Ecli. 36 : 12 (lo que era posible aún en el S. XVI: "Tales hechos ¿quién osaría acometer si Brumandilón no?" Keniston 40.883); y que, además, la cláusula introducida por *si no* podría ponerse en primer término: "Si no David e Ezechías e Josías, todos los reyes erraron" Ecli. 49 : 5.

3.22 Si luego pasamos a las formas que la ortografía actual distingue según sean adjs. o advs., vemos que en la etapa del idioma en que nos hallamos la distinción no es del mismo tipo, pero aun así no se hace; nuestro MS pone siempre *demás* tanto cuando se acerca a un sintagma partitivo (así en el pasaje sig., donde sirve para traducir en forma analítica el verbo compuesto *superordinare*: "El testamento confirmado dell ombre no lo desprecia ninguno, ni pone y demás" Gál. 3 : 15), como cuando es adv., o mejor dicho forma más o menos lexicalizada de una locución adverbial, en correspondencia con lat. *insuper*, donde hoy emplearíamos *además*: "e demás sos amigos se tiraron alueñe d'él" Prov. 19 : 7; v. q. Ecl. 5 : 8, Miq. 2 : 8.

Cuando el carácter de locución se hace más explícito con *a*, vemos que no solo se confirma la unión de *de* y *mas*: "En las cosas a demás no escodruñes mucho" Ecli. 3 : 24, sino que la mayoría de las veces se une también *a*; así en la traducción de lat. *supra modum*: "el pecado pequé además" Rom. 7 : 13; v. q. IICor. 4 : 17, y de lat. *supervacuus* 'desaprovechado': "e pereçrá así como agua además" Sab. 16 : 29, donde se podría pensar en un acercamiento al ámbito del adj. (v. q. Gál. 3 : 4, donde en el texto se emplea *debalde*: por "sine causa", y en la glosa se explica *además*: "Además dize ombre muchas vezes por la cosa que ni tiene pro ni nuzé").

Sería un anacronismo esperar que la grafía medieval hiciese distinciones como las que se han introducido como norma ortográfica en tiempos recientes, aunque ellas nos han servido de criterio empírico, y han de tenerse en cuenta para su eventual aplicación al transcribir el texto.

3.23 La distinción entre el uso adverbial y el preposicional de muchas de las formas enumeradas en 3.1 tampoco suele afectar a la unión o separación de los elementos primitivos en la forma base: *depués*, p. ej., se escribe junto cuando es adv.: "e después no vino más emiente a ninguno d'aquel ombre pobre" Ecl. 9 : 15, cuando forma frase preposicional con *de*: "e

depués [lat. *deinceps*] de ti levantar s'á otro regno menor que el tuyo" Dan. 2 : 39, y frase conjuntiva con *que*: "Ca nós pecando de grado después que coñecemos la verdad..." Heb. 10 : 26.

En ciertos casos se observa una especie de parasíntesis que tampoco afecta de por sí necesariamente a nuestro problema gráfico; frente a *lueñe* → *alueñe de*: "avié a ir más lueñe" Luc. 24 : 28, "Tírate alueñe del monte" Heb. 12 : 20gl. tenemos *suso* → *de suso de*: "e de suso d'aquellos quatro avién cara de águila" Ez. 1 : 10. En efecto, más adelante cuando la prep. simple se sustituirá por la frase preposicional, veremos que los elementos de ésta podrán escribirse por separado; cf. "so las alas d'ellos" Ez. 10 : 8 — "de baxo de las sus alas" E4.

3.31 Si en el análisis de nuestras formas tuviéramos presentes los modelos latinos podríamos señalar la correspondencia con *de longe*, *de medio*, *de foris*, o *de foras*, *deiusum*, *desu(r)sum*, *desuper* o *de super*, *de post*, *de inde*, *de ante*, y también *de magis* o *demagis*, que aun no dándose en nuestro texto, pueden recordarse igualmente.

Pero, aparte la vacilación en el propio latín de los diferentes textos del Vg. y en las múltiples copias, cuyas grafías a veces se adivinan por la versión (así el texto que el romanceador tendría delante pondría *de foris* cuando la traducción produce el erróneo "de las placas" en Bar 2 : 22 (!)), contrastan tajantemente *desuper* o *de super* (cf. Ω⁸ Tob. 3 : 15) y *de sobre* siempre en dos tramos (tal uniformidad podría explicarse también por la atracción que ejerce el art. o pron. al contraerse con *sobre*; cf. "que les tolledes por fuerça las pieles de sobr'ellos" Miq. 3 : 2).

3.321 Si, por otra parte, dispusiéramos nuestra clasificación analizando los elementos que constituyen sendos tramos, apartaríamos, por contener una forma que nunca aparece como libre en nuestro texto, sólo *debalde* y *en pos*: en E6 hallamos los derivados *baldío* Is. 29 : 24 y *baldero* Mat. 12 : 36, y *pues*; en la forma simple. También señalaríamos *en derredor (de)*, en el que hemos de saltar la primera sílaba *de*— para llegar a *redor de*, ya que *derredor* sólo aparece precedido de *en* o, excepcionalmente, de *a* (compárese "alumbrando todas las cosas en derredor" Ecl. 1 : 6 [v. c. 9 : 14] y Ecl. 45 : 10 con "ponlos redor de tu garganta" Prov. 6 : 21).

3.322 Un problema aparte lo constituyen *dantes*, *dond(e)*, *dend(e)*, de los que no podemos aislar *antes*, *ond(e)* y *end(e)* (aunque a veces se ha hecho, metiendo la diacronía en la sincronía) y para los cuales no es satisfactoria la calificación de *d*— como "consonante reforzativa" ni como con-

sonante con función antihíatica, cual sería en *do* respecto a *ó*: *dantes* corresponde, como veremos, a *en antes*, y su uso sintáctico es distinto, por lo general, del de *antes*, y *dond(e)*, *dend(e)* no son intercambiables sin más con *ond(e)* y *end(e)*; por lo cual no hubiéramos debido siquiera consignarlos aquí, si no fuera porque su forma nos sugiere que los asociemos con *daquend*, *dallend* (que examinaremos luego), y porque el desarrollo posterior nos presentará un *onde* con valor locativo: "el niño fallesció; pues yo, ¿ónde verné?" Esc. 1.1.4. (E4) Gén. 37 : 30).

3.3221 Nos limitaremos, pues, a señalar que *d-* diferencia *don(e)* de *ond(e)* en cuanto éste sirve para traducir lat. *unde* (en los raros casos en que este adv. aparece en la Biblia como conjunción ilativa con el sentido de 'por lo cual') y en el romanceamiento se destaca como nexa insólito de tono culto cf. "e su cara assí como asconduda, e despreciado; onde non catamos por él" Is. 53 : 3, "Onde, rey Agripa, no fui descreyent de la visión celestial" Hech. 26 : 19, "e abolviéronse a los griegos; ond aquella provincia fue llamada primeramente Gallogallacia" Gal. pról., "Onde diz la escriptura" IPe. 2 : 6), mientras que *dond(e)* es el equivalente romance del mismo morfema latino cuando conserva su valor locativo normal de procedencia, y se emplea como adv. rel.: "los ríos tornan al logar dond salen" Ecl. 1 : 7, "de la tierra donde fue fecho Adam" Ecli. 33 : 10, "Alpheo, donde nacieron estos quatro fijos" Mat, Pról. 207a10 (también con antecedente abstracto que lo aproxima a *onde*: "Esto es mui mala cosa... que unas cosas mismas avienen a todos; donde los coraçones de los fijos de los ombres son llenos de maldat" Ecl. 9 : 3), o interr.: "No sabrá dónde le viene" Ecli. 27 : 30, "¿Dónde á este el saber e las vertudes?" Mat. 13 : 54; v.q. 56 y 15 : 33.

3.3222 *End(e)* en uno de sus empleos está para con *dend(e)* en la misma relación que *ond(e)* para con *dond(e)*, con la diferencia de que *ond(e)* va al principio de oración como ilativo y es un nexa libresco y culto, según vimos, y *end(e)* va en el interior de la oración como representante de persona o cosa o de una oración entera, y pertenece de lleno al sistema vernáculo: "E non digas pequé, e no me fallé ende mal" Ecli. 5 : 4; v.q. 22 : 24, 23 : 10, 35 : 4; Mat. 5 : 46, 6 : 1, 18 : 31. (En los numerosos casos en que desempeña la misma función y ocupa el mismo lugar que *ond(e)*, va precedido de *por*: cf. "Por ende torné yo tus carreras en tu cabeça" Ez. 16 : 43; v.q. Am. 4 : 12). El uso respectivo de *end(e)* y *dend(e)* puede ilustrarse todavía en E4; cf. "E por tanto se llamó el su nonbre Babel; que ende perturbó el Señor el lenguaje de toda la tierra, e dende los derramó el Señor sobre la faz de la tierra" Gén. 11 : 9).

En otro de sus empleos, sin embargo, *ende* a diferencia de *onde*, se combina con verbos de movimiento y, según se ha hecho observar, aparece sobre todo en lugares donde en Vg. no hay adv. (lo que vale también a veces para *dend[e]*); compárese "et rogavi discipulos tuos ut eiicerent...". Luc. 9 : 40 — "rogué a tos diciplos que :l echassen end" con "...nonne tenebit et levabit eam?" Mat. 12 : 11 — "...que la non saque dend".

Circunstancias de fonética sintáctica no son ajenas al uso más frecuente de *dend(e)* en correspondencia con advs. lats.; al principio de cláusula se usa siempre la forma con *d-*: "si descendieren a los infiernos, dende los sacaré, e si subieren fastal cielo, dende los tiraré" Am. 9 : 2; *dend* y no *end* se conmuta con *d'aquí* en la loc. *dend (a) adelant*, que generalmente se encuentra en la posición inicial: "Pues que es muerto el ombre peccador, dend adelante non á esperança ninguna" Prov. 11 : 7 (v.q. Is. 23 : 12), o forma cláusula por sí, dentro de la unidad rítmica: "e que tengan enteramientre la fe de Christo dend a adelant" Col. Pról. También podría considerarse como usado tras pausa cuando sigue a un pron. pers. apocopado "...e yo levaré :l dend" Jn. 20 : 15, donde su uso puede compararse por contraste al de *end* como enclítico o anclítico en este otro contexto; "no podemos end levar nada" Tit. 6 : 7.

En el penúltimo ejemplo citado, por otra parte, *dend* sigue a una cons. líquida. También notamos toda una serie de casos donde el empleo de *end(e)* o *dend(e)* parece regulado por el sonido consonántico o vocálico que precede. Compárense "...no saldrás ende" Mat. 5 : 26, "e que fuesen tollidos end" Jn. 19 : 31, "e quando se quitaron end" Hech. 26 : 31 con "ya se quitará dent" Cant. 5 : 6, "tiraré dend reyes e capdiellos" Jer. 49 : 38, "...fuesse dende" Mat. 12 : 15, 13, 53, 19 : 15, "quitame dende" Luc. 8 : 13, "tirar lo á dend" 15 : 2, de cuyos ejemplos se deduciría que *end(e)* sigue a cons., *dend(e)* a vocal (como *ó* y *do*); aunque también hallamos un *end* tras vocal acentuada: "... e sacó end los viejos paños e vestidos viejos que podrecieran y" Jer. 38 : 11.

3.2323 *Ante(s)*, *dantes* y *en antes* plantean un problema análogo en el ámbito temporal.

La diferencia entre *ante(s)* y *dantes* (aparte el hecho que aquí no interesa que *dantes* se use solo como adv. y *ante* se pueda usar como prep. y también como adv., en cuyo caso admite también la terminación adverbial y entra en frases advs.) consiste en que *dantes* (siempre escrito en un tramo) y *en antes* (escrito en dos, según dijimos) se usan para indicar anterioridad respecto a un estado o a una acción, explícita o implícita, que se sitúa en un tiempo distinto del presente. Por lo cual sobre "E quando tornan del mercado, non comen si ante non se bañan" Marc. 7 : 4 podríamos

construir un hipotético: * "E quando tornaban del mercado non comían" o "E quando tornaren del mercado no comiesen si dantes non se bañaran" (o "non bañándose dantes"), y en nuestro texto frente a *poco ante* en "e con trabajo faze un díos vano d'aquel mismo lodo, aquél que poco ante fuera fecho de tierra" Sab. 15 : 8, hallamos *poco dantes* en "e aquellos bendizién a Dios que onrava el so logar e el templo que mui poco dantes era lleno de miedo e de espanto" IIMac. 3 : 30.

Especificaremos que, respecto a acción futura, *dantes* (que recordamos sobre todo de textos legales; cf. "aquel qui non vinier a esta misión fazer, sabiéndolo dantes, que peche. . ." DL 191 [Burgos, 1240], 20) y *en antes* son poco frecuentes en nuestro texto (tenemos un ejemplo y con *en antes* y fut. simple. "Ca levantaránse falsos prophetas. . . Evat que vox lo dix en antes" Mat. 24 : 25), mientras que abundan los ejemplos referidos a acción pretérita: "vieron aquél que dantes negaran" Sab. 12 : 27; "Ca la nuf alumbrava las huestes dellos e de agua que era dantes apareció tierra seca" 19 : 7; "e sobrevinieron majamientos a los pecadores con los otros quexamientos que les vinieran dantes por fuerça de las aguas" 12; v.q. IIMac. 3 : 46, 14 : 33, 34, IIMac. 3 : 30, Mat. Pról. 207va, Luc. 23 : 12, Hech. 8 : 9, 21 : 29, Rom. 1 : 2, 3; y con *en ante*: "aquél que nós crovimos luego que lo oyemos, maguer que a nos non fue en ante prophetado" Rom. Pról.

Según esto, *ante* se relaciona con una acción o estado presente (puntual y explícito, en cuyo caso puede ampliarse en *ante d'agora*: "ca ante d'agora fue un ombre Theodas" Hech. 5 : 36; o repetida con un "presente genérico" ("non comen si antes. . ." v.s.) y, además, en la correlación *ante. . . luego*; cf. Mat. 24 : 6, *antes* o *enantes*, con acciones o estados en otros tiempos; por lo cual se podría parafrasear en esp. actual con "antes de entonces". Si, en cambio, correspondiera a *de estonz* (cf. neque ex tuno aperta ut auris tua" Is. 48 : 8 — "ni de estonz fue abierta tu oreja") tendríamos que considerarlo como equivalente a nuestro *de antes* ("lo sabía de antes"), lo que en la mayoría de los casos no puede hacerse, en especial si se interpreta el contenido por el modelo latino.

Agréguese a ello el hecho de que *ante(s)* en E6 se usa donde por lo que se vio, esperaríamos *dantes*. Con Sab. 19 : 12, citado arriba, compárese "E será aquel día quando te diere Dios folgura de to trabajo e de to majamiento e de tu servidumbre que sirvieras ante" Is. 14 : 3; v.q. Jer. 43 : 5, Dan. 6 : 3, IIMac. 3 : 30.

Por otra parte *dantes* se emplea a su vez donde estaría justificado, se-

gún lo que vimos, el uso de *antes*: "las ascondudas cosas de so coraçón mal-fiestas son [esto es, que çoñosce sus peccados, ca dantes non los tenié por peccados]" ICor. 14 : 25.

3.3224 Si a continuación, y contra este trasfondo, consideramos las formas *daquend(e)*, *daliend(e)*, frente a *aquend(e)*, *allend(e)*, vemos que *aquend(e)*, *allend(e)*, además de servir como preps.: "es allend los ríos de Ethiopia" Is. 18 : 1, y como advs. en frase prep. referidos al hablante: "allend de Jordán" Is. 9 : 1, aparecen generalmente en nuestro texto, como ads. correlativos cuando pueden conmutarse con *de un cabo, del otro cabo*, trasladando la relación implícita para con el hablante a la persona y objeto de los que se habla. Compárese "ubi crucifixerunt eum, et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Jesum" Jn. 19 : 18 — "e alli-l crucifigaron, e con él otros dos, uno aquend e otro allend" con "estavan tres dell un cabo de la puerta e los tres dell otro" Ez. 40 : 10. Los hallamos en correspondencia con lat. *hinc et hinc* como aquí, e con *hinc inde*: "fecisti tibi excelsa hic inde" Ez. 16 : 16 — "E feziste rima cosida aquend e allend", "aqua vero Iordanis hinc inde" IMac. 9 : 45 — "El agua de Jordán está aquend e allend" Mac. 9 : 45.

Como en el caso de *end(e)* los dos advs. están suplidos en la traducción romance: "Qui tenet aratrum et qui gloriatur in iaculo, stimulo boves agitat" Ecli. 38 : 26 — "El que tiene el aradro e el agujada con el agujón trae los bueys aquend allend" (donde, además, se acerca al adv. simple con el cual sabemos que se confundió en algunas hablas; cf. "e cayén acá e allá ant él" IMac. 6 : 45).

Resumiendo lo que hemos visto hasta ahora diremos que por la consonante inicial *d-* (← *de*) se distinguen las parejas de formas en distintos aspectos: el semántico, por la pertenencia al ámbito ilativo (más abstracto) *ond(e)*, *end(e)*, o al locativo (más concreto) *dond(e)*, *dend(e)*, en cuya serie se puede colocar también, por el ejemplo que hemos registrado, *daquende* respecto a *aquende*, por el valor de aquél; más explícitamente conexo con el lugar del hablante. En cuanto a tiempo, hemos visto que *ante(s)* expresa anterioridad en sí (referida al presente), *dantes*, anterioridad referida a otro tiempo que no sea el presente. Ninguna de cuyas diferencias, sin embargo, permite atribuir a *de* valor de morfema. Además hemos visto ciertas confluencias *ante(s)* por *dantes*, y diferencias de carácter fonético-sintáctico, cuando *dend(e)* y *end(e)* serían intercambiables si no fuera por el sonido que precede.

4.1 Otras expresiones adverbiales y preposicionales nos ponen ante el pro-

blema de la unión o separación como posible fenómeno puramente gráfico, o sea, sin consecuencias fonéticas del tipo que acabamos de contemplar.

Podrían dividirse en sintagmas y agregados no sintagmáticos, siendo del primer tipo las que coinciden con secuencias normales en la cadena fónica: prep. + sust. *de sono, en sono, decabo* y prep. + adv.: *de lueñe*; del segundo, las de prep. + prep. (*derrás*), y otras secuencias más difíciles de analizar. La prep. *pora* no parece ya pasible de descomposición, a diferencia, p. ej., de lo que se ha observado en el Cid; cf. MPidal Cid 353.26. Algunas pueden ser ora de un tipo ora de otro. Procediendo descriptivamente partiremos de los casos en que, como en *de desuso, de dejuso*, la prep. desempeña su valor relacionante propio, quedando vacío de su contenido el *de-* del adv., como ya había acaecido en lat. *de deorsum* (cf. Jn. 8 : 23). Véase, pues: "et contrivi fructum eius desuper" Am. 2 : 9 — "E quebrantaré el fruto de desuso".

Pero igual valor le hemos de atribuir a *suso* y *juso* precedidos de la misma preposición: "El que de suso vino, sobre todos es" Jn. 3 : 31; "[e quebrante el fruto de desuso] e las raíces d'él dejuso" Am. 2 : 9, siendo indiferente, como volveremos a subrayar luego, que *desuso* y *dejuso* estén escritos en un tramo o en dos. Por lo cual podemos identificar *de* como morfema que indica procedencia, *suso* y *juso*, como morfemas que indican el lugar de donde se procede (referido a su vez a un término de relación sobrentendido).

La equivalencia entre *suso* y *desuso* para el lugar en donde se extiende también al lugar adonde si consideramos traducciones como la sig.: "sublevabit te" Is. 22:17 - "te levará desuso".

Suso y *juso*, por otro lado, son intercambiables también con *asuso* o *a suso* y *ajuso* o *a juso*; compárese "¿Qué sabe si el espíritu de los hijos de Adam subió suso o si el espíritu de las bestias descenda juso?" Ecl. 3:21 con "catanto Jhesuchristo a suso" Luc. 10:30 (v.q. *contra suso* "e sospirará contra suso e catará a tierra" Is. 8:21-22) y con *a juso*: "Jesuchristo acorvó's a juso" Jn. 8:6, y hasta con *a dejuso* "e de los lomos a *dejuso* estava fuego" Ez. 8:2.

Tal conmutabilidad se da también entre *a adelante* y *adelant(e)* o *adelant(e)* (véase el primero en Col. Pról. ITit. 6:19, Hech. 10:2, y compárese con "¿Sobre qué vos ferré J'aquí a delant, vós añadiendo pecados sobre pecados" Is. 1:5, o "ni dend adelant no usarán lit" Is. 2:4), y entre *a ar<r>iba* y *a riba*; compárese "e de los lomos a ar(r)iba era a manera de fuego entre sí" Ez. 1:27, con "non podié catar a riba nimigaja" Luc. 13:11 (para *a r* v.q. *a revezes* Jer. 31:7, Rom. 1:27), sin que pa-

ra estos dos advs. podamos ir más allá en cuanto *de delant* es forma única para la procedencia (cf. "No t'apressures de quitarte de delant él" Ecl. 8:7, y *riba* no se da en el ámbito preposicional o adverbial).

La alternancia entre *a a-* (aunque más rara) y *a +* forma simple, o *a-*; hace que nos preguntemos si la *a-* inicial o la *a* del primer tramo ha de interpretarse como adv. de lugar (o de tiempo) adonde, o si constituye una variante libre no significativa de la forma simple.

Hacia esta interpretación nos inclinan 1) la equivalencia que acabamos de constatar de *asuso* = *suso* y *ajuso* = *juso*, que podríamos extender a *alueñ(e)* = *lueñ(e)* como lugar en donde (cf. "del que es lueñe" Is. 57:19; "los que alguna sazón érades alueñe" Ef. 2:13), más *alueñ(e)* lugar adonde (cf. "fuxieron alueñe" Is. 22:3; v.q. 23:7); 2) el paralelismo con otras formas de *a* que se emplean tanto para el lugar en donde como para el término del movimiento; cf. "... que es allende los ríos de Ethiopia" Is. 18:1 (v.q. Marc. 10:1), y "Pasemos allende del estanque" Luc. 8:22; 3) el empleo indistinto de formas sin *a-* y con ella para el lugar en donde y para el lugar adonde; se equivalen *cerca* y *acerca* (cf. "cerca es el día del Señor" Is. 13:6 y "acerca es el destruimiento de Moab" Jer. 48:16), *prieto* y *aprieto* (ca prieto es el día del Señor" Is. 13:6; v.q. Jer. 12:2; "aprieto es el día de mortandat" Ez. 7:7) y 4) el hecho de que el adv. *atrás*, que sólo existe como tal en la forma compuesta (*tras* es prep.; cf. "e tras la puerta e tras el post posiste tu remembrança" Is. 57:8), aparezca en un solo tramo o en dos; cf. "en los sos días tornó el sol a tras" Ecl. 48:26, "e tornóme a tras" Lam. 1.13, frente a "e él tiró's atrás" IMac. 9:47 (cerca de fin de línea) y "por que vayan e cayan atrás" Is. 28:17 (dentro de ella).

Para la otra interpretación, podría aducirse, sin embargo, el hecho de que *acerca*, *alueñ(e)* como también *asuso*, *ajuso*, *adelant(e)* no son totalmente intercambiables con las formas simples en cuanto no aparecen nunca precedidas de *de*, bien sea como prep. de lugar que como prep. especificativa (de *ayuso* se dará en MSS posteriores; a saber, en E4: "Et sean dobles de ayuso, e a más sean conjuntas sobre su cabeça en la una sortija" Éx. 26:24). Para el uso tras *de* especificativo cf. "E tod esto fue de parte de fuera" Ez. 41:3; v.q. "E la casa era de parte de dentro toda en los costados de la casa" Ez. 41:9 (En la cual se da el curioso caso de propagarse la unión con la prep. *de a departe*: "e departe de fuera otrossí por todas las paredes a derredor" Ez. 41:17).

4.2 Volviendo al criterio de subdivisión al que aludíamos al principio, ventilaremos también la posibilidad de una subdivisión de nuestras formas

por su letra o sílaba inicial o por su primer tramo (no elidido). En tal caso el grupo de las formas de un solo tramo (o representadas generalmente así) estaría constituido en su mayoría por expresiones con *de-*; en el grupo de formas en dos tramos predominarían las que envuelven *en*, quedando en el grupo intermedio de uno o dos tramos las formas de *des* (a excepción de *des* y *des que*, cuyos tipos predominan), y las de *a* y *de* que entran en los contextos susodichos.

Por la grafía es por lo que se agregan a este grupo también *dedía* y *denoche*, que en los libros sapienciales aparecen en un solo tramo en Prov. 27:14, Sab. 10:17, Ecli. 40:6 y en dos en Prov. 4:18, Sab. 10:17; Ecli. 5:8 y pássim; o sea, con una grafía vacilante (que en otros sectores se inclina del lado del tramo único; cf. Is. 15:1, 20:8, 11, 27:3 [2]).

Al tipo gráfico *dela* o *deneptalin* podemos agregar, p. ej., *dedentro* en "E ell anchura de la pared del costado tenié dedentro contra fuera cinco cobdos" Ez. 41:9 o *desuso* en "ca todo buen dado o todo don acabado desuso descende del Padre de las lumbres" Stg. 1:17; v.q. 3:15, frente a "Todos estos males salen de dentro" Marc. 7:23 y "ruciat, los cielos, de suso" Is. 45:8; "e por el granizo daré piedras que cadrán de suso" Ez. 13:11, "enviado de suso" Bar. 6:62 (v.q. Jn. 19:11, Stg. 3:15).

La grafía, huelga volverlo a repetir, se impone a medias, en cuanto, p. ej., *desuso* se escribe siempre con *-s-* y no con *-ss-* (*dessuso* se impondrá en E2). Por ser, además, un factor rutinario e irracional, es intermitente, y puede ceder ante consideraciones semánticas o dar lugar a reacciones en sentido opuesto al de la unión (recordaremos como término de parangón el caso de *de capolis* Mat. 4:25, por *Decápolis* donde ha sucedido lo inverso de lo que vimos en *deneptalin*).

A la reacción *de capolin* podría asimilarse *de tras* en contextos como los sigs.: "quatro animales llenos de ojos delante e de tras" Ap. 4:6, "dezir mal de tras" IICor. 12:20, frente a *detrás* con reconocimiento de los contornos del adverbio en "E los delant e los detrás llamavan e dizién" Marc. 11:9 "E fizo Symón . . . grand obra de piedra polida delant e detrás" IMac. 13:27; y "el que dize mal detrás" Prov. 24:9.

En la grafía "los de tras" puede intervenir el modelo "los de enderredor" Lam. 2:22, o también, cuando *detrás* sigue al verbo *dezir*, el hábito gráfico adquirido por la frecuencia del sintagma *dezir mal de*. Lo que mismo puede suponerse cuando preceden *de parte*: "Acostó's a él de parte de tras" Luc. 8:44, Ap. 4:6) con más razón, y para mayor perplejidad del que transcribe, sucede lo mismo con formas adverbiales por derecho propio, o sea *dentro* (cf. "E la casa era de parte de dentro" Ez. 41:9) y *fuera* (cf. "E eran más gruesos los maderos . . . de parte de fuera" ibíd. 25).

Por otra parte, la rareza de la unión de *en* con el elemento siguiente podría explicar la grafía *en antes* frente a *dantes*, *en pos* frente a *depués*, *en cabo* frente a *decabo*.

La tendencia a soldar los últimos dos elementos cuando son tres, que observaremos en MSS mucho más tardíos (en formas como *de ensomo*, *de ençima*; aunque también se dará *deençima*), no se ha impuesto aquí, menos tal vez en el caso de *a soora* más frecuente que *asoora* (cf. aquél en Eclí. 20:20, IMac. 4:7, Hech. 2:2).

4.3 La grafía es un criterio solo parcialmente indiciativo. En el intento de representar la realidad de un *desuso* o un *dejusto* cuando *de* desempeña la función preposicional, nos apoyamos en el contenido, transcribiendo en dos tramos; y por lo mismo restablecemos la unidad de un *desuso* que la grafía lo había oscurecido (cf. "Por la pórpola e por el mármol que tienen de suso sabredes que no son dios" Bar. 6:7).

Pero la aplicación del criterio semántico también requiere ciertas cautelas. Puestos, p. ej., delante de estos dos pasajes, de grafía contradictoria, donde la fidelidad al latín tampoco es suficiente para una interpretación del castellano:

El cielo está suso e la tierra deyuso Prov. 25:3;
daré maravillas suso en el cielo e miraglos de justo en la tierra Hech.
2:19,

quizá no iremos descaminados si alineamos *deyuso* con *allende* reconociendo a *de-* una función no preposicional sino relacionante, a sea, referida a otra relación, como en *dantes* respecto a *antes*.

En los pasajes donde la grafía nos zarandea entre *defuera* y *de fuera*, tal suposición se demuestra sólo parcialmente fundada. *Defuera* o *de fuera* aparece en lugares paralelos a los que acabamos de citar; a saber, en "ca éste dentro es de barro e defuera es d'arambre" Dan. 14:6, donde Vg. opone *intrinsicus* a *forinsecus*, y "lo que es dentro del vaso . . . lo que es de fuera" Mat. 23:26; o con *defuera* en primer término: "Defuera semejades justos e bonos e dentro sodes llenos de ypocrisia" 23:28; "parecen de fuera fermosos e dentro son llenos de podredura . . ." 23:27; v.c. Luc. 11:39; v.q. "¿Qué'm faz a mi de judgar a los que son defuera? Vos judgad los que son de dentro" ICor. 5:12; pero las explicaciones que aquí podrían sugerirse, además de la que ya se propuso para *justo*, *dejusto*, son dispares; una etimológica, de que *dentro* no es todavía tan opaco como para no dejar que se trasparente la correspondencia de *d-* con *de*; otra, estilís-

tica, por la *variatio*, ya que tal alternancia se da también entre *suso* y *dejusto*, como acabamos de ver, y hasta entre *de desuso* y *dejusto*, como se ve leyendo, Am. 2:9, del que citamos arriba hasta el final, a saber: "E quebranté el fruto de desuso, e las raíces d'él dejusto", y otra de contenido, o sea que *de* de *defuera* no es morfema, como lo demostraría el hecho de que *defuera* (o *de fuera*) alterna con *fuera* en contextos parecidos; compárese los pasajes citados arriba con "alimpiades lo que es fuera del vaso... e dentro sodes llenos de rabama" Mat. 23:25; "No á cosa fuera del cuerpo del ombre entrando en él que'l pueda ensuziar" Marc. 7:15, o "Apareja de fuera tu obra" Porv. 24:27; "E avié un muro defuera en derredor de la casa" Ez. 40:5; "Defuera me mata espada" Lam. 1:20; "el furtador entró , e el ladrón despojador sovo defuera" Os. 7:1, o "su madre e sos ermanos, que estavan de fuera" Marc. 3:31; v. q. Ap. 22:15, con "quando fuera, quando en las calles, quando en los rencones asechando" Prov. 7.12, "diz el perezoso: el león está fuera en medio de las calles" 22:13; v.q. Cant. 8:1, Ecli. 21:26, Is. 42:2.

Pero con ello solo se aplaza el problema en cuanto que el romancador o el conista pueden reinterpretar el adv. *defuera* (o *de fuera*) trasformándolo en frase adv., o introducir ésta en lugar de aquél; cf. "Ecce videntes clamabunt foris" Is. 33:7, "He que los veventes clamarán de fuera", y es imposible saber si nos hallamos ante un caso de reinterpretación o ante un simple *defuera* por *fuera*, y más en cuanto la vacilación implica a veces hasta composición o sintagma con distintos medios; compárese *dedentro* en "fasta la casa que estava más dedentro" Ez. 41:17, con *adentro* en "quando fizieren su oficio en las puertas del palacio de dentro, ni quando más adentro en el santo logar" 44:17.

La reinterpretación semántica a la que aludimos, se puede dar también en el caso de *atrás* y *detrás*, cuando aparecen en dos tramos en los contextos en que se indica lugar adonde o de donde, o cuando se escribe *a fuera*, p. ej. en "más temiendo que se non tirasse a fuera" Ef. Pról. O puede haber indiferencia, sobre todo en lo que respecta al lugar en donde y al lugar adonde.

El campo de las designaciones de espacio y tiempo se caracteriza por la incertidumbre, según lo demuestra el mismo paso de una lengua a otra, y en la mengua o lexicalización y acrecentamiento por formaciones nuevas de medios expresivos característicos de este ámbito, son particularmente afectadas las formas que implican punto de vista.

A las ya citadas agregaré *alueñe* (o *a lueñe*) en las traducciones sigs.: "Erant autem ibi mulieres multae a longe" Mt. 27:55, "Estavan allí muchas mugieres a lueñe" y "vidit Abraham a longe" Luc. 16:23, 18:3, "vio

Abraham alueñe". Romanceamientos posteriores se valdrán de frases advs. más precisas; cf. "Conocido es desde lexos el poderoso" E4 Ecli. 21:8 (sin recordar, además, el *a lo lejos* de las traducciones modernas).

También en otros aspectos causa dudas el criterio semántico, o sea, la comprensión del texto por quienes antaño lo compusieron, lo copiaron y lo redactaron, y del valor que posiblemente dieran a las grafías cuando éstas no eran fruto de meros hábitos mecánicos.

Hemos visto que *dedía, denoche* la mitad de las veces se escribè en una palabra; lo que puede alinearse con otras grafías en que *de* se adhiere al elemento que le sigue; pero también es verdad que esto mismo no sucede en tan alto grado de frecuencia con ningún lexema que no entre en un sintagma adverbial; por lo cual podría llegarse a suponer una especie de equivalencia instintiva entre el morfema *de* y el de la desinencia flexiva del latín: "diebus ac noctibus" Ecl. 8:16 (también tenemos la forma escueta "noch e día" por "nocte et die" Is. 34:9). Lo mismo diríase entonces de *de* en *degrado*; cf. "nunqua degrado recibien a los estraños" Sab. 19:14.

Pero lo semántico, que aquí es arma de dos filos, nos inclina a considerar que *de* de *degrado* (forma de por sí menos frecuente que *dè grado*) entra por su función sintáctica en el paradigma de *de buena mient* II Marc. 6:19, o *dè su voluntat* (que sirven también para verter *voluntarie*), y que *grado* mantiene su vitalidad como semantema por su frecuencia en otros sintagmas menos lexicalizados; cf. p. ej., "Utinam non essem vir. . ." Míq. 2:11, "Al mio grado no sería ombre con alma".

La lexicalización ha de juzgarse en lo sincrónico, valiendo lo diacrónico para la comparación con formas anteriores o posteriores en que desembocaron; así *en sono* habrá de colocarse en línea con *en cima o encima*, que es la forma que le siguió y que prevaleció. En la sincronía de nuestro propio texto se contrapondrá, p. ej., a "en la sima" (cf. "entra en la cueva, e en la sima de la tierra" Is. 2:10), y se opondrá en su propio orden morfológico a *en fondón* (cf. "conviene'l darle de mano en fondón del mar" Mat. 18:6). Pero *en sono* en el romanceamiento no suele indiciar relación de encima de cualquier lugar, ya que no traduce *super* sino sintagmas prepositivos con susts. lats. como *verte* que a su vez vertían heb. roš 'cabeza' (cf. "Et si absconditi fuerint in vertice Carmeli. . ." Am. 9:3, "E si fueren ascondidos en sono de Carmelo", que se codea con la versión literal: "super capita montium" Jl. 2:5, "sobre las cabeças de las sierras"). Véase también la correspondencia entre *somo* y *término* en "a summis caelorum usque ad terminos eorum" Mat. 24:31, "de sono de los cielos fasta los términos d'ellos".

Por otro lado, aparte el hecho de que *somo* aparece también como lexema pleno en funciones no adverbiales o preposiciones (cf. "Et consumet summitates eius" Is. 27:10, "e consumirá los somos d'ella") es significativa la versión "in summitate rami" Is. 17:6, "En los somos d'él sos fructos", donde la forma pl. desligada de un contenido propio y adecuada al número característico de las locs. advs., aboga por la lexicalización, aunque incompleta.

En el caso de *en cabo, de cabo* (o *decabo*) observamos asimismo la forma base en frases no del todo lexicalizadas (cf. "Effraym fecho es pan so la cenisa que non se torna del otro cabo" Os. 7:8), la conmutabilidad con otros susts. (compárese *de cada cabo* con *de cada part*: "fueron esparzidos de cada part" Jer. 40:7), y el uso con moción de pl. (cf. "E las cinco mil d'ellas en los cabos aderredor mil e dozientas e cinquenta" Ez. 48: resumen), y también el hecho de que sirve para traducir lat. *caput*, en correspondencia con el vocablo heb. ya citado, roš; cf. "Qui defecerunt in fame in capite omnium compitorum" Lam. 2:19, "perecen de fambre en cabo de todas las encruzijadas"; v.q. 4:1 y Ez. 16:31. Véase, con todo, una frase como "Et subvertet eum in finem" Ecli. 10:15, "e en cabo quebrantar l'á en la fin", donde del contraste entre los dos términos de la traducción pone de relieve la mayor lexicalización del primero.

Agregaré al final que el criterio semántico se ve desmentido por la falta de correspondencia entre la grafía y la oposición cual hoy la marcamos en el uso de otras formas adverbiales y en especial de las conjunciones. Así, *demás* se encuentra junto a pesar de que equivalga a una frase adverbial; cf. "superordinat" Gal. 3:15, "pone y demás".

De *si no* o *si non* era de esperar que se escribiera casi siempre en dos palabras (en Sab. 5:11 aparece unido, pero ofrece duda por estar al final de la línea como añadido posteriormente). Equivale al uso actual; cf. la traducción sig.: "praeter sum vero me timueris alienus" Prov. 7:2, "E non temas a otro dios ageno si no a él"; y no hay razón para diferenciar de tal empleo sintáctico este otro, donde el uso moderno ha instituido la unión: "e el pobre ¿qué á si no que vaya ó es la vida?" Ecl 6:8; v.q. 7:28, 8:15, 18:11. Pero aparece por separado aun cuando es adversativo; cf. "Ca no eran dios si no obra de manos de ombre" Is. 37:19; v.q. Bar. 6:51. (En correspondencia con nuestro *sino que* adversativo el romancador usa más bien *mas*; cf. "e esto non solamientre: mas ál fazién que..." Sab. 19:4, 14; "E recudió e dixo: porque no aoro ídolo fecho por mano, mas aoro el viviente Dios" Dan. 14:4).

Tampoco nos da la grafía de la época una diferenciación entre *por que* 'por el [la, lo] cual', *por qué* o *¿por qué?* interrogativos, y *porque*,

causal. Lo mismo se escribe en dos tramos en "¿Cuál es el to amado del amor", por que nos aquí assí conjures?" Cant. 5:9, que en "sepamos por qué nos vien este mal" Jon. 1:7, o en "Por que denostastes esta palavra. . . por ende vos será. . ." Ia. 30:12-13 o en "non recibas persona por que peques" Ecl. 42:1.

En cuanto a *depués* sucede lo contrario; cuando entra en frase conjuntiva se escribe siempre en un tramo: "E después que yo resucitara, seré ante que vos en Galilea" Mat. 26:32, (así también casi siempre cuando es adv.; v.s. 3:1), a pesar de que se siga usando en la misma situación sintáctica la forma simple *pues*, en corresp. con lat. *cum*: "Et cum interrogaveris, corripe iuste" Ecli. 11:7 — "e pues que-l preguntares castiga'l derechament", o con *postquam*: "Et postquam illuserunt ei, exuerunt illum clamyde" Mat. 27:31 — "E pues que ovieron en él fechos escarnios, desnuyáronle. . .".

5 Sobre el tema volveremos al tratar de la formación de las palabras para ver si, p. ej., *afuera* respecto a *fuera* debe alinearse con *alimpiar* respecto a *limpiar*.

6 En otra nota trasfundiremos estas observaciones en criterios (personales y provisionales) de transcripción. Mientrastanto rogamos al homenajeado y a los lectores que nos propongan los suyos.

MARGHERITA MORREALE

Universidad de Padua

NOTAS ACERCA DE 'DEMONIO' EN LA POESÍA DE
PAULINO DE NOLA. CONTRIBUCIONES
PARA LA DELIMITACIÓN DE UN CAMPO SEMÁNTICO EN
LA POESÍA LATINO-CRISTIANA ANTIGUA.

El presente trabajo debe ser estimado desde dos ángulos: uno, en lo que hace al estudio de *demonio* en la poesía de Paulino de Nola, y otro, en lo que se refiere a la prosa del mismo autor y a la poesía de otros poetas latino-cristianos de los primeros siglos. Aquel aspecto debe ser considerado como acabado, éste, el de la prosa de Paulino de Nola y el de los otros poetas, como aún en estudio, en la medida en que debemos recorrer una vez más con el interés que ahora nos preocupa, muchos textos ya revisados con otras motivaciones. Las mismas disculpas debemos solicitar respecto a la ausencia de muchas otras referencias, en prosa o verso, que sabemos que no están aquí, pero que para alcanzarlas, debiéramos cruzar el piélago imposible del logro de numerosas fuentes; y en especial del material que estudia la liturgia antigua.

Es harto conocida la encrucijada lingüística en la que se encontraron los primeros autores cristianos —poetas y prosistas, ascetas y exégetas— pertenecientes al mundo latino, o más ampliamente, bajo la influencia del latín. En aquellos iniciales siglos de nuestra era, la predicación cristiana se hizo en base al griego y la liturgia también duró en griego¹ hasta la segunda mitad del s. III. Las primeras lides en la adaptación de la doctrina y textos cristianos comienzan aproximadamente a partir de fines del siglo segundo (época de Tertuliano) y continúa con distintos avatares no siempre fáciles de precisar, a lo largo del s. III y de la primera mitad del s. IV. Pero es justamente la segunda mitad del s. IV y buena parte del s. V los que marcan una cúspide dentro de la literatura cristiana: los autores se han compenetrado absolutamente no sólo de la doctrina evangélica, sino también, y con un semejante dominio, de la lengua materna en la que han llegado a

¹ Véanse como obras clásicas Gustave Bardy, *La question des langues dans l'Eglise ancienne*. Paris, 1948, y los insustituibles capítulos repartidos en Christine Mohrmann, *Études sur le latin des chrétiens*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, t. I, 1961; t. II, 1961; t. III, 1965.

plasmar los contenidos de la nueva doctrina de la salvación en recipientes antes no trabajados en ese nivel de intelectualidad; tarea maravillosa de distensión cultural y filosófica que muestra la inmensa capacidad creadora y crítica del cristianismo. El latín de los escritores cristianos no será el latín contundente de Plauto ni de Terencio, ni ese latín majestuoso de Lucrecio o de Salustio. No será el precisísimo de César o de Cicerón, ni el alucinante de Horacio o de Virgilio. Acaso sin embargo, ninguno de todos estos aspectos estarán ajenos en esta nueva evolución lingüística que produce el impacto de la fe. Sería preciso hacer algunas distinciones, con especial referencia a los poetas. Entre los autores latino-cristianos encontramos en un primer momento, aquellos que —siendo cultos— todavía están muy apegados a la influyente tradición literaria, plagados de referencias, sugerencias e imitaciones de los autores más leídos o más gustados, o al menos más afín al alma del escritor, como Virgilio u Horacio o Cicerón. Es el caso de un Juvencus (s. IV) que parafrasea los Evangelios en metro, vocabulario y tono virgilianos. Pero en un segundo momento, los poetas logran una perfecta unidad y ensamble entre tradición latina y novedad cristiana. Conjunción lingüística que se puede advertir en obra de poetas como S. Ambrosio y S. Hilario o en escritores como S. Agustín y S. Jerónimo.

Nos corresponde enfrentar aquí los escritos poéticos del burdigalés Paulino Meropio, conocido por la posteridad con el nombre cristiano de S. Paulino de Nola (350-431). Oriundo de las Galias más romanizadas, nacido en una rica ciudad de alta cultura, Burdeos, en la que campeaban los gustos más refinados de una sociedad que alimentó a familias de alto rango dentro del imperio, Paulino creció en la mayor abundancia bajo la tutoría espiritual de un maestro como Ausonio. Este maestro esperaba de su discípulo, y para su siglo, el heredero más alto de la poesía tradicional, cuando he aquí que el poeta adoptó otro rumbo, menospreciando las tentadoras cumbres que se le presentaban al alcance de su mano. Paulino se bautizó, se casó, se trasladó de Aquitania a la salvaje Tarraconense, y después de varios años recibe al hijo deseado que a la postre muere a la semana de nacido. Esta circunstancia apura una nueva conversión no ya sólo personal sino del matrimonio: Teresa y Paulino abrazan la vida ascética. Un nuevo hecho inesperado sellará las definiciones: un tumulto de fieles barceloneses lo obliga a aceptar los honores del sacerdocio cristiano. Así erigido, nuestro poeta recibe la distinción sacra con la condición de no quedar en Barcelona sino partir inmediatamente con su esposa y amigos (entre los que no alcanzó a sumarse el íntimo Sulpicio Severo) a custodiar y venerar los despojos mortales del confesor Félix, que reposaba en Campania, a golpe de vista de la población de Nola, en Cimitile. Prácticamente toda la producción poética de Paulino Meropio, la anterior a la conversión, la poesía por así

decir profana, se ha perdido de todo rastro, quizá por su propia voluntad, más que por voluntad del destino. La poesía conservada está constituída por una treintena de poemas entre los que constituyen un núcleo fundamental los catorce natalicios que el poeta y devoto ofreció como ofrenda a su patrono Félix. Estos catorce natalicios eran leídos en la fiesta del confesor (mártir para el poeta) los 14 de enero de cada año, ante la turba de fieles y peregrinos que venían a implorar salud física o espiritual, y después del 410, solaz por las consecuencias de las atroces invasiones bárbaras. En estos Natalicios se encuentran casi los únicos datos conservados acerca de la vida y obra de Félix, que Paulino explicitaba ante un público, iletrado en su mayoría, aunque a veces concurrido por nobilísimas figuras del mundo pagano, ya cristianizadas (como es el caso de las dos Melanias, de Pinianus, o de Nicetas de Remesiana, el creador del *Te Deum laudamus*).

De la poesía de Paulino de Nola estudiaremos aquí solamente un sesgo particular que nos puede dar lugar a ciertas reflexiones de tipo lingüístico. Hemos elegido el campo semántico referido a '*demonio*'. Durante la exposición no debemos olvidar que trabajamos sobre poesía latina, que, por sus características métricas, induce a veces al escritor a adoptar una por otra palabra; pero no olvidemos tampoco que estamos frente a un maestro en el dominio de varios metros latinos, a quien Ausonio distinguía por la fineza e hidalguía del verso². No olvidemos que este autor cristiano consideraba a la poesía como un medio de adoctrinamiento de masas iletradas, a las que tenía que conmover con expresivos relatos de sucesos religiosos, los que, a nuestro parecer de hombres de s. XX, resultan o minúsculos o insignificantes, aunque la crítica reciente comienza a distinguir ciertos aspectos antes escondidos, y muy dignos de ser atendidos³. No olvidemos que Paulino exalta la memoria de su patrono Félix relatando varios casos de "milagros" —por así decir— ocurridos ante el pueblo todo, el día mismo de la festividad del natalicio, y durante las ceremonias populares, entre los que figuran la expulsión de demonios de distinto calibre. Nosotros no penetramos aquí en campos que son propios de la fe, sino que nos atendremos al fenómeno lingüístico. En los 8785 versos conservados descubrimos una tal cantidad de nombres (sustantivos y adjetivos) referidos a '*demonio*', que estamos prontos a tratarla. Inicialmente enfrentaremos los nombres sustantivos; los

² Pierre de Labriolle, *Histoire de la Littérature latine chrétienne*, 3^o éd. rev. et augm. par G. Bardy, Paris, éd. Les Belles-Lettres, 1947, t. II, cap. 4, 5. Cf. las epístolas Ad Paulinum de Ausonio (ed. Peiper, Teubner, 1886) espec. Ep. XXVIII, XXIII.

³ R. Argenio, *Il miracolo dei buoi nel XX Natalizio di S. Paolino da Nola*, Rivista di Studi Classici, Torino, 17, 1969, 330-338, y especialmente Jean Doignon, *Un récit de miracle dans les "Carmina" de Paulin de Nole. Poétique virgilienne et leçon apologétique*. Revue d'Histoire de la Spiritualité, 48 (1972), 129-144.

iremos iluminando con ejemplos extraídos del campo de la prosa del asceta nolano, y de la poesía de otros escritores contemporáneos. Después pasaremos a los nombres adjetivos, haciendo lo propio con los obtenidos desde la prosa o poesía. En ambos casos incluiremos los aportes de dos contemporáneos de Paulino de Nola, en especial del poeta Commodiano ⁴ y del español Prudencio ⁵. Como los poemas de Paulino Nolano no están ordenados cronológicamente, y como en esta circunstancia a nosotros no nos interesa el problema diacrónico de la poesía del burdigalés ⁶, desplegaremos el material según un orden alfabético. Al final agregaremos algún cuadro ilustrativo.

Nombres sustantivos referidos a 'demonio'.

Paulino de Nola se refiere a '*demonio*' a través de 26 términos, algunos de los cuales son sus sustitutos por una sola y única vez, otros en cambio aparecen en varias oportunidades. En algunos casos se trata de adjetivos sustantivados, en otros de nombres en aposición. Respecto a la sustantivación, no entraremos en detalles acerca de un viejo problema. Recordemos simplemente que aún en español ocurre el mismo fenómeno cuando se dice el *Maligno* (sin apartarnos de este campo onomasiológico), que no es otro que el viejo proceso de llamarle *poeta* al *hombre poeta* (ἄνθρωπος ποιητής). En nuestro vocabulario campesino encontramos el mismo fenómeno, al decir el *Maldito*.

1 — *ANGUIS* -is. Término de larga tradición literaria, con una fuerte carga peyorativa a partir de los escritores clásicos ⁷. Dentro de la poesía cristiana, aparte de los valores de cosa abominable, encierra también los elementos bíblicos propios de la serpiente tentadora por la que sobrevino el peca-

⁴ Commodianus, *Carmina*, ed. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum (CSEL), XV, ed. Dombart. No entraremos en el problema de la datación de su obra (fines s. III? s. IV?).

⁵ Aurelius Clemens Prudentius, CSEL, LXI, ed. Bergman, 1926. También la ed. BAC, 58, 1950, ed. Guillén - Isidoro Rodríguez, bilingüe.

⁶ El problema de la ordenación cronológica de la obra de Paulino de Nola ha gastado plumas y ojos de eruditos. Lo más acabado en esta materia es Pierre Fabre, *Essai sur la chronologie de l'oeuvre de saint Paulin de Nole*. Paris, Les Belles-Lettres, 1949. Cf. J. Brochet, *La correspondance de St. Paulin de Nole*. Paris 1906; P. Courcelle, *Les lacunes de la correspondance entre saint Augustin et Paulin de Nole*, REA, LIII (1951) 243-300, entre los más importantes artículos publicados al respecto.

⁷ Horatius, nec Mauris... mitior anguibus, Od. III, 10, 18; cf. Od. III, 11, 18: furiale centum/ muniang angues caput eius.

do en el género humano. En S. Paulino se nos presenta en tres frecuencias, todas ellas dentro de textos nítidos, e incluso apuntaladas por la vecindad de otros elementos de la misma constelación y que luego desfilarán por nuestro análisis ⁸.

Sit satis antiquam *serpens* quod perdidit Evam
deceptumque adiunxit Adam; nos sera nepotum
semina, veridicis aetas praedicta prophetis,
vitemus laqueos, quos *letifer* implicat *anguis*.

C.V, 33-36.

...quod dum sua differt
tempora cunctaturque dies, procul exige *saetum*
insidiatorem blandis erroribus *anguem*.

C.V, 76-78.

Peccatum carnis superans in carne peremi
materiam culpae, justitiam peperit.
corpore mors cecidit, surrexit corpore vita;
qua prius occiderat, carne revixit homo.
et nunc ecce meo redivivum in corpore portans
praefero *victorem mortis et anguis Adam*.

C.XXXI, 179-184.

Si bien no hemos encontrado este término en forma abundante dentro de la liturgia, se puede citar al menos un Himno en el que figura como *dirus anguis* (Hymn. matinalis 1º jul.). El término es una metáfora de *demonio=serpiente*, la serpiente del paraíso. Si bien vemos aparecer al término en la columna de la poesía, también es posible encontrarlo entre la prosa del mismo Paulino ⁹. De los poetas, Prudencio nos ofrece dos ejemplos:

Edere namque Deum merita
omnia virgo venena domat,
tractibus *anguis* inexplicitis
virus inerme piger revomit
gramine concolor in viridi.

Cath. 3, 151-155

Sit satis *anguibus* *horrificis*,
liba quod impia corporibus,
a! miseram peperere necem.

Cath. 3, 181-183

⁸ Para las obras de S. Paulino de Nola citaremos en base a la ed. Hartel del CSEL, t. XXIX y XXX (epistulae, carmina), Viena, 1894. En números romanos el poema y en arábigos el verso.

⁹ Véase el cuadro final. Cf. Ep. 24 Ad Severum, 13 *anguis insiis*.

Según A. Blaise¹⁰ aparece también en Orientius, poeta menor del s. V, y en Paulino de Périgueux (Paulinus Petricordiae), también del s. V.

2 — *AVERSUS* -i. Figura en una sola ocurrencia, dentro de un texto de muy difícil análisis, e incluso con dos lecturas, según una de las cuales sería nombre sustantivo y según la otra adjetivo¹¹. Preferiremos la primera porque la ofrece la edición Hartel, la más autorizada de todas. Paulino se refiere a los antiguos cultos de Nola, que tuvo en Venus y Baco a sus dioses especialmente cultivados. Dioses que fueron expulsados por el poder conferido a Félix de repeler a los demonios. Tales cultores eran dementes en aceptar como para dioses un servicio destinado a tales "enemigos".

O caecis mens digna animis et numina digna!
aversis servire deo Venus et nemus illis
sint deus; ebrietas demens, amor impius illos
sanctificent; absvisa colant...

C.XIX, 183-186

3 — *BELUA* -ae (= *BELLUA* -ae). Como el anterior, integra el grupo de las metáforas referidas a *demonio*=*serpens*, con la salvedad de que la única ocurrencia que presentamos es una proyección propia de S. Paulino de Nola. No la hemos encontrado ni en su prosa (salvo error) ni en sus escritos.

Ipse (Christus) dedit celso Felicem iure potentem
pestiferis Satanae legionibus inperitare,
in quibus iste feras omnes conpescit et ignes.
nam quae non *serpens*, quae non hac *belua* turba est?

C.XXVI, 303-306.

Se trata entonces de una acuñación personal del poeta, que sigue de cerca a *bestia* -ae, usado también como equivalente metafórico de '*demonio*' en Sulpicio Severo¹², o como figura del Anticristo, en el poeta Prudencio

¹⁰ Albert Blaise, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, Tournhout, (Belgique), Brepols, 1966, p. 469.

¹¹ Lectura de Muratori que figura en la edición Migne de la *Patrologia Latina*, t. 61 : o caecis mens digna animis et numine, digna / *adversis* servire *deis*... El resto sigue igual.

¹² Sulpicius Severus, *Opera*, CSEL, I, 1886, ed. Halm. Para *bestia*, cf. Ep. 3,16 pág 149; *Dialogus*, I,10,4; I,25,1; III,9,4 etc.

(Cath. 6, 105-108). Pero tanto *bellua* como *bestia* se nos aparecen como términos del vocabulario poético, no siempre del brazo con la terminología litúrgica o exegética ¹³.

4 — *COLUBER* *-bri*. Utilizado por Virgilio en la forma masculina ¹⁴ y por Horacio en la forma femenina ¹⁵, esta serpiente llegó con sus hermanas a habitar en la cabeza de las Furias. A la tradición clásica se le sumaron los antedichos caracteres bíblicos de *anguis*, acrecentando el caudal sinonímico del campo semántico en cuestión. En Paulino de Nola figura el término solamente en dos ocasiones. En el primer caso, hablando de los mártires por quienes también se eliminó al demonio del paganismo, cuyas figuras eran los innumerables ídolos o imágenes de dioses:

multaque praeterea per easdem largiter oras
 semina sanctorum positis diffusa sepulchris
 inlustrant totum superis virtutibus orbem
 et toto antiquum detrudunt orbe draconem,
 qui genus humanum per nomina mille deorum,
 quae tamen ex obitis mortalibus et sibi sumpsit
ipse suisque dedit *coluber*, quatit arte nocendi,
 princeps in vacuo taetrum gerit aëre regnum
 daemonibusque caput nobis inimicus oberrat.

C.XIX, 155-163

Dentro de un contexto de reflexiones morales, acerca del modo de huir de la comisión del pecado y de sus auras morbíferas, agrega:

ut faciem *colubri* Salomon peccata timeri
 horrerique monet dicitque armata leonis
 dentibus; ...

C.XXVIII, 244-246

¹³ Blaise *op. cit.*, parágr. 320 ss. También A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Tournhout (Belgique) Brepols, 1964, s. v. En relación a *bellua* / *belua*, término de origen no itálico sino préstamo del ilirio o pelásgico (cf. A. J. van Windekens, *Études sur le vocabulaire pré grec et pré latin*, en *Lingua Posnaniensis*, VI (1957) p. 11 ss.), conviene señalar que está en la base del término rumano *balaur*, 'monstruo en forma de serpiente con alas y muchas cabezas'. Se trata de un personaje mítico, habitual en los cuentos fabulosos rumanos, pero que en algunos casos llega a emplearse como sinónimo de *demonio*. Nos informa con abundante bibliografía Demetrio Gazdaru en *Datos nuevos para viejas etimologías balcánicas*, en *Acta Philologica* (Societas Academicae Dacoromana), t. V, Roma 1966, p. 81-87.

¹⁴ Vergilius Maro, Georg, 2,320: Candida avis (ciconia) longis invisita colubris; id. 3, 418.

¹⁵ Horatius, ... utque Jupi barbam variae cum dente colubrae / abdiderint ... Sat. I,8,42; id. Od. I,17,8.

Confieso que todavía no he podido situar rectamente esta mención de Salomón, ya que, con la referencia del índice de Hartel, no coincide sino simbólicamente, ni menos con el L. III de Regibus en donde se narra la historia del hijo de David. En la bibliografía tampoco hemos descubierto hasta ahora indicio alguno aclaratorio. La referencia al león no se aleja del campo que estudiamos (el Salmo 21, 24 y la Epístola I de Pedro, 5, 8, hablan de él como león rugiente). Ciertamente *coluber* enraíza en el lama poético de este campo semántico. Prudencio nos lo presenta por lo pronto en el siguiente texto:

Auctor et ipse doli *coluber*
 plectitur improbus, ut mulier
 colla trilingua calce terat;
 sic *coluber* muliebre solum
 suspicit, atque virum mulier.

Cath. 3, 126-130.

5 — *CONTRARIUS generi humano*. Lo encontramos en una sola frecuencia, a saber, en el momento de aludir a los ritos antiguos, a Venus, Adonis, Vesta, y a las vírgenes vestales:

Omnia si quaeras, magis et ridenda videntur.
 additur hic aliud: Vestae quas virgines aiunt
 quinquennis epulas audio portare draconi,
 qui tamen aut non est aut si est diabolus ipse est,
humano generi contrarius antea suasor.

C.XXXII, 142-146.

Quizá *contrarius* surge como paralelo del término *adversarius* que sí hallamos en los libros canónicos (I Petr. 5,8 Sobrii estote, et vigilate: quia *adversarius* vester diabolus tamquam leo rugiens circuit) y en los más antiguos documentos litúrgicos (Sacramentario Leonense, 826, ed. Mohlberg). El mismo Paulino utiliza esta expresión para referirse al demonio en una de sus epístolas ¹⁶.

6 — *DAEMON -onis*. Se trata del término más frecuentado por el poeta. Constituye un párrafo aparte por sus diferentes matices. Aparece usado en 28 casos, de los cuales una minoría de doce se refieren en singular al demonio mismo y los restantes 16 a sus adláteres infernales. Por supuesto que en ninguno de ellos el término está tomado con el sentido griego de *daimon*

¹⁶ Ep. 34,9 *Adversarius enim noster* non quiescit et nostrum pervigil hostis interitum obsidet omnes vias nostras egressusque et aditus omnium diligenter explorat; ... (pág. 310).

(δαίμων), sino con el ingrediente cristiano. He aquí las ocurrencias: describiendo el proceso de expulsión de demonios de un endemoniado,

...nec poena *daemon* in ipsa
qua cruciatur ovet, nudis prodendo pudorem
artubus; ...
C.XXIII, 92-94

... *daemon* fugit, et deus intrat
C.XXVI, 332

regnabatque simul peccatum in corpore nostro,
mors in peccato, *daemon* in interitu
C.XXI, 77-78

...homo *daemone* capto
liber agit, species poenarum in corpore tantum est;
sensus abest, quia non hominis sed *daemonis* est crux.
C.XXIII, 72-74.

Hablando de los israelitas en Egipto:

sed ne ultra sanctus coleretur honore profano,
mens arcana dei devotae pectora plebis
inmissis acuit stimulis *cultumque nefandi*
daemonis everso fractoque Serapide clausit
C.XIX, 107-110.

El poder de Félix era portador de salud:

quo Felix auctore potens venerabile nomen
optinet et medicas dat opes, quibus aegra revisit
corpora captivasque animas *vi daemonis atri*
absolvit superante deo. ...
C.XXIX, 30-33.

sic Felix pietate potens, quia nobilis altae
confessor crucis est, ipsum quasi tristia merrae
pocla hominem mutat. qui nunc inflatus *acerbo*
daemone vipereum per spumea labra saporem,
concussu laterum et singultu gutturis ampli
saepius adsiliens flatus ructabat amarus
C.XXVI, 346-351.

Respecto de la religión pagana y sus cultos a Venus y Marte; sus cultores encontraban en la incestuosa libido la fuente de su religión y eran más felices mientras el dios pagano(=*demonio*) estuviese más difuso y encarnado en ellos:

qui (cultor) Veneris sacris pollutius incalisset,
plenus ut ille deo reliquisque beator esset,
qui magis *infuso* sibi *daemone* saevius in se
desipiens propriisque litans furialia sacra
vulneribus sanam meruisset perdere mentem.
C.XIX, 178-182.

En un texto que continúa a aquel citado para *bellua*, al comenzar el relato de un exorcismo, dice:

quidam homo, non longum tempus, *tam prodigiali*
daemone distentus fuit, ut iam non modo notos
ille cibos hominum, vel si congesta daretur
multa mensa dape...

C.XXVI, 309-312.

... pecudum proiecta cadavera mandens,
obscenus conviva canum. hic modo *daemone tanto*
sobrius ecce procul conductum exercet agellum
et curante deo sancta Felicis in aula
redditus ipse ...

C.XXVI, 317-321.

... Felix intervenit inter operta
pectoris et tenues dirimit subtilior auras,
daemone discernens animam, *quo libera pulso*
mens hominem recipit. ...

C.XXVI, 340-343.

Ahora presentaremos los casos en los que *daemon* figura en plural designando por tanto a los secuaces del supremo Maligno. Como será dable advertir, el mayor número de ejemplos proviene de las dos canteras de los cármenes XIX y XXVI. No le va en zaga el C.XXIII con el que comenzaremos mostrando los prodigios ocurridos en el natalicio de Félix:

... videas tunc aegra examina cogi
densius et certam repeti prope festa salutem.
tunc solito gravius *succensi daemones ardent*
flebilisusque ululant et vi maiore *subacti*
ultima iam tormenta gemut, ...

C.XXIII, 59-63.

... manus in pia sacris
finibus absistat, quibus est tua gratia vallum,
atque tuam timeant *hostes quasi daemones* aulam,
nec cruor haec violet quae flamma vel unda refugit.

C.XXVI, 426-429.

ecce dies accepta deo, modo vera salutis
lux micat, omnia iam nobis bene versa videmus;
diffugere doli, cecidit Bel (=Baal), interit error,
quique colebantur totis quasi numina templis
daemones, hi per templa dei torquentur inermes,
et qui divinos audebant sumere honores,
hi modo ab humana plectuntur lege *subacti*.

C.XIX, 249-255.

A modo de aclaración debemos recordar que este Bel es una forma propia de Paulino de Nola por Baal, nombre del dios asirio, en un tiempo también de los judíos en cautiverio. Ahora el poder de Dios ha eliminado a los falsos dioses de numen mentido que son castigados:

... hi nunc, ubi lumine Christi
vera fides patuit, non possunt ferre sepultos.
sed magis ut pateat quia nunc hi, qui cruciantur
daemones ante fores aut ante sepulchra piorum,
idem sint illi, quibus olim serva litabat
gens hominum et sacros demens libabat honores,
ipsa docet vocum species; ...

C.XIX, 264-270.

Del mismo modo, Pedro y Pablo expulsaron los demonios romanos con su inmolaición,

diffugiunt *trepidi* desertas *daemones* aedes.

C.XIX, 71.

Así lo consigue Félix por sus méritos en su santuario de Nola:

candidus et medicans ignis deus; hoc meus igne
fervet, ut incensum restinguat *daemona*, Felix

C.XXVI, 335-336.

dicite qui testes operum Felicis adestis,
nonne feras ignesque domat, cum *daemonas* *urget*,
qui vitiis animas et morbis corpora frangunt

C.XXVI, 324-326.

El confesor Félix tiene la misma potestad que un mártir, aunque no fluyó su sangre como aquellos, pero manifiesta su idéntico poder en la eliminación de demonios:

denique nil inpar his, qui fudere cruorem,
testibus et titulo simul et virtute recepti
martyris ostendit meritum, cum jure potenti
daemonas exercet devinctaque corpora solvit.

C.XIV, 21-24.

... quaenam manus *urget*
daemonas invitosque rapit frustra que rebelli
voce reclamantes compellit adusque sepulchrum
martyris et sancto quasi fixos limite sistit?

C.XVIII, 98-101.

... hac voluit (Christus) sibi praelucere sub ora
Felicem, ut nostras isto decerperet umbras
sidere et *antiquos* ista quoque *pelleret* urbe
daemonas, ut pulsus hominum de corde colonis
talibus intraret puras deus incola mentes

C.XIX, 229-233.

cernimus illa diem spectari sueta per omnem,
vipeream subolem, saevos cum daemonas urget
 occultaque manu *clamosos* verberat *hostes*;
 sed tamen hac ipsum mirum virtute notatur,
 quod licet in toto *cruciatos daemonas* anno
 exagitet iubeatque hominum discedere membris

C.XXIII, 45-50.

(divina manus) quae te quoque dextra potentem
 sanifera virtute dedit, qua *daemonas atros*
 excruciendo domas . . .

C.XXIII, 223-225.

Poder que Jesús manifestara en vida y que el poeta recuerda:

. . . et cum
 omnipotens verbo sternit mare vel pede calcat
 et verbo morbos abigit vel *daemonas urget*
 aut reduces animas in corpora functa remittit. . . (?)

C.XXII, 140-143.

Sin embargo, la mayor atención está centrada sobre el poder exorcizante del patrono de Nola y de los habitantes de Campania.

denique de multis unum loquar, ut sit ab uno
 discere *daemoniis* sensus constare ferinos.

C.XXVI, 307-308.

Los feroces poderes demoníacos están sin duda detenidos por la acción de los mártires y por la colaboración de tantos buenos cristianos, cuyos nombres presenta Paulino a su concurrencia. Cipriano, Agustín, Ambrosio, Delfino, Martín y otros tantos contienen sus efectos, por sí o por sus reliquias:

multaque praeterea per easdem largiter oras
 semina sanctorum positis diffusa sepulchris
 inlustrant totum superis virtutibus orbem
 et toto *antiquum* detrudunt orbe *draconem*,
 qui genus humanum per nomina mille deorum,
 quae tamen ex obitis mortalibus et sibi sumpsit
 ipse suisque dedit *coluber*, quatit *arte* nocendi,
princeps in vacuo taetrum gerit aëre regnum
daemonibusque caput nobis *inimicus* oberrat.

C.XIX, 155-163.

Hemos ordenado las citas precedentes según el número y los casos, primero las del singular (*daemon=serpens*) y después las del plural, y los casos rectos y los oblicuos respectivamente. Por el uso de los casos en sí mismos, se puede inferir la visión del demonio como ser activo y pasivo dentro de la creación: más son los casos rectos (8 nominativos singulares y

plurales y 9 acusativos, singulares y plurales) que los oblicuos. El poeta no gusta de los genitivos (sólo 3 veces en sing. y ninguna en plural) porque este campo parece estar abandonado en favor de otros términos (*zabuli, diaboli, anguis, principis*). La variación de formas en los plurales (Nom., Ac. y Abl.) convalidaría en algo más la riqueza de este mosaico léxico, producido en gran parte por la confluencia de vocabularios hebreos, griegos y latinos de diversa índole. No deja también de ser interesante el hecho de advertir que un tercio de los ejemplos nos presentan al demonio como expulsado, claudicante, vencido¹⁷. De ellos, podemos separar cuatro ejemplos en los que resulta una frase estereotipada: *urgere daemones*, como equivalente a exorcizar, a acción de expulsión de demonios¹⁸. Notemos que esta acepción de *urgere* no figura en el *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens* de A. Blaise (Brepols, 1964), acepción que creeríamos oportuno de incluir allí. La acción pasiva de los demonios no sólo se nota desde los numerosos acusativos sino también desde las formas verbales deponentes¹⁹. En lo referente a los adjetivos, nos ocuparemos de ellos en la segunda parte del trabajo.

Acerca de la universalidad del uso de este término sería vano hacer referencias que no agreguen nuevos descubrimientos. Igualmente usado por Paulino en sus escritos en prosa como en verso, forma parte del caudal de otros poetas, de exégetas, enraizados todos con el vocabulario bíblico latino y griego.

7 — *DAMNATUS* —i. Otra sustantivación, proveniente del Natalicio 10º. Los crueles pecados devoran al hombre pecador que llega a ser el alimento del demonio.

(draco) qui vorat Aethiopum populos non sole perustus,
sed vitii nigros et crimine nocticolores.
tales Aethiopas *serpens* edit, in quibus escam,
quam capere est, *damnatus* habet, quia peccatorem
serpentisque cibum deus uno nomine terram
dixit, et inde vorans peccata dracone voratur.

C.XXVIII, 249-254.

¹⁷ Félix *exercet daemones* (XIV,24), *urget daemones* (XVIII,98-99); (daemones) *difugiunt* (XIX,71); Félix *pelleret daemones* (XIX,231-232); (daemones) *colebantur, torquentur* (XIX, 253), *cruciantur* (XIX,266); Félix *urget daemones* (XXII,142); (hi) *ululant* (XXIII,62); *urget daemones* (XXIII,46); *exagitet daemones* (XXIII,49); *domas daemones* (XXIII,224-5); (F.) *urget daemones* (XXVI,325); (iste) *fugit* (XXVI,332); *restringat daemona* (XXVI, 336); *timeant* (XXVI,428). Nótese el uso de *cruciare daemones: cruciantur* (XIX,266); *poena qua cruciatur* (XXIII,93); *cruciatos daemones* (XXIII,49) y *excruciando domas* (XXIII,225).

¹⁸ Las ocurrencias son: XVIII,98-99; XXII,142; XXIII,46 y 142.

¹⁹ Formas deponentes: *colebantur, cruciantur* (dos veces), *cruciatu*.

Este *damnatus*, el *Condenado*, que no figura corrientemente entre los textos litúrgicos referidos a '*demonio*', pertenece a la misma familia del medieval *Mesturero* y al *Condenado* de la literatura gauchesca rioplatense. Se trata de una misma reacción lingüística ante un mismo fenómeno, y no de una transmisión léxica o de un calco.

8 — *DIABOLUS* —i. Préstamo del griego *diabolus* (διάβολος), el que mezcla las cosas, el *Mesturero* medieval de que hablábamos arriba. Es un término como *daemon* de enorme divulgación en el mundo cristiano. Aparece usado en tres versos alejados entre sí, a saber ²⁰. Cuando narra los sucesos acaecidos con motivo del robo de una cruz del santuario de Félix, y del hallazgo (o autoentrega milagrosa) del ladrón con su presa:

pertimui, fateor, ne forte *diabolus* illa
qua solet invidia violaret sanguine pompam
et peiore prius curaret vulnere vulnus.

C.XIX, 528-530.

o en el relato de un exorcismo:

... corporis victor sui,
pulsoque regno diaboli e membris suis

C.XXI, 248-249.

En el llamado "poema ultimum" (cuya autoría está contestada), al hacer una revista de la religión romana y en ella al referirse a las Vestales y sus cultos, expresa:

... Vestae quas virgines aiunt
quinquennis epulas audio portare *draconi*,
qui tamen aut non est aut si est *diabolus ipse est*,
humano generi contrarius antea suasor.

C.XXXII, 143-146.

Diabolus largamente usado en los textos bíblicos de la Vulgata, como en los de la liturgia, pertenece también a la prosa cristiana ²¹ como a la

²⁰ Pierre Fabre, *Saint Paulin de Nole et l'amitié chrétienne*, Paris, Boccard, 1949 trata el tema de *demonio* en págs. 84 y ss. En una nota (p. 86) afirma: "On ne rencontre la graphie *diabolus* que dans le *carmen ultimum*, 144, nouvel argument pour en retirer la paternité à Paulin". El gran investigador francés olvidó lamentablemente dos citas que nosotros aportamos.

²¹ Sulp. Sev., *Vita Martini* 6,1; 21,1 y 2 etc.

poesía. Así, se pueden citar versos de Mario Victorino²² como de Comodiano²³.

9 — *DRACO -onis*. Constituye uno de los formantes sinonímicos del campo semántico en los que prepondera la imagen de la serpiente; recordemos a *anguis*, *belua*, *coluber*. Tal como este último, *coluber*, *draco* arrastra una no muy florida tradición clásica en lo que hace a su sema, la cual confluye con los relatos Bíblicos del Génesis. Junto a *daemon*, *serpens*, y *hostis* llega a ser de los más concurridos por el poeta aquitano: de las siete ocurrencias, seis están en singular y una en plural. Por lo general este *draco* figura en función activa.

En los primeros natalicios el poeta expone los hechos salientes de la historia de Félix, quien siendo aún presbítero debe quedar a cargo de la grey porque el obispo Máximo huye de la persecución desencadenada contra los cristianos (posiblemente la de Dioclesiano). Félix no cayó ni en cobardía ni en apetencia del cargo:

tunc petitur, sua cum *draco lividus* excitat arma
pruere id cupiens quo surgimus et cadit ipse.

C. XV, 130-131.

Las reliquias de los santos

inlustrant totum superis virtutibus orbem
et toto *antiquum* detrudunt orbe *draconem*

C.XIX, 157-158.

Christus levavit ipse, filius dei,
factus redemptis in caput.
quo capite liberi super taetrum caput
dracone victo incedimus.

C.XXIV, 657-660.

El alimento del demonio son las almas corrompidas:

... et vere, quoniam velut ore ferino
saeva vorant animam, quam vicerit aegra voluptas
corporis evictamque suae *draco* duxerit escae

C.XXVIII, 246-248.

y en el mismo sentido,

et inde vorans peccata *dracone* voratur

C.XXVIII, 254.

²² Marius Victorinus, Hymnus II, vs. 48-50 y 61. Cf. Sources Chrétiennes N° 69.

²³ Comm., Carm. Apol., v. 775 y v. 152.

Finalmente, un texto ya citado en el párrafo dedicado a *diabolus*:

... Vestae quas virgines aiunt
 quinquennis epulas audio portare *draconi*
 C.XXXII, 143-144.

ergo et Felicem virtutis dextera cingit.
 inde potens varias tenebrosi principis artes
 devorat ut magicos Moseia virga *dracones*
 C.XXXVI, 354-356.

Esta última cita de *draco* en plural, y su conexión con los dragones egipcios, nos pone frente a un caso semejante, en el que Prudencio, el poeta contemporáneo más importante de esa generación, asume el término pero para inclinarse más a la representación física de los estandartes egipcios, que nos los presenta —por imagen poética— como los dorados dragones de los emblemas romanos. Dice Prudencio:

Densetur cuneis turba pedestribus,
 currus pars et equos et volucres rotas
 conscendunt celeres signaque bellica
 praetendunt *tumidis clara draconibus*.
 Cath. 5, 53-56.

10 — *FERA* —*ae*. En sus dos ocurrencias, con semejantes caracteres a los vistos en el uso de *belua*, formando el conglomerado de expresiones metafóricas con *anguis*, *coluber*, *bestia*, *draco*, *serpens*. Las encontramos en hendécadas:

ipse dedit celso Felicem iure potentem
 pestiferis Satanae legionibus inperitare,
 in quibus iste *feras omnes* conpescit et ignes.
 nam quae non serpens, quae non hac belua turba est?
 C.XXXVI, 303-306.

dicite qui testes operum Felicis adestis,
 nonne *feras* ignesque domat, cum daemona urget?
 C.XXXVI, 324-325.

Hemos tropezado con un caso semejante leyendo a Prudencio; el poeta clama a Dios como lo hiciera el profeta Daniel alimentado milagrosamente:

Tu nos tristifico velut tyranno,
 mundi scilicet inpotentis actu
 condusos regis et *feram* repellis;
 quae circumfremat ac vorare tentat
 insanos acuens furore dentes,
 cur te, summe Deus, precemur unum.
 Cath. 4, 76-81.

Estos términos, *fera* y *belua*, no integran el campo onomasiológico litúrgico de 'demonio'.

11 — *FUR* —*furis*. Integra un grupo aparte, juntamente con *latro* (que sólo figura una vez en la poesía pauliniana) y con *praedo* (del que hablaremos después) que es una traducción del griego ληστής. Su trayectoria fue señalada con notable acierto de erudición por G. J. M. Bartelink²⁴. A partir de una interpretación alegórica de Clemente de Alejandría, que luego penetra por Orígenes a S. Ambrosio y S. Agustín, los espíritus del mal son los ladrones que despojan al hombre de sus bienes. Clemente alejandrino partió de la parábola del buen samaritano, que conectó con el texto de S. Juan 10,8 (Omnes qui ante me fuerunt, fures sunt et latrones), y otros textos evangélicos, de donde, el resultado de su alegoría se repartió por todo el mundo cristiano de oriente y occidente. Bartelink cita entre los afectados por esta interpretación a Paulino de Nola (Ep. 23 Ad Severum cap. 14) pero no tiene presente los textos que nosotros aportamos en este trabajo: los demonios brigantes de Paulino están ya encarcelados por poder divino.

... hostes, qui nos vincire solebant.
 hi modo ut inlato *deprensi* lumine *fures*
 atque in vincla *dati*, nunc ignea flagra piorum,
 ut meruere, ferunt, aut iam infernis male trusi
 carceribus trepidant ...

C.XIX, 240-244.

Siguiendo el juego simbólico-alegórico de uno de los himnos del *Cathermerinon* de Prudencio, podríamos reconocer el mismo valor en el término

fur ante lucem squalido
 impune peccat tempore,
 sed lux dolis contraria
 latere furtum non sinit.

Cath. 2.17-20.

12 — *HOSTIS* —*is*. A través de las diez ocurrencias del término podemos advertir la preferencia del asceta por este vocablo de resonancias poéticas. Por el lado de la tradición clásica, guarda cercanía con *adversarius* (por aquello de extranjero=enemigo)²⁵. Por el lado de la liturgia no es difícil encontrarlo²⁶. La poesía de Paulino de Nola nos lo presenta en cinco

²⁴ G. J. M. Bartelink, *Les démons comme brigands*, *Vigiliae Christianae* 21 (1967) págs. 12-24.

²⁵ *Thesaurus Linguae Latinae*, s. v. *adversarius*.

²⁶ Blaise, *Le vocabulaire*... parágr. 320 ss, s. v. *hostis*.

casos en número singular y cinco en plural, según se refiera al demonio— Satán o a sus ángeles caídos. Acerca de los adjetivos hablaremos después, en tanto presentamos aquí los ejemplos. Paulino solicita a Félix camino expedito para llegar de Barcelona a Nola:

pande vias faciles et, si properantibus ad te
invidus hostis obest, obiecta repagula pelle
fortior adversis et amicos provehe cursus.

C.XII, 22-24.

his etiam potiora, tamen spectata profabor,
ante alios illum, cui membra *vetustior hostis*
absidet, ad sacri pia limina martyris aegra
excussum ...

C.XXIII, 82-85.

(Felix) quo nostram servans custode salutem
saepius *infestum nocturnis casibus hostem*
a nostris pariter membris et mentibus arcet.

C.XXIII, 322-324.

munificus Felix operatur munera Christi
et *de vipereo* fortissimus *hoste* triumphat.

C.XXIX, 34-35.

Por fin, un extraño vocativo:

hostis amare, quid insultas, qua spe ruis in nos?

C.XXIII, 75.

Presentemos ahora las cinco ocurrencias en plural, tomadas de los varias veces citados poemas XIX, XXIII y XXVI.

discruciatque *hostes*, qui nos vincire solebant.

C.XIX, 240.

cernimus illa diem spectari sueta per omnem,
vipeream subolem, saevos cum daemona urget
occultaque manu *clamosos* verberat *hostes*;

.....
... quo longior *hostes*
poena *malos* agitet ...

C.XXIII, 45-52.

et quamquam membris videamur inermes,
arma tamen gerimus, quibus et sub pace serena
contra *incorporeos* animis decernimus *hostes*.

C.XXVI, 108-110.

atque tuam timeant *hostes* quasi daemones aulam

C.XXVI, 428.

Hostis figura empero, siendo más propio del vocabulario poético, entre los términos de su prosa (Ep. 24,13) ²⁷. Por supuesto que también en otros poetas ²⁸.

13 — *INIMICUS* —i. Ampliamente difundido en el mundo clásico y adoptado por S. Jerónimo en su Vulgata, penetró en los textos litúrgicos desde muy temprano. Se puede ubicar cercano a *hostis* y *adversarius* por sus connotaciones semánticas. He aquí las tres ocurrencias.

... obtritis quae nos *inimica* retardant
pande vias faciles ...

C.XII, 21-22.

ipse suisque dedit coluber, quatit arte nocendi,
princeps in vacuo taetrum gerit aëre regnum
daemonibusque caput nobis *inimicus* oberrat.

C.XIX, 161-163.

... ludibria misces
subpliciis, *inimice*, tuis ...

C.XXVII, 574-575.

A *inimicus* se lo encuentra en la poesía de Mario Victorino, s. IV, en el Himno II v. 48 (Miserere domine! Miserere Christe!/ Diu repugno, diu resisto *inimico meo*,/ sed adhuc mihi caro est, in qua *victus diabolus*); como también en la prosa del amigo íntimo de Paulino, Sulpicio Severo, discípulo de Martín de Tours, prosa que puede encuadrarse dentro de la prosa monacal (cf. *Vita Martini*, 6,3; 13,4: *Dialogus* II, 11,1).

14 — *INLUSOR* —oris. La mofa y burla del demonio no es fácilmente pasada por alto por los autores cristianos, quienes se gozan en reconocer junto al error surgido del arte maligno, el artificio de Jesús para vencer con su muerte de Cruz al ardidoso demonio. Tema que se desarrolla en el *Pange lingua* y que aquí surge de alguna manera con caracteres semejantes:

hostis amare, quid insultas, qua spe ruis in nos?
ecce redemptoris nostri malus arte vicissim
luderis *inlusor*; dolus et tuus in tua cedit
vincla tibi, capiens caperis nectensque ligaris.
fit laqueus laqueatus homo, et sua praeda latronem
decipit; ...

C.XXIII, 75-80.

²⁷ Ep. 24,13: ingrediamur agonem et ipsum, cui serviebamus, hostem freti domino provocamus.

²⁸ Comm., Carm. Apol., 181-182.

hoc opus nostrae salutis
 ordo depoposcerat
 multis formis proditoris
 ars ut artem falleret
 et medelam ferret inde
hostis unde laeserat

Pange lingua

15 — *INSIDIATOR* *-oris*. El demonio, como cruel insidioso, no es de muy difícil representación. He aquí la única ocurrencia en que lo encontramos, como aposición de *anguis*.

... procul exige saevum
insidiatorem blandis erroribus anguem.

C.V, 77-78.

Este término nos resulta en algo cercano al *iniquus* de Commodiano²⁹.

16 — *INVISUS* *-i*. También como aposición, en el que se recalca uno de los motores de la rebelión diabólica: la envidia. Paulino exhorta al joven hijo de Cytéreo, próximo a ingresar en el sacerdocio, a abrazar la vida de continencia. Aparecen simbólicamente algunas secuencias samsonianas y aquí el ejemplo de Samuel profeta, fiel desde niño a la vocación divina. Paulino le desea

occidat Amalech et pie saevus deo
 peccata carnis immolet,
 quibus peremptis interierit zabalus,
invisus aeternum deo.

C.XXIV, 595-598.

17 — *LATRO* *-onis*. Para el contexto del término y su atribución a 'demonio', véase lo dicho en el parágrafo de *fur*. La única ocurrencia del C.XXIII, v. 79 ya fue citada en *inlusor* (*fit laqueus laqueatus homo, et sua praeda latronem / decipit*).

18 — *MALUS* *-i*. En estrecha relación con *malignus*, ambos suelen encontrarse en la liturgia como adjetivos y sustantivos. Paulino nos presenta cuatro ejemplos (tres en singular y uno en plural).

confessor passus quae perpetienda docebat,
 omnibus eloquio simul exemploque magister.
 non tulit haec *malus ille* diu; sed inhorruit atris
 crinibus et rabidis inflavit colla venenis

C.XVI, 50-53.

²⁹ Comm., L. Instruct. II, 21,9-10; 11-12; 24,4.

La misma relación que vimos con el *Pange lingua*, señalada para *inlusor*, la advertimos aquí para con *malus*:

ecce redemptoris nostri *malus* arte vicissim
luderis inlusor; . . .

C.XXIII, 76-77.

iam prior illa salus, quam perdidit immemor Adam
tunc vento *suadente malo*, nunc remige Christo
eruta de scopulis semper mansura resurget.

C.XXXII, 158-160.

Por último una expresión equivalente a exorcizar, encajada en uno de los primeros natalicios de Félix, cuando el poeta narra la virtud del patrono desde su inicial vida eclesiástica como lector:

. . . primis lector servivit in annis,
inde gradu cepit, cui munus voce fideli
adiurare malos et sacris pellere verbis.

C.XV, 108-110.

Commodiano echaba mano a este vocablo con asiduidad más acentuada aún ⁸⁰.

19 — *NEQUITIA* —*ae*. A partir de dos textos de la Epístola a los Efesios (6,12 y 6,16) es que este término llega a referirse a '*demonio*', o cuando se habla de él, o cuando por la cercanía la relación surge evidente. Estamos tentados a considerar esta ocurrencia como uno de esos casos; hablando del juicio final:

judicium domini solis sibi triste suisque
omnibus, in Satanae partem quos scaeva voluntas
verterit et Satanas sociaverit aemula vita,
istic *nequitiae socios homines*, ibi poenae.

C.XIX, 245-248.

Se trata de un poema visitado en repetidas ocasiones por el demonio a través de distintos términos que, dentro de la contextura poemática, vienen a constituir una especie de *variatio poetica*. Acaso es una utilización no desprendida del contexto lingüístico. El giro *spiritualia nequitiae* figura en Eph. 6,12 (sed adversus principes, et potestates, adversus mundi rectores tene-

⁸⁰ Comm., L. Instruct. II,1,44-46; 3,18-19; 7,4; 16,4-5; 21,4-5.

brarum harum, contra *spiritualia nequitiae*) pero también en Tertuliano³¹ cuando el africano habla de la nigromancia. Se puede citar algunos otros textos litúrgicos. En poesía no lo hemos encontrado, aparte de la cita precedente.

20 — *PRAEDO* *-onis*. Lo fundamental respecto a este término ya está expresado en el espacio dedicado a *fur*. Por supuesto que S. Paulino echa mano al vocablo en su sentido recto (ladrón, depredador) y paralelamente en un sentido figurado, por *demonio*; así en unos versos del ya citado C.XIX en el que a menudo salta arañado algún habitante infernal, dice:

praedo gemens frustra siccas circumvolat aras

C.XIX, 75.

Respecto de la prosa, hemos recordado antes un texto aportado por Bartelink al que podríamos agregar otra ocurrencia de Epístola 24,20 dirigida a Sulpicio Severo. En el mismo sentido, se podrían incluir varios otros textos del mismo Severo (Dial. III, 18, 3, etc.).

21 — *PRINCEPS* *-ipis*. Dos citas lo muestran al demonio con su oscuro centro de tinieblas.

ergo et Felicem virtutis dextera cingit.
inde potens varias *tenebrosi principis* artes
devorat ut magicos Moseia virga dracones.

C.XXVI, 354-356.

... quatit arte nocendi (ipse coluber)
princeps in vacuo taetrum gerit aëre regnum

C.XIX, 161-162.

Princeps, por lo general con un genitivo (*princeps tenebrarum*, *princeps mortis*, *princeps Averni*, etc.), también surge de la prosa pauliniana (cf. Ep. 24, 13 y 14). Por su imagen palpable de realeza infernal, ha tenido larga difusión.

³¹ Tertuliano, *De anima* 57,17 "Quid ergo dicemus magiam? quod omnes pæne, fallaciam. Sed ratio fallaciae solos non fugit Christianos qui *spiritualia nequitiae* non quidem socia conscientia, sed inimica scientia novimus, nec invitatoria operatione, sed expugnatoria dominatione tractamus *multiformem luem* mentis humanae, totius erroris *artificem*, salutis pariter animaeque *vastatorem*; sic etiam magiae, secundae scilicet idololatriae, in qua se daemones perinde mortuos fingunt, quemadmodum in illa deos, quidni? cum et dei mortui". Sigo la interpretación aportada por Waszink, *Pompa diaboli*, Vig. Christ. I (1947), 13-41.

22 — *PROCERES* *-um*. De los diez casos en que se utiliza el término en la poesía del asceta nolano, solamente dos nos interesan (S. Paulino llama *proceres* a profetas, patriarcas, apóstoles y mártires): dos ocurrencias pertenecientes a la poesía de los primeros tiempos del convertido. Son quizá una muestra de su inmadurez lingüística ³²:

pestiferi proceres tristi clamore fatentur
C.XIV, 26

fortiaque infirmis superas de carne triumphans,
aërios proceres vincens in corpore nostro.
C.XV, 48-49.

23 — *SATAN / SATANAS* *-ae*. Es uno de los hebraísmos más firmemente aceptados por la tradición cristiana. Su significación original de *enemigo*, *adversario*, ya la hemos visto en calcos latinos en los párrafos correspondientes (*aversus*, *inimicus*). El santo burdigalés utiliza el cuño en seis ocasiones, todas en singular y tres veces de ellas en genitivo ³³. Helas aquí:

interit casu Satanae vicissim
invidus Cain, redivivus Abel.
C.XVII, 233-234.

ipse (Deus) dedit celso Felicem iure potentem
pestiferis Satanae legionibus inperitare
C.XXVI, 303-304.

sed potiore deo nostram reparare salutem
quam Satana captos etiam nunc fraude tenere
rarescunt tenebrae mundi, ...
C.XIX, 57-59.

fugit et Aegypto Satanas ...
C.XIX, 98.

... in Satanae partem quos scaeva voluntas
vertit et Satanae sociaverit aemula vita
C.XIX, 246-247.

El término en sí está lo suficientemente marcado como para ir solo; adviértase que el poeta necesita solamente de un único adjetivo: *pestifer*. Su máxima difusión no requiere aclaraciones.

³² Mohrmann, *Études*, cap. La langue et le style de la poésie latine chrétienne, t. I, I, 151-168.

³³ Debemos volver a enmendar otro olvido de P. Fabre, *Amitté*, p. 86 que sólo cita cinco ocurrencias: olvida C.XVII, 233.

24 — *SERPENS* —*entis*. Junto con *satan* y *daemon* constituye el núcleo del campo semántico por su precisión y difusión. Representa en S. Paulino de Nola uno de los cuatro términos más acreditados para designar el faustor de la muerte: diez ocurrencias y todas en singular; como en el caso anterior casi no precisa de adjetivos.

sit satis antiquam *serpens* quod perdidit Evam
C.V, 33.

... deus ipse repugnat
quem petis, atque tuis, *serpens antique*, venenis.
C.XV, 156-157.

(Satanæ legionibus)
in quibus iste feras omnes conpescit et ignes.
nam quæ non *serpens* ... est?
C.XXVI, 305-306.

lividus incassum *serpens* fremit ore cruento
C.XIX, 72.

... cede sacratis
liminibus, *serpens*. non hac male ludus in aula
debetur, sed poena tibi; ...
C.XXVII, 572-574.

tales Aethiopas *serpens* edit, in quibus escam,
quam capere est, damnatus habet, quia peccatorem
serpentisque cibum deus uno nomine terram
dixit, et inde vorans peccata dracone voratur.
C.XXVIII, 251-254.

quia nostra virtus et caput Christus deus,
qui dextera et virtus dei est;
eius potentes *mille serpentem dolis*
nos *adpetentem* vincimus.
C.XXIV, 613-616.

interea pater ipse polo miseratus ab alto
errantium lapsus pestiferos hominum
serpentemque truci *dominantem* in morte cadentum
non tulit et natum misit ad omne bonum.
C.XXXI, 81-84.

palluit invidia *serpens*, inferna reducto
claustra homini versa lege reclusa videns.
C.XXXI, 107-108.

En el *poema ultimum* el poeta ridiculiza las metamorfosis amorosas de Júpiter:

... (fertur) propriam variasse figuram
nunc *serpens*, nunc taurus erat, nunc cignus et arbor
seque inmutando qualis fuit iudicat ipse.

C.XXXII, 58-60.

Su difusión en prosa y verso no exige abundancia de citas (véase por ejemplo S. Sev. Ep. I, 7; Dial. I, 11, 1; Dial. II, 25, 1 etc.; Prudencio Cath. 6, 141, *serpens tortuose*).

25 — *SUASOR* -*oris*. La ductilidad y facilidad de convencimiento del mal suele canalizarse a través de términos como *seductor*, tal como se lo advierte en Commodiano³⁴ o de *tentator* como se lo aprecia en los sermones de S. León Magno³⁵. Aunque se trata de un poema de autoría controvertida, hasta que la cuestión no se halle completamente dilucidada, incluimos en la lista este término:

(draco) qui tamen aut non est aut si est diabolus ipse est,
humano generi contrarius antea *suasor*.

C.XXXII, 145-146.

26 — *ZABULUS* -*i*. Del griego *zábolos* (ζάβολος) resulta una forma popular latina; la notación *z* por *dy* resulta frecuente en los textos cristianos. Se trata del mismo fenómeno documentado en inscripciones latinas, tal como *zaconus* de *diaconus*, *zeta*, de *diaeta*. Las formas con *di* que penetran en las lenguas románicas, derivadas directamente de *diabolus*, son semi-cultismos. Paulino de Nola resultaría así, uno de los primeros testimonios del uso del término, pero con un rasgo que es de notar. *Zabulus* no aparece en alguno de los poemas redactados para el oído del público heterogéneo de los fieles de Félix, sino en una epístola en versos que envía al hijo de Cytéreo, como ofrenda y con motivo de ingresar en el sacerdocio: se trata de una correspondencia culta, cuajada de consejos de erudición bíblica.

occidat Amalech et pie saevus deo
peccata carnis inmolet,
quibus peremptis interierit *zabulus*
invisus aeternum deo.

C.XXIV, 595-598.

³⁴ Comm., Carin. Apol. 207 (*Seductor antiquus per talia decipit omnes*), L. Instruct., II, 29.7 (Blandiendo vobis subrepsit Evae *seductor*).

³⁵ Blaise, *Le vocabulaire...*, s. v. *tentator*.

En numerosas ocasiones surge desde los textos en prosa, especialmente de las epístolas dirigidas a su íntimo Severo, tan culto como él. Allí aparecen abundantemente (v.gr. Ep. 1,2 y 9; Ep. 3,17; Ep. 18,7; Ep. 24, sobre todo).

Otros nombres usados por Paulino de Nola en prosa.

Aparte de los 26 términos arriba citados, en el transcurso del trabajo hemos señalado aquellos que, apareciendo en los versos, figuran también en la prosa del asceta: vimos el uso común de *anguis*, *daemon*, *diabolus*, *hostis*, *praedo*, *serpens*, *zabulus*. Queda por agregar algunas palabras sobre otras formas no vistas; como apéndice de *malus* podemos citar también a *malignus* (Ep. 1,2 Ad Severum, por ejemplo); como apéndice de *daemon* conviene señalar la forma *daemonium* (Ep. 24, 13 Ad Sev.) que también se halla en versos de Commodiano³⁶. Desprendido de lo antedicho en *inimicus*, citemos un pasaje en que figura *adversarius*:

Adversarius enim noster non quiescit et in nostrum pervigil hostis interitum obsidet omnes vias nostras egressusque et aditus omnium deligiter explorat; . . .

Ep. 34,3.

Concomitante con el grupo formado por *serpens*, *draco*, *anguis*, *coluber*, *belua*, *bestia*, *fera*, incluimos una forma más: *aspis* (cf. *venenum aspidum* de la Ep. 1,2) que puede rastrearse en poetas (como Prudencio, *Cathem.* 3,146-148) y prosistas cristianos (Sulpicio Severo, *Dialogus*, I,10,3).

Sin mucho recorrer su prosa, es dable recordar el hebraísmo *Beelzebub* (Ep. 1,5) o reconocer formas sinonímicas en *cupidior* (Ep. 24,20). De modo pues que, sumando los 26 sinónimos de la poesía con los 5 que —provisoriamente— podemos agregar de la prosa (*adversarius*, *aspis*, *cupidior*, *malignus* y *Beelzebub*) alcanzamos una cifra bastante elevada de 31 términos componentes de un mismo campo semántico, en un solo autor.

Nombres adjetivos referidos a 'demonio'.

Los términos que suman mayor adjetivación son por coincidencia los más usados. La 28 frecuencias de *daemon-onis* aquilatan quince adjetivos diferentes (*ater* está repetido), y las diez de *hostis* suman ocho. No hemos querido estudiar separadamente los adjetivos, siguiendo el ritmo de lo presentado para los sustantivos, sino que preferimos reunirlos de modo que, organizados en grupos, puedan darnos una mejor idea de los elementos que

³⁶ *Comm.*, L. Instr. I, XVI, 8-13.

el poeta pretendía destacar a través de los mismos. Del total de 39 adjetivos, conviene distinguir, por un lado, los deícticos (o con ocasional función deíctica) y por otro lado, los connotativos.

Adjetivos deícticos. Por lo general sirven para confirmar que se trata del demonio, de él mismo, como para no dejar margen de dudas (cf. textos ya citados):

ipse diabolus	ipse coluber
ille malus	hi fures
omnes ferae	

Adjetivos connotativos. La amplitud de su número nos mueve a su vez a ordenarlos según una arbitraria distribución; inicialmente llama nuestra atención el hecho de encontrarse recabada la cualidad de vejez y antigüedad del demonio, que a nuestro parecer provendría del texto del Apocalipsis, 12,9 (et proiectus est draco ille magnus, *serpens antiquus*, qui vocatur diabolus). El fenómeno se prolongaría hasta llegar al nolano en los casos de:

antiquus serpens
antiquus draco
antiqui daemones
vetustior hostis.

Adjetivación nada extraña si recordamos pasajes de Commodiano:

errabant indocti *veteris* fallacia *hostis*
obliti Dominum, opera maligna sequentes.

Carm. Apologet. 181-182.

El carácter degradante del demonio, su influencia mortal y viperina está jalonada a través de *letifer anguis* (C.V, 36), *saevus anguis* (C. V, 77) y *saevi daemones* (C. XXIII, 46). El demonio trae la peste de la muerte por lo que será considerado como *infestus hostis* (C. XXIII, 323), *pestifer Satan* (C. XXVI, 304) y los suyos como *pestiferi proceres* (C. XIV, 26). Por sus venenos será llamado *acerbus daemon* (C. XXVI, 349), *amarus hostis* (C. XXIII, 75) o *vipereus hostis* (C. XXIX, 35). El muy nítido *vipereus* será utilizado para delimitar temas circunvecinos, como en *viperea suboles* (C. IX, 53 y XXIII, 46) o *vipereus sapor* (C. XXVI, 349). Algo cercano se nos presenta con *zabolicum germen* y *zabolica lex* de Commodiano (L. Instr. II, 32, 12 y I, 35, 23).

La oscuridad infernal, opuesta a la luz divina, por un lado, y la lividez viperina, apariencia de claridad, por otro, identifican también a la figura del tentador: *ater daemon* (C. XXIV, 32), *atri daemones* (C. XXIII, 225), *tenebrosus princeps* (C. XXVI, 355). Igualmente *lividus draco* (C. XV, 130), *lividus serpens* (C. XIX, 72).

Otro grupo señala más bien aspectos profundos de su malignidad: *nefandus daemon* (C. XIX, 109), *invidus hostis* (C. XII, 23), *mali hostes* (C. XXIII, 51), *rebelli daemones* (C. XVIII, 99). Aspectos que también señalan poetas y prosistas ³⁷.

El grupo subsiguiente pretende mostrar los caracteres con que el demonio se expande en su accionar, tanto él como sus seguidores infernales: *incorporei hostes* (C. XXVI, 110), *aërii proceres* (C. XV, 49), *magici dracones* (C. XXVI, 356). El aspecto mágico y multiforme se plasma en *prodigialis daemon* (C. XXVI, 309); a causa de su soberbia nos llega a resultar *tantus daemon* (C. XXVI, 318) y su accionar pleno de conmoción lo dibuja como *insultans zabulus* (Ep. 1,9). La capacidad para inmiscuirse cuaja en *infusus daemon* (C. XIX, 180) y la de gobernarnos en *dominans serpens* (C. XXXI, 83), mientras que su persuasión del mal en *suadens malus* (C. XXXII, 159).

Todos estos poderes abrumadores estaban en los cristianos, anticipadamente caducos. Una lista de nueve adjetivos nos enfrenta con un nefasto poder dominado e incluso castigado. De aquí las expresiones *victus draco* (C. XXIV, 660), *captus daemon* (C. XXIII, 72), *deprensi fures* (C. XIX, 241), *inermis daemon* (C. XIX, 253), *succensi daemones*, *subacti* (C. XXIII, 61), *cruciati daemones* (C. XXIII, 49), *trepidi daemones* (C. XIX, 71), *gemens praedo* (C. XIX, 75), y *clamosi hostes* (C. XXIII, 47).

Conclusiones.

Es el momento de sacar algunas conclusiones. En primer lugar reiterar la numerosa corte de términos destinada a designar al príncipe de los demonios y a los suyos. Algunos de esos términos no son sino calcos hebreos o griegos (*Beelzebub*, *Satan*, *diabolus*, *zabulus*, *daemon*). Algunos otros desprendidos de la imagen de la serpiente del Paraíso (*serpens*, *draco*, *coluber*, *fera*, *belua*, *anguis*, *aspis*); otros de ellos, derivados de sus malas cualidades (*contrarius*, *damnatus*, *malus*, *suasor*, etc.) y algunos otros que denotan sus habilidades de salteador de desprevenidos (*fur*, *latro*, *praedo*). El caudal terminológico de este campo semántico no se agota por supuesto con los nombres que utiliza Paulino de Nola ni menos con los que hemos presentado. Hemos reunido ya más de medio centenar de sinónimos de *demonio*; esa suma no es de tránsito igualmente libre en todas las rutas del imperio de las letras. Los términos se agrupan entre ellos en órbitas menores: algunos pertenecen al campo de la liturgia y de la exégesis, otros

³⁷ Prud., *perfidus (draco)*, *piger (anguis)* e *inprobus (coluber)* de Cath. III, 111, 127 y 154, respect. Sulp Sev., *Dialogus* II,14,4 "malo spirito...".

a la literatura monacal, otros a la poesía. Lo que sí es dable reconocer es que el caudal utilizado por S. Paulino de Nola no es despreciable, y marca en este sentido, un dominio hasta hoy no señalado y que presentamos aquí con pretensiones de lograr posteriormente un cuadro más completo para toda la poesía latino-cristiana primitiva. Otras características pueden advertirse a través del cuadro.

Finalmente, algunas reflexiones de tipo lingüístico. Modernamente el concepto de *tabú*, término polinesio, ha invadido varios dominios de las ciencias y entre ellas a la lingüística y la filología. Los contenidos fundamentales del mismo están definidos por S. Freud en su *Totem et Tabou*³⁸ donde distingue: "Pour nous, le tabou présente deux significations opposées: d'un côté, celle de *sacré, consacré*; de l'autre, celle de *inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur*". Lo sagrado y consagrado por un lado, y lo interdicto por otro, producen en el orden lingüístico, resultados opuestos o semejantes: para evitar un nombre tabuado se pronuncian otros no tabuados, permitidos. En verdad que estamos cada vez más próximos a desconfiar de un concepto de una tal amplitud que puede abarcar espacios tan dispares y alejados como no sea posible relacionarlos sino por universales absolutos. Si bajamos el concepto de *tabú* a nuestra presente indagación, para un sociólogo o para un antropólogo o un psicólogo, la cosa puede ser sumamente clara y objetiva, pero para nosotros el concepto mismo de *tabú* se nos oscurece un tanto. En efecto, para un cristiano, el término *demonio* deberá ser clasificado entre los términos de lo "impuro", de lo que debe ser evitado. ¿Pero cómo es posible pensar que los cristianos así lo hacían con *demonio* si vemos la turba léxica que se disputa tal o cual girón del ángel caído para nombrarlo y caracterizarlo? Se puede contestar que el *tabú* (en su magnífica ubicuidad y multiformidad, características también diabólicas) se presenta a veces como superproducción de términos que tienden a suplantar a uno, al verdadero, al secreto, al innumerable. Se me aduciría que el verdadero nombre de Dios, como su rostro, permanece oculto para todos y no es conocido por nadie. Se me combatiría con la aseveración de que los "nombres" de *demonio* no son sino aplicaciones latinas, adaptaciones y calcos del griego y del hebreo, que a su vez tienen una distensión diferente (*daimon*) o un uso indiferente para otras realidades; o que, como *Satán*, no son sino sustantivaciones de adjetivos atributivos. En un ámbito más restringido, con un ejemplo de lo nuestro, se me aduciría que en el Fausto de Estanislao del Campo uno de los interlocutores ruega al amigo que ni siquiera se lo nombre ("ni me lo nuembre"). Los eufemismos de

³⁸ S. Freud, *Totem et Tabou*, París, Payot, 1951, p. 32. Para el aspecto lingüístico, cf. Mansur Guerios, *Tabus lingüísticos*, Organização Simoes Ed., Col. Rex, Rio de Janeiro, 1956. Para nuestro tema, pág. 74 y ss.

lo impuro se llegan a reproducir de tal manera que culminan por forestar zonas antes desérticas de una lengua. Y el concepto antes accesorio se fumiga de tal modo que no hay tema en el que no se inhale algo del *tabú* que proteicamente cubre los conceptos de cordura, decencia y límite. De suerte que aquellas objeciones se tornan ciertas, y que nuestras apreciaciones también verídicas. Todo es verdad, pero creemos que en niveles diferentes, de modo que la confusión de dichos niveles produce el desajuste epistemológico. En resumidas cuentas, el concepto de *tabú*, término de origen polinesio, sirve muy bien para determinado tipo de fenómenos de culturas inferiores o de civilizaciones primitivas; es posible valerse de él para creencias elementales o para religiosidades mixturadas con supersticiones de mayor o menor índice. Y dentro de la lingüística para expresiones lingüísticas de los fenómenos mencionados. Pero que, como "universal semántico", es decir, como una de las fuerzas motoras de la inteligencia lingüística del hombre, según nos lo presenta un gran semantista como Ullmann³⁹, no sirve más allá que como concepto auxiliar, pero no fundamental. Solamente algunas conquistas de la lingüística moderna pueden ser aplicadas indiscriminadamente, con promesas de éxito. Otras como *tabú*, con ciertas restricciones, al menos en relación con campos de la filología clásica.

Nº	S. Paulino de Nola		Commodiano	Prudencio o liturgia	Otros escrit. cristianos	Vulgata o liturgia
	Poesía	Prosa				
1						accusator
2						adjurator
3			adulter			
4		adversarius				adversarius
5			angelus rector	angelus	angelus	angelus + angeli
6	anguis	anguis		anguis		
7					artifex	
8		aspis		aspis	aspis	
9				auctor +	auctor +	
10			audax			
11	aversus					
12		Beelzebub		Beelzebul		Beelzebub
13	belua					
14				bestia	bestia	
15	coluber			coluber		
16	contrarius+					
17		cupidior				
18	daemon	daemon/ium	daemon/ium	daemon	daemon/ium	daemon/ium
19	damnatus					

³⁹ Stephan Ullmann, *Lenguaje y Estilo*, Madrid, Aguilar, 1968 cap. V, Los universales semánticos, 75 y ss. El tema igualmente tratado en *Semántica*, Madrid, Aguilar, 1970, pág. 230 y ss.

N°	S. Paulino de Nola		Commodiano	Prudencio o liturgia	Otros escrit. cristianos	Vulgata o liturgia
	Poesía	Prosa				
20						
21	diabolus	diabolus	diabolus		diabolus	declinator + diabolus
22	draco			draco		draco
23	fera			fera		
24						filius +
25	fur		fur	fur	fur	
26	hostis	hostis	hostis	hostis		hostis
27	inimicus				inimicus	inimicus
28			iniquus	iniquus		
29	inlusor					
30						impugnator
31	insidiator					
32						inveterator
33	invisus					
34						laqueator
35	latro		latro	latro		latro
36						leo
37						lucifer
38					lues	
39		malignus	malignus			malignus
40	malus		malus		malus	malus
41	nequitia					nequitia
42						nequissimus
43			pompa +		pompa +	pompa +
44						potestas adv
45	praedo	praedo			praedo	
46				praestri- giator		
47	princeps	princeps				princeps
48	proceres					
49						proditor
50			pseudopro- pheta			
51				rex		repertor +
52						rex +
53	Satan/nas	Satan/nas	Satan/nas		Satan/nas	Satan/nas
54			seductor			
55	serpens	serpens		serpens	serpens	serpens
56					spiritus +	spiritus +
57	suasor					
58			temerarius			
59						tentator
60					vastator	
61				vipera		
62	zabulus	zabulus	zabulus			
62	26	14	18	18	17	33
			poesía 42			
31						

CÉSAR E. QUIROGA S.

Universidad de La Plata.

ECOS DE APULEYO EN *EL QUIJOTE*

Al Dr. D. Gazdaru, con reconocido afecto.

Procuraré aportar algunas reflexiones sobre ciertos pasajes y aspectos de *El Quijote* en relación con el *Asno de Oro* de Apuleyo, y expondré algunos interrogantes que aún no me atrevo a resolver.

Al lector de ambas obras le llaman la atención ciertos elementos que por ahí asoman en *El Quijote*, de los que se pueden inducir que la lectura del extraordinario escritor africano no fue superficial en el gran genio español.

Ya Menéndez y Pelayo se plantea el problema en su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, pero, criticando severamente el exagerado paralelo trazado por Don J. A. Pellicer, resta importancia al asunto y acepta únicamente los rastros de Apuleyo en el *Coloquio de los perros*: "dejando aparte tales ineptias, que arguyen el más profundo desconocimiento de lo que es la inmortal concepción de Cervantes, la única semejanza de detalle que Pellicer alega (y bien remota por cierto), es la batalla de Lucio con tres odres de vino, que en la obscuridad de la noche creyó ladrones apostados a la puerta de su huésped Milón, y la de Don Quijote con unos cueros de vino tinto. El caso materialmente es análogo, pero moralmente nada tiene que ver, porque Don Quijote estaba loco o alucinado, y Lucio estaba cuerdo y era víctima de un bromazo. Toda la analogía se reduce, pues, al horadamiento de los cueros, y ésta puede ser hasta casual"¹.

Cuando leí este juicio casi contundente, máxime viniendo de un crítico genial, me sentí sacudido en mis intuiciones sobre el caso, y, después de repasar lo mejor posible los textos, me atrevo a disentir modestamente con el erudito Menéndez y Pelayo en este punto². Espero no recaer tampoco

¹ Cf. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO. *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, Santander. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, t. I, págs. 177-8.

² Aún no he encontrado una refutación precisa a este trozo de don Marcelino. En efecto, en HONORIO CORTES. *Apuleyo en la literatura española*, RFE. XXII (1935), págs. 46-7, se parte de lo dicho por don M. Menéndez y Pelayo, agregando para el caso de Cervantes, un parecido entre *el Celoso extremeño y un asunto del*

en los excesos de Pellicer, y no ver en *El Quijote* un paralelo rotundo con el *Asno de Oro*, incluyendo a sus autores. Con todo, creo que Cervantes ha meditado *Las Metamorfosis* y ha asimilado algunos elementos que luego resueñan en su obra cumbre.

Conviene tomar la cosa con mayor amplitud. La novela de Apuleyo muestra la lucha del protagonista con los odres de vino en forma escalonada que podemos ordenar en cuatro momentos principales:

a) Al fin del Lib. II, donde Lucio muestra su perspectiva, tal como lo vivió (o creyó vivir). El protagonista, borracho, ve a unos grandotes que "no sin razón" cree asaltantes:

Dumque iam iunctim proximamus, ecce tres quidam vegetes et vastulis corporibus fores nostras ex summis viribus inruentes ac ne praesentia quidem nostra tantillum conterriti sed magis cum aemulatione virium crebrius insultantes, ut nobis ac mihi potissimum non immerito latrones esse et quidem saevissimi viderentur. Statim denique gladium, quem veste mea contactum ad hos usus extuleram, sinu liberatum adripio. Nec cunctatus medios latrones involo ac singulis, ut quemque conluctantem offenderam, altissime demergo, quoad tandem ante ipsa vestigia mea vastis et crebris perforati vulneribus spiritus efflaverint. Sic proliatus, iam tumultu eo Photide suscitata, patefactis aedibus anhelans et sudore perlutus inrepro meque statim utpote pugna trium latronum in vicem Geryoneae caedis fatigatum lecto simul et somno tradidi"³.

"Y mientras ya nos acercábamos el uno junto al otro, he ahí que aparecen tres sujetos vigorosos y de enormes cuerpos que caían sobre nuestras puertas con lo mayor de sus fuerzas y que ni siquiera se asustaban por nuestra presencia, antes por el contrario asaltaban más tempestuosos emulándose en fuerza, al punto que a nosotros —sobre todo a mí— nos pareciesen, no sin razón, ser bandidos y por cierto crudelísimos. De súbito saco al fin liberada

Asno de Oro. Lamentablemente no he podido obtener del mismo HONORIO CORTES, *Apuleyo y El Asno de Oro en la literatura española*, en *Studium* de Bogotá, t. IV (1958) págs. 245-260. Por su parte ARTURO MARASSO, *Cervantes, la invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette, col. Numen, 1954, se limita a recordar que JOSÉ LUIS LANUZA ha apuntado "relaciones entre Apuleyo y Cervantes, como la de los odres de vino" (cf. pág. 209) pero no da ninguna referencia bibliográfica, ni siquiera el título del trabajo. MARASSO señala otras relaciones entre Apuleyo y Cervantes. He leído la obra de JOSÉ LUIS LANUZA, *Las brujas de Cervantes*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1973, pero allí se refiere únicamente al nexo entre el *Coloquio de los perros* y el *Asno de oro*. Espero encontrar alguna vez el trabajo en cuestión. Finalmente H. PETRICONI, *Cervantes und Apuleius*, en *Studia Philologica*, homenaje ofrecido a Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1961, t. II, págs. 591-598, discute una hipótesis de Thomas Mann referente a la "aventura del rebuzno" y el *Asno de oro*. Sin embargo da por supuesta la relación entre el pasaje de los odres de ambos autores, sin detenerse más: "Das eben geht auf Apuleius zurück, dem Cervantes, wie seit langem bekannt ist, bereits den Kampf mit den Weinschläuchen entnommen hatte". (Cf. pág. 595). Así encontré algunas otras alusiones pero no un trabajo específico y por ello trato nuevamente el problema, con la esperanza de aportar alguna novedad.

³ Cf. APULEI, *Metamorphoseon*, Lib. II. xxxii. Manejo para el texto latino la edición de Les Belles Lettres, París, 1940, bilingüe. En adelante citaré por esta edición.

de su nudo la espada que había portado para tales casos encubierta por mi túnica. Y sin dudar vuelo en medio de los bandidos y, según tropezaba con quien por su lado me atacaba, se las hundía profunda. Hasta que al fin ante mis propias plantas, perforados por vastas y repetidas estocadas, exhalaban su espíritu. Habiendo combatido así, despierta ya Fotis por semejante tumulto, y abiertas las puertas, anhelante y bañado por el sudor, me deslicé, y al instante, me entregué al lecho y al sueño juntamente, como que estaba fatigado por la pelea con los tres bandidos, semejante a la matanza de Gerión”⁴.

b) Al comienzo del Lib. III el prefecto de la custodia nocturna de Hipata acusa públicamente a Lucio y relata con supuesta objetividad las escenas. El relato entristecerá a Lucio mientras aumentará la hilaridad de los espectadores (cito lo fundamental):

“...conspicio istum crudelissimum iuvenem mucrone dstricto passim caedibus operantem iamque tris numero saevitia eius interemptos ante pedes ipsius spirantibus adhuc corporibus in multo sanguine palpitantes. Et ipse quidem conscientia tanti facinoris merito permotus statim profugit et in domum quandam praesidio tenebrarum elapsus perpetem noctem delituit. Sed providentia deum, quae nihil impunitum nocentibus permittit, priusquam iste...” (Lib. III, iv).

“...sorprendo a este crudelísimo joven que, espada en mano, por doquier se consagra a la matanza, y a tres muertos por su crueldad ante los pies del mismo, aún trémulos sus cuerpos y palpitando en abundante sangre. Y el mismo conmovido por la conciencia de semejante crimen huyó de inmediato y, evadido en una casa con el auxilio de las tinieblas, se mantuvo escondido durante toda la noche. Pero por la providencia de los dioses, que no concede nada impune a los dañinos, antes que éste...”.

c) En un tercer momento, también del Lib. III, reaparece la perspectiva de Lucio: su apología, en la que detalla más y anima el relato de marras, de la que transcribo sólo este trozo:

“Nam cum a cena me serius aliquanto reciperem, potulentus alioquin, quod plane verum crimen meum non diffitebor, ante ipsas fores hospitii...” (Lib. III, iv).

“Pues como me retirase de la cena algo demasiado tarde, ebrio por lo demás, porque no ocultaré en absoluto mi verdadero delito, delante de las mismas puertas de mi hospedaje...”.

Continúa luego la farsa del juicio que culmina con el “descubrimiento de los cadáveres” (que parece la revelación total pero no lo será):

“Nam cadavera illa iugulatorum hominum erant tres utres inflati variisque secti foraminibus et, ut vespertinum proelium meum recordabar, his locis hiantes quibus latrones illos vulneraveram”

⁴ He preferido traducir personalmente los pasajes del texto latino para dar la mayor exactitud posible a los trozos analizados. Como traducción moderna del texto completo, cf. la de don VICENTE LÓPEZ SOTO de *El asno de oro*, Barcelona, ed. Bruuguera, 1970, y otras. También he consultado una edición de la traducción corregida por Diego López de Cortegana, París, ed. Louis Michaud, s. f., al parecer posterior a 1902. Ignoro si Cervantes habrá manejado alguna de las traducciones completas del mismo López de Cortegana. Al confrontar los textos se advierten serias omisiones que por brevedad no he ido destacando en este trabajo.

"Pues aquellos cadáveres de los hombres abatidos eran tres odres insuflados y cortados con varias aberturas y, según recordaba mi combate de la víspera, hendidos en los mismos sitios en los que yo había herido a esos bandidos."

d) Finalmente, después de haber sido la víctima del sacrificio en honor al dios de la Risa, Lucio se retira humillado y perturbado, no logrando entender ni resignarse. Entonces su amante Fotis agrega el dato principal y aclara los hechos. Esta aprendiz de bruja le descubre que su ama se ha enamorado de un joven beocio y la ha enviado a la barbería para que traiga unos mechones de sus cabellos, prenda indispensable para hacer maleficio, atraerlo y realizar sus amores. Y cómo Fotis en vez de esos mechones sólo pudo arrancar otros de unos odres nuevos de vino, pelos de cabra, que al ser quemados provocan la extraña y confusa situación:

"Tunc protinus inexpugnabili magicae disciplinae potestate et caeca numerum coactaorum violentia illa corpora, quorum fumabant stridentes capilli, spiritum mutantur humanum et sentiunt et audiunt et ambulant et, quia nidor suarum ducebat exuviarum, veniunt et pro illo iuvene Boeotio aditum gestientes fores insiliunt: cum ecce crapula madens et inprovidae noctis deceptus caligine audacter mucrone destricto in insani modum Aiacis armatus, non ut ille vivis pecoribus infestus tota laniavit armenta, sed longe (tu) fortius qui tres inflatos caprinos utres exanimasti, ut ego te prostratis hostibus sine macula sanguinis non homicidam nunc sed utricidam amplecterer." (Lib. III, xviii).

"De inmediato por el invensible poder del arte mágica y por la invisible violencia de los númenes conjurados, aquellos cuerpos, cuyos cabellos ardían crepitantes, reciben un espíritu humano, y sienten y oyen y se desplazan y llegan por donde los conducía el humo de sus pelambres, y asaltan las puertas deseosas de una entrada. Cuando he aquí que tú, dominado por la borrachera y engañado por la oscuridad de una noche imprevista, armado con la desenvainada espada, al modo del demente Ajax, no igual porque él, dañino de los rebaños vivos, despedazó el redil completo, sino tú, mucho más fuerte, porque quitaste el soplo a tres odres caprinos animados, de modo tal que yo, por haber derribado a tus enemigos sin mancha de sangre, te abrazaré no ya como a homicida sino como a 'utricida'."

A lo que Lucio responde jocosamente con una alusión mitológica que estilísticamente resulta un eco y entronque con el texto a):

"Ergo igitur iam et ipse possum inquam 'mihī primam istam virtutis adoniam ad exemplum duodeni laboris Herculei numerare vel trigemino corpori Geryonis vel triplici formae Cerberi totidem preempts utres coaequando...'" (Lib. III, xix).

"Por lo tanto ya bien puedo yo —le digo— contar para mí esta primera recompensa de mi fuerza, al modo de los doce trabajos de Hércules, al igualar al triple cuerpo de Gerión o a la triple forma de Cerbero otros tantos odres despedazados..."

De estos pasajes se infiere que hay una economía en la exposición reiterada de un mismo asunto, y que responde a distintas causas que hacen a la composición de la pieza. Una de ellas, connatural a la narración, es el

manejo de la intriga, tan hábilmente llevada en estos capítulos. Es una intriga que se va espesando, y cuando parece resolverse pasa a otra fase. Otra causa puede ser, acorde a la estructura general de la obra, su carácter simbólico, a saber: así como la historia de Amor y Psiquis en su último sentido trasciende el relato intercalado y armoniza con el contenido de toda la novela (del Lib. I al XI), así en este pasaje de la lucha con los odres de vino se puede advertir un progreso en el conocimiento de la realidad.

Concretamente los cuatro momentos en que se despliega el asunto avanzan así:

a) Lucio relata que estando borracho ve tres asaltantes, se traba con ellos, los vence y se retira a dormir. Además compara, como al pasar, esa acción con la muerte de Gerión por parte de Hércules. El autor evidentemente en esta primera descripción se ha ubicado en la perspectiva de Lucio borracho.

b) El prefecto de la custodia nocturna designado fiscal acusador en el juicio contra Lucio, relata lo que vio fingiendo objetividad. O sea: realmente vio a Lucio que, beodo, peleaba con los odres, pero en el juicio lo expone según lo que considera que Lucio debió haber visto en su ebriedad, adaptando la descripción a los efectos de la broma. No dice por lo tanto "vi a este borrachín atacando a unos odres de vino" (que sería la real objetividad) sino "sorprendo a este crudelísimo joven que... se consagra a la matanza, y a tres muertos...". Tanto el prefecto como el pueblo expresan la ridiculez de tal situación creando una nueva instancia todavía más ridícula: la tensión del pobre Lucio que se cree condenado por la ciudad.

c) En pleno juicio-broma Lucio pronuncia su autodefensa. Aparece una nueva perspectiva respecto de a). El protagonista mismo mira a distancia su acción, ahora consciente de haber actuado borracho, y acepta esto como único delito. Sin embargo, parece no creer que el alcohol haya modificado esencialmente la naturaleza del acontecimiento. Es decir que la recuperación de su total cordura no es suficiente para entender a fondo una realidad que alcanza cierto grado de misterio.

Aquí se apartan más el pensamiento del público y el de Lucio, ya que el pueblo centraba la chanza en la confusión de la realidad por Lucio, atribuida meramente al vino. En otras palabras, lo que ocurre es que Lucio sabe que ha visto ciertas cosas (el movimiento de los "sujetos"), y que nunca pudo alterar tanto su visión.

Otro detalle de este momento es la exageración con que ahora Lucio narra el suceso. Aviva y extrema la situación con diálogos al parecer con fines retóricos y defensivos (se diría Sancho Panza dando una exagerada muestra de algún elemento que él se interesa en destacar).

Con el descubrimiento de los "cadáveres" que resultaron ser los odres de cuero de cabra perforados, culmina la broma en honor del dios de la Risa y parece rematar allí la perspectiva del pueblo. Según ellos Lucio debería vivir ahora la recapitación total, el desengaño y triste despertar del borracho, comprobar que su embriaguez había sido extrema y que lo había llevado a la más irrisoria batalla. El pueblo festeja entusiasmado el logro, y allí todo termina para el vulgo. No así para Lucio que ha quedado anonadado: avergonzado y confuso. Lucio no está únicamente al término de una aventura sino al borde del abismo, cuya recorrida representa el cuerpo principal de la novela.

d) La revelación de Fotis completa la perspectiva y da el panorama en profundidad. En *a)* y en *c)* Lucio ignoraba que se tratase de odres en vez de hombres, pero el acusador de *b)* y el pueblo ignoraban también que los odres estaban animados, y que Lucio no había estado tan descaminado. De haberlo sabido quién sabe si se hubieran divertido tan desaprensivamente.

Y con un rasgo de estilo el autor corona este juego de perspectivas repitiendo la alusión al mito de Hércules como en *a)*, y esta frase resuena como armónica de aquello. El Lucio vidente y que comprende y bromea ahora y ríe, repite con exactitud y justeza lo que antes había dicho por mera intuición.

Puede deducirse de este retablo que para Apuleyo la realidad se vive a diversos grados, y que el vulgo suele quedar en la superficie, mientras que por una revelación trascendente se logra una escala de penetración de la realidad total. Y esto armoniza con la tesis de la novela, guardando las debidas distancias.

Si volvemos nosotros a *El Quijote*, I, cap. XXXV, advertimos ecos de Apuleyo. Por descontado que no se trata de copia estéril sino de una posible asimilación de ciertos elementos. Cervantes dispone en su obra como Apuleyo en la suya según su criterio de composición, de modo que cada personaje, escena e ingrediente, pasan a ocupar un rol nuevo aun cuando provengan directa o indirectamente de fuentes literarias. Por otra parte esto entre los antiguos y modernos siempre fue así, y se distingue bien la recreación de la mera repetición, copia o plagio. Aclarado esto me limitaré a denotar los parecidos y diferencias que alcanzo a ver en esta comparación procurando brevedad.

Destaquemos que el parecido básico está dado por la batalla de Don Quijote con los cueros de vino tinto (ya adelantado por el título del capítulo) a los que Don Quijote confunde con un gigante. No se numeran los cueros pero se trata de *un* gigante. El vino también es confundido con la sangre y Sancho cree haber visto la "cabeza" del gigante. Justamente la es-

cena arranca de la intempestiva aparición del asombrado Sancho Panza, quien para acelerar la ida del grupo a ayudar a su señor, compara la cabeza del gigante con un gran cuero de vino, dato que con sobrada razón alarma al ventero⁵. Mientras escuchan el alboroto provocado por Don Quijote se produce este altercado entre Sancho y el ventero:

—No tienen que pararse a escuchar, sino entren a despartir la pelea, o a ayudar a mi amo; aunque ya no será menester, porque, sin duda alguna, el gigante está ya muerto, y dando cuenta a Dios de su pasada y mala vida; que yo vi correr la sangre por el suelo, y la cabeza cortada y caída a un lado, que es tamaña como un gran cuero de vino.

—Que me maten —dijo a esta sazón el ventero— si Don Quijote o don diablo no ha dado alguna cuchillada en alguno de los cueros de vino tinto que a su cabecera estaban llenos, y el vino derramado debe de ser lo que le parece sangre a este buen hombre.”⁶

En verdad aquí está anticipado lo fundamental del pasaje. Se cumple aunque parcialmente lo que Leo Spitzer anota acerca de la técnica narrativa de Cervantes, opuesta según se trate de relatos intercalados o de la acción central: “en esta última se nos muestra siempre en primer lugar la realidad objetiva de los acontecimientos, de suerte que, cuando más tarde, después de haber pasado por el alambique de la mente de Don Quijote (Sancho, en general, permanece más fiel a la realidad que ha vivido), aparecen tergiversados y desfigurados, nosotros estamos ya en guardia contra la locura del caballero”⁷.

Es casi innecesario decir, ya que resulta evidente, que aquí Sancho es el más engañado y que la escena crea una breve intriga, pero con lo dicho por el escudero y el ventero, y a esta altura de la novela, el lector ya puede prever cuál es el gigante y cuál la empresa del caballero. Sigue en efecto un desarrollo y confirmación de esta dualidad, con un asombroso despliegue escénico digno de su autor, para retornar al punto en que se interrumpió el contexto por la aparición de Sancho.

Al describir la ridícula presencia de Don Quijote se agrega:

“Y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en batalla con el gigante; que fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que ya había

⁵ Al fin del cap. XXXII, P. I, Sancho estaba entre los que descan escuchar la lectura que hará el Cura, y ahora, sin mediar aclaración, sale del cuarto de Don Quijote. Es menester suponer que Sancho, cansado, abandonó la audición y se retiró junto a su señor.

⁶ Cito según la edición de F. RODRÍGUEZ MARIN, CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., Colección Clásicos Castellanos, 8a. ed., 1967, t. III, págs. 260-1. Las próximas citas remitirán a esta misma edición.

⁷ Cf. LEO SPITZER, *Perspectivismo lingüístico en El Quijote*, en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, B. R. H., 1961, pág. 169.

llegado al reino de Micomición, y que ya estaba en la pelea con su enemigo; y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino." (*Quij.* I, cap. XXXV).

Continúa la conocida búsqueda por Sancho de la cabeza del gigante:

"Y estaba peor Sancho despierto que su amo durmiendo: tal le tenían las promesas que su amo le había hecho." (*Quij.* I, cap. XXXV).

Si bien no estamos todavía ante una broma preparada como en Apuleyo o como las que los duques ofrecerán en la Parte II, la ilusión no puede romperse abruptamente, sino en el enojo de los dueños del vino. El cura, el barbero y otros juegan en los dos planos, de ficción y realidad, y mientras consuelan a Sancho y aplacan al ventero, el cura debe aún sufrir ser confundido por Don Quijote nada menos que con la princesa Micomicona. El perspectivismo juega acá su gran papel, no ya en forma progresiva, como en el *Asno de Oro*, sino en una suerte de simultaneidad algo complicada, que no creo necesario detallar, porque el planteo fundamental está claramente expuesto por L. Spitzer. Me interesa sólo transcribir el remate de la acción:

"—¿Quién no había de reír con los disparates de los dos, amo y mozo? Todos reían sino el ventero, que se daba a Satanás; pero, en fin, tanto hicieron el Barbero, Cardenio y el Cura, que con no poco trabajo, dieron con Don Quijote en la cama, el cual se quedó dormido, con muestras de grandísimo cansancio." (*Quij.* I, cap. XXXV).

El paralelo entre ambos pasajes podría delimitarse así:

A — *Las Metamorfosis*

B — *El Quijote*

- | | |
|---|---|
| 1 — Lucio, protagonista, que confunde odres con asaltantes y pelea con ellos y vence. Borrachera. | 1 — Don Quijote, protagonista, que confunde sacos de vino con un gigante, pelea con ellos y vence. Locura y sonambulismo. |
| 2 — Nobles intenciones del protagonista. | 2 — Idem. |
| 3 — Odres animados. | 3 — Odres inanimados. |
| 4 — Esclavo acompañante: papel insignificante. | 4 — Sancho: testigo y nexo de dos mundos (ficticio y real). |
| 5 — Vino confundido con sangre. | 5 — Idem. |
| 6 — Lucha secreta y en la oscuridad. | 6 — Idem. |
| 7 — Publicación de la lucha y ridículo del protagonista. | 7 — Idem. |
| 8 — Perspectivismo ("progresivo"). | 8 — Perspectivismo ("simultáneo"). |
| 9 — Articulación medular del pasaje con la trama y la tesis de la obra. | 9 — Conexión del pasaje con su contexto inmediato. Posible referencia sutil a sus fuentes. |

Antes de seguir adelante quiero anticipar que con lo ya expuesto parece quedar refutado el juicio de don Marcelino Menéndez y Pelayo transcrito al comienzo de este trabajo. Ciertamente que Don Quijote estaba loco o alucinado, pero no es tan simple eso de que "Lucio estaba cuerdo y era víctima de un bromazo". Estaba borracho, y además los odres estaban animados, no por broma, sino por un hechizo muy serio. Posteriormente esta situación dará pie para el bromazo. Y eso de que "materialmente es análogo pero moralmente nada tiene que ver" resulta a mi ver inexacto en esto último. En primer lugar porque hay una serie de analogías que no pueden encuadrarse en un mero esquema de material-moral: hay analogías artísticas, como las perspectivas, que a distinto nivel se advierten en ambas obras. Apuleyo juega con esas perspectivas mostrando cómo se profundiza en la realidad y cómo puede alguien quedarse a mitad de camino. Cervantes por su parte pone en juego la pluralidad de puntos de vista en una arquitectura de andamiaje mucho más complejo. Y esto, según procuré analizar más arriba, se advierte en los trozos en cuestión. Si bien mi propósito central no es refutar a don Marcelino, sino re-estudiar los textos y transmitir los resultados, creo que el resto de esta búsqueda puede aportar luz sobre una plausible relación más profunda entre Cervantes y Apuleyo. Se trata del vínculo entre estas luchas con los odres y el contexto de cada obra.

En el *Asno de Oro* tenemos una estructura cíclica desde el punto de vista del protagonista, ya que comienza siendo un hombre "normal", sufre una metamorfosis en asno, se ve envuelto en numerosas aventuras, se ve envuelto en numerosas aventuras, se suceden varios relatos, pero finalmente recupera su forma humana: hombre—asno—Hombre. Pero este último momento no es una mera vuelta al "hombre" sino que Apuleyo lo eleva a una categoría superior, "Hombre", sacerdote de la diosa Isis y luego del dios Osiris (Lib. XI). Y la tesis de la obra parece revelada en parte por el sacerdote de Isis cuando Lucio recupera su forma humana. Le denuncia dos males como causa de su caída: la voluptuosidad y la curiosidad.

La lucha con los odres animados representa el nudo y trampolín que lo lleva a Lucio hacia su estado de animalidad. Su "invencible curiosidad" unida a su apetencia de placeres arrastran a Lucio después de la revelación de Fotis a la pérdida de su figura. Sólo la misericordiosa intervención de la divinidad logrará la rehumanización del joven.

En *El Quijote* llama la atención que este pasaje esté interrumpiendo precisamente la lectura de "El curioso impertinente". El tema de la *curiosidad* se viene *in crescendo* desde el cap. XXXII a propósito por supuesto de los libros de caballería. Se juega con el vocablo. El mismo Cura parece usar irónicamente el término antes de empezar la lectura de la novela in-

tercalada: "Pues desa manera —dijo el Cura— quiero leerla, por curiosidad siquiera: quizá tendrá alguna de gusto" (*Quij.* I, cap. XXXII). El cap. XXXIII se dedica de lleno a la novela de "El Curioso impertinente", desde su título, y se proyecta sobre el cap. XXXIV. Y la última palabra de este capítulo es justamente la de marras: "... y a Anselmo le costó la vida su impertinente *curiosidad*". Es en este punto culminante de la novela intercalada donde se intercala a su vez el episodio de la lucha con los cueros de vino tinto, de modo tal que el cap. XXXV representa un portal en el que una batiente ofrece dicho combate mientras en la otra culmina la novela interpuesta.

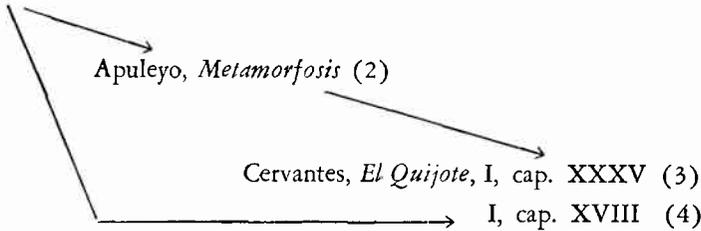
¿Puede pensarse acaso que Cervantes haya interrumpido la novela del Curioso (que ya resulta una digresión de la acción central) únicamente para volver al lector de un segundo plano de ficción al de la ficción vertebral, temeroso de que, demasiado enfrascado en el relato secundario, pierda de vista al incansable caballero y sus aventuras? Sin negar ese efecto, tan bien logrado por otra parte, creo que por lo menos el sentido de esta nueva aventura es el de una referencia artística a su fuente. Está tratando el tema de la curiosidad y nos remite, con un eco de Apuleyo, a aquel otro libro cuyo tema troncal es el de la curiosidad.

Conviene recordar una vez más que el propio Cervantes vuelve a llamar la atención, como todos sabemos, sobre este caso en el cap. III de la P. II, cuando Don Quijote y Sancho conversan con el Bachiller Sansón Carrasco acerca de la publicación de la primera parte: "—Una de las tachas que ponen a la tal historia —dijo el Bachiller— es que su autor puso en ella una novela intitulada *El Curioso impertinente*; no por mala ni por mal razonada, sino por no ser de aquel lugar, ni tiene que ver con la historia de su merced del señor don Quijote". Cervantes, con su fina ironía, se auto-critica por boca de Don Quijote y asegura que aquel autor debió ser un "ignorante hablador", incapaz de dar el sentido a las cosas a través de su propio arte, y que será menester comentarla para entenderla. Se adivina la sonrisa de Cervantes tras estos juicios. En realidad nos está criticando a los lectores que no sabemos ver la relación de aquel relato con toda la obra, ya que sería absurdo pensar que la agregó para fomentar una curiosidad ociosa. Luego ¿tiene algo que ver la curiosidad con *El Quijote* entero?

Aprovecharé la respuesta para dar un último vistazo a mi asunto. Tal como cité a propósito del texto *d*) (*Metam.* Lib. III, xviii) hay una referencia al caso de Ajax enloquecido y a su famosa matanza de ovejas. Cuando comencé mis interrogantes acerca de estos textos hice el siguiente planteo: hay cuatro pasajes que parecen guardar cierta correspondencia; uno que pertenece al mundo griego, otro al latino y los dos restantes a *El Quijote*.

El griego tuvo diversas vertientes pero el que con claridad ha llegado hasta nosotros está en el *Ajax* de Sófocles. Ignoro si Apuleyo, cuando alude al caso de Ajax, está pensando en la tragedia de Sófocles o en otra fuente, pero para el caso es semejante. Se trata de un sujeto que confunde la realidad en un estado de locura o de ceguera pasajera. Ajax, cegado por la diosa Palas, confunde ovejas y carneros con soldados y jefes⁸. Luego el ya analizado texto de Apuleyo. En tercer lugar el de Cervantes y finalmente, también de *El Quijote*, el cap. XVIII P. I, donde el caballero andante confunde las majadas con los ejércitos y hace una matanza parecida a la de Ajax. La correspondencia sería así:

Sófocles, *Ajax* (1)



Lo que me llamaba la atención, dejando de lado el problema de si Apuleyo citó a Sófocles, si Cervantes leyó a este último, etc. etc., era la extraña gradación o encuadre en el que se producía la "confusión de la realidad". Resumiendo, veía que en (1) la confusión se produce por una intervención directa de una diosa (Palas), como también la recuperación de la razón. Queda a discusión si dicha locura enviada por Palas a Ajax es causada por una *hybris* del héroe o no. En (2) hay un caso intermedio, ya que la confusión se produce por un doble juego de factores sobre-humanos (la hechicería que anima los odres) y biológicos (la borrachera de Lucio). Sorprendentemente es en la obra del católico Cervantes donde la "confusión" obedece a causas enteramente humanas, biológicas. . . y si bien se "habla" de Dios, Dios no actúa directamente en la obra ni hay hechos sobrenaturales más que en la mente de Don Quijote, que está loco, y en el cap. XXXV, loco y para remate, dormido, dormido y sonámbulo.

No sé si habré planteado correctamente los términos ni tengo una respuesta definitiva. Sin embargo creo encontrar una respuesta precisamente a través del problema de la "curiositas", tema estudiado por los críticos espe-

⁸ SÓFOCLES, *Ajax*, vs. 51-73, etc. Manejo la traducción (inérita) hecha por el profesor MANUEL J. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, quien tuvo la gentileza de permitírmela, la que, además de ser excelente, tiene una ajustada referencia al original griego y aparato crítico.

cialmente en Apuleyo. En efecto, atendiendo al encuadre total de la locura y a lo que manifiesta al recuperar la razón, pareciera resonar un nuevo aunque quizás lejano eco del autor del *Asinus aureus*, ya que Don Quijote "leyó tanto que se le secó el cerebro", hipérbole que parece subrayar no un nuevo proceso psicológico meramente, sino más bien un problema espiritual que raya en lo religioso. Y esto se afirma en el último capítulo de la obra, donde Alonso Quijano, el Bueno, expresa "al despertar" de su sueño (que es imagen de toda esa vida de sueños enloquecidos): "Las misericordias —respondió Don Quijote—, Sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien como dije, no las impiden mis pecados. Yo tengo juicio ya, libre y claro, *sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías*. Ya conozco sus disparates y sus embelecocos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma" (*Quij.*, II, cap. LXXVI).

¿No está esa "continua leyenda" en la misma línea de la curiosidad de la novela intercalada y de Lucio, como degeneración de la auténtica y natural sed de verdad que mueve al alma hacia los misterios de Dios? Además me parece que estas palabras en boca del cuerdo Quijano resultan la más fuerte referencia a la intervención divina en el caso de *El Quijote*, y esa atribución a la Misericordia de Dios es parecida a la causa de que Lucio recupere su forma humana.

WALTER O. QUIROGA SALCEDO.

Universidad de La Plata.

ALGORITMO DEL ANALISIS SINTÁCTICO *

A. — Introducción

0.1. — Se aprecia con frecuencia que, ante el análisis morfosintáctico de un texto, alumnos, con profunda formación gramatical, fracasan.

Esto, a mi juicio, ocurre por no sujetarlos a algún mecanismo capaz de ofrecerles en secuencias bien ordenadas las operaciones que deben realizar.

Por ello, desde hace años, he brindado a mis alumnos, secundarios y universitarios, este algoritmo de análisis.

Podría ejemplificarse cada paso con varios modelos: a) de Constituyentes inmediatos; b) transformacional; c) tagmémico, o cualquier otro. Elegiré aquí el a) para todo el texto propuesto y los otros para segmentos menores ¹.

0.2. — *Algoritmo* es todo procedimiento, directriz o conjunto de pasos en cualquier operación o proceso.

El término es relativamente moderno en la Computación, lingüística o no, pero muchos profesores, sin duda, reconocerán el método por el parecido con el que ellos vienen utilizando ².

0.3. — Por el análisis sintáctico, principalmente en el ciclo secundario, debemos pretender que los alumnos no solamente realicen ejercicios

* Presento aquí ejemplificado en nuestra lengua este trabajo, expuesto oralmente en el III Simposio Nacional (argentino) de Estudios Clásicos (Paraná, 16-21 de setiembre de 1974), enfocado originalmente para el griego y el latín.

Lo hago aquí en homenaje del Dr. Gazdaru, por años vecino, como yo, de esta ciudad de La Plata; ambos de allende el Atlántico; cada uno de un extremo de la Rumania.

¹ No sigo, con todo, meticulosamente a los representantes de las escuelas correspondientes como se verá en C.

² Para la algoritmización de la enseñanza puede verse Landa, L. N. - Cibernética y Pedagogía. Barcelona, Labor, 1968.

gramaticales, sino que este trabajo les obligue a efectuar operaciones de lógica.

Queremos que, en la realidad lengua o gramática, no sólo distingan categorías lingüísticas o califiquen funciones gramaticales, sino que descubran elementos, piensen sobre entidades de diversos tipos, relacionen unas cosas con otras, juzguen sobre la jerarquización de diferentes items, inserten unas clases de un nivel en otros.

Deseamos que utilicen su memoria, usen su raciocinio, impliquen, deduzcan, formulen hipótesis y, al final, confronten los resultados con la corrección inmediata del profesor.

A diferencia de los alumnos universitarios, para los cuales la gramática ofrece un interés en sí misma, este tipo de ejercicio individual, exigido en cada clase a todos los alumnos, hará que con la gramática desarrollen su mente.

Como esto último es lo realmente valioso, no hay obstáculo en que se manejen con una ficha-guía, donde se den sintéticamente los pasos del algoritmo.

0.4. — Elijo para la ejemplificación el siguiente texto del escritor Julio Cortázar:

“Lo único que me consuela es que el ambiente es bueno, se nota que es una clínica para personas pudientes; el nene tiene un velador de lo más lindo para leer sus revistas, y por suerte su padre se acordó de traerle caramelos de menta que son los que más le gustan. Pero mañana por la mañana, eso sí, lo primero que hago es hablar con el Doctor De Luisi para que la ponga en su lugar a esa mocosa presumida. Habrá que ver si la frazada lo abriga bien al nene, voy a pedir que por las dudas le dejen otra a mano.” (“La Señorita Cora”, cuento de “Todos los fuegos, el fuego”).

0.5. — A efectos prácticos utilizo las siguientes claves: *números romanos* para los enunciados, oraciones o períodos; *cifras arábigas* para las proposiciones; *letras mayúsculas* para los enunciados dentro de otros, a los que la diversa sensibilidad o el contexto clasificará como oraciones o proposiciones parentéticas; *letras minúsculas* para aquellas entidades que pueden darse dentro de ciertas oraciones y que no alcanzan a poseer la longitud o dimensión de proposición.

B. — Algoritmo y demostraciones

Ante todo hay que trozar el texto, o corpus, objeto de análisis, en unidades oracionales menores, proposiciones (B. 1), y con posterioridad efectuar el análisis de las funciones dentro de cada proposición (B. 2).

B. 1. — Análisis en proposiciones

1. — Detección de los verbos que haya en forma personal.

Aunque se sabe que puede encontrarse el alumno con oraciones y/o proposiciones atípicas, aconsejo empezar siempre por este paso, pues en los textos escritos subreabundan las típicas, esto es, aquellas que poseen verbo en forma personal dentro del predicado ³.

De aquí se puede deducir un cálculo aproximado: "tantos verbos en forma personal, tantas proposiciones", a menos que sea un texto con muchos incisos o proposiciones atípicas. De todas formas los verbos en forma personal son "nudos" que guían en la madeja oracional.

En este trozo hay 16: "Lo único que me *consuela es* que el ambiente *es* bueno, *se nota* que *es* una clínica para personas pudientes; el nene *tiene* un velador de lo más lindo para leer sus revistas, y por suerte su padre *se acordó* de traerle caramelos de menta que *son* los que más le *gustan*. Pero mañana por la mañana, eso sí, lo primero que *hago* es hablar con el Doctor De Luisi para que la *ponga* en su lugar a esa mocosa presumida. *Habrà que ver* si la frazada lo *abriga* bien al nene, *voy a pedir* que por las dudas le *dejen* otra a mano."

2. — Subdivisión en proposiciones.

Para esta operación hay que considerar cada enunciado (o período) independientemente.

En el texto propuesto tenemos tres puntos o junturas terminales, por lo que consideramos tres enunciados u oraciones, aun cuando podría obte-

³ Para toda la terminología gramatical o lingüística aquí citada, véase mi "Gramática moderna del español. Teoría y norma". Buenos Aires, Ediar, 1972". Se cita en adelante SM.

Para la oposición "típica/atípica", SM, § 126, p. 81; § 198, p. 149.

3. — Clasificación de los constituyentes.

En este escalón del algoritmo hacemos el esquema de los constituyentes que conforman cada enunciado, marcando todas las relaciones sintagmáticas que entablan unos con otros ⁵.

Esquemas oracionales (Claves según 2).

I *Oración compleja* ⁶.

- I.1) a+1+b+2 : Proposición compleja coordinada copulativa ⁷ con I.2 y I.3.
- I.2) c+3 : proposición compleja, coordinada copulativa asindética o yuxtapuesta de I.1.
- I.3) 4+5+6 : proposición compleja coordinada copulativa yuxtapuesta de I.1 y 3.
- I.4) a+1 : Sujeto de b+2.
- a : Núcleo del sujeto, de quien depende 1.
- 1 : Proposición subordinada atributiva ⁸, inordenada, de a (lo único).
- b+2 : Predicado nominal de a+1.
- b : Verbo cópula ⁹.
- 2 : Proposición inordinada predicado nominal de a+1.
- c : Predicado de 3.
- 3 : Proposición inordinada sujeto de c.
- 4 : Proposición coordinada copulativa de 5.
- 5 : Proposición coordinada copulativa de 4, principal de 6.
- 6 : Proposición subordinada atributiva, inordenada, de 5 (caramelos de menta).
- 7 : Proposición subordinada atributiva, inordenada, de 6 (los).

⁵ Aunque sabemos de la importancia de toda terminología científica para la nitidez conceptual, no es imprescindible aquí, pues cada profesor puede adaptar este método a su enfoque. Para la que aquí uso, véase SM.

⁶ SM, § 120 p. 79-80; § 234, p. 177-178.

⁷ Podría, tal vez, por el sentido, ser del mismo valor que 2, pero para esta interpretación parece haber defecto en el autor, bien en la puntuación, bien en la construcción. Reitero que prefiero, con todo, respetar la manera de escribir de cada uno.

Para coordinación, inordinación, subordinación, SM, § 130-133, p. 83-85.

Para yuxtaposición, ídem; para inordenación, ídem, § 107, p. 69; §§ 134-135, p. 85.

⁸ Atributiva, calificación funcional, equivalente del nombre tradicional "relativa" o "adjetiva". SM, § 305, p. 217 ss. espec. p. 221, el porqué de separación "los/que".

⁹ Para la diferencia entre Oración Copulativa y Predicativa mixta, SM, § 202, p. 153 ss; § 207, p. 157 ss.

II. Oración compleja.

- II.1) 8+9 : Proposición compleja principal de 10, coordinada extraoracional con I.
 II.2) A : Proposición incidental atípica (metalingüística (?).
 II.3) 10 : Proposición subordinada circunstancial final de II.1.
 II.4) 8 : Proposición principal de 9.
 9 : Proposición subordinada atributiva, inordenada, de 8 (lo primero).
 A : = II.2.
 10 : = II.3.

III. Oración compleja.

- III.1) d+11 : Proposición compleja coordinada ilativa de III.2.
 III.2) e+12 : Proposición compleja coordinada ilativa asindética de III.1.
 III.3) d : Elemento principal de 11.
 11 : Proposición subordinada completiva objetiva interrogativa indirecta, inordenada, de d (ver).
 e : Elemento principal de 12.
 12 : Proposición subordinada completiva objetiva enunciativa, inordenada, de e (pedir).

B. 2. Análisis de proposiciones

En cada proposición (oración o elemento) efectuaremos el análisis en constituyentes inmediatos, calificando cada segmento.

Aquí, pues, detallamos los componentes de la estructura interna de cada proposición.

4. — Búsqueda del sujeto.

Téngase en cuenta una buena definición del sujeto, que sea funcional, pues, de otro modo, puede girar el alumno sobre espejismos sintácticos ¹⁰.

¹⁰ SM, § 162, p. 111.

Si está, clasificaremos la Proposición de Bimembre y, si no está, de Unitaria ¹¹.

En el primer caso la calificación será además: Típica/Atípica, según nota 3.

De ser unitaria la oración o proposición, la clasificaremos según el tipo de sintagma que forme: nominal, verbal, etc. ¹².

Para abreviar, damos los gráficos de todas las oraciones de nuestro trozo en C.

Los sujetos posibles aquí encontrados son: sujeto expreso (Proposiciones 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 11), sujeto desinencial (Proposiciones 9, III.2), sujeto contextual (Proposiciones 3, 10)¹³.

5. — Excisión del Sujeto y del Predicado.

Si la oración (o proposición) fuera bimembre, el siguiente paso es separar ambos constituyentes mayores.

A menudo se permite que el alumno clasifique de predicado a sintagmas verbales que forman oraciones (o proposiciones) unitarias. Tal error debe vigilarse, pues sujeto y predicado son constituyentes que se suponen mutuamente, como los esposos en un matrimonio —permítaseme el símil—. De existir uno solo no hay tal matrimonio. Véase el nivel II en los gráficos de C.

6. — Determinación de los núcleos respectivos.

De ser bimembre acto seguido se determinan los núcleos respectivos, esto es, los "centros" o "cabezas" del sujeto y del predicado ¹⁴. Véanse los niveles III.

De ser unitaria y de formar algún tipo de sintagma, sea de estructura endocéntrica sea de exocéntrica, se señala también el núcleo (v. gr. Proposición 12).

¹¹ SM, § 126-128, p. 81 ss.

¹² SM, § 127, p. 82.

¹³ SM, § 167, p. 116, donde se verá que rechazo lo de sujeto sobreentendido o tácito.

¹⁴ SM, § 59, p. 38.

7. — Indagación de la categoría de cada núcleo.

Una vez descubierto y aislado el núcleo de cada función, hay que indagar cuál es su categoría.

Este es un paso de mucha trascendencia, pues, averiguada la categoría del núcleo, podremos saber fácilmente como está constituida la estructura de su entorno.

Valdría aquí invertido el famoso refrán "Dime con quién andas y te diré quién eres", esto es, "Dime quién eres y te diré con quién andas". En efecto, sabido que, por ej., el núcleo del predicado es un verbo transitivo, buscaremos el complemento directo o predicativo objetivo; si descubrimos que es verbo pasivo, procederemos a localizar el complemento agente, etc.

8. — Calificación de los complementos de cada núcleo.

Teniendo en cuenta el ítem anterior, se debe calificar el resto de palabras que están alrededor del núcleo, a su mismo nivel, que conforman el mismo tipo de construcción.

Aquí es donde deben utilizarse los conocimientos gramaticales acerca de los tipos de estructuras y conjugarse toda la información que se posea sobre los distintos complementos ¹⁵.

9. — Repetición de pasos 6, 7 y 8.

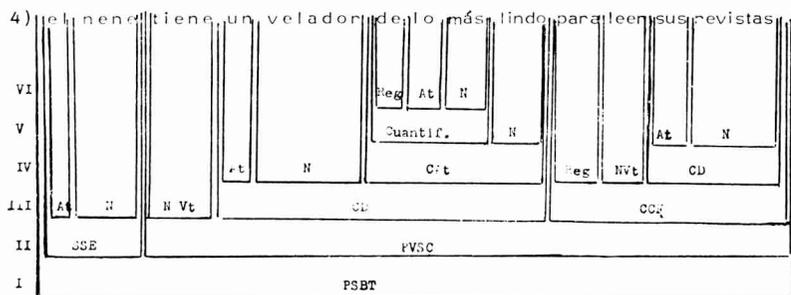
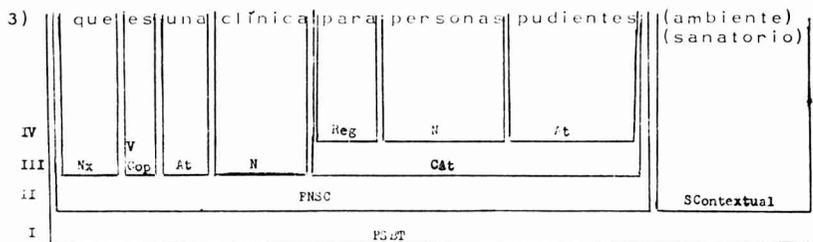
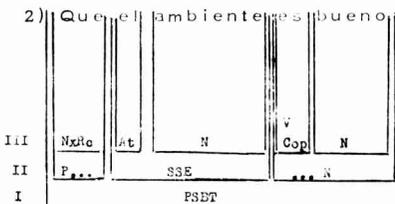
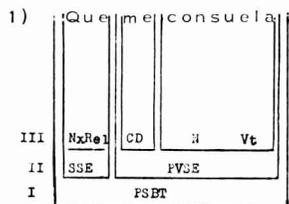
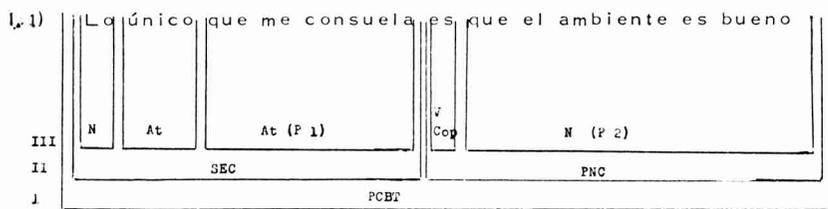
En cada complemento que posea más de una palabra, debemos repetir los pasos nº 6, 7 y 8, hasta que hayamos finalizado el análisis de todos los constituyentes.

Decimos "que posean más de una palabra" si nos proponemos un análisis sintáctico.

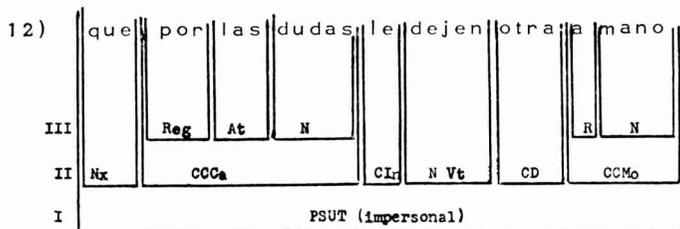
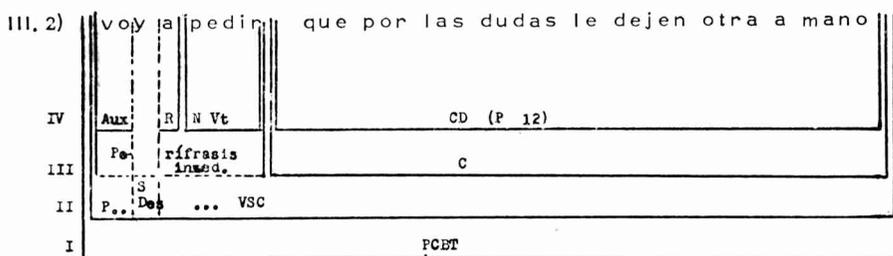
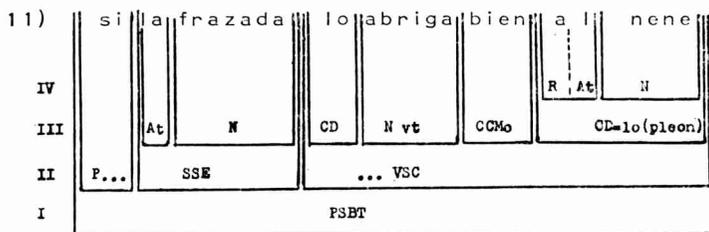
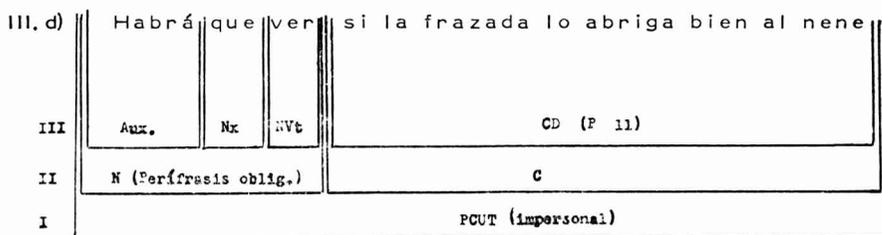
De pretender un análisis morfosintáctico más detallado, proseguiríamos hasta desmembrar las palabras en morfemas. (Véase a este respecto Prop. 11, III. 2).

¹⁵ SM, § 160, p. 108. Deberá el profesor elegir muy bien los trozos por analizar para que el análisis signifique una verdadera ejercitación de lo que se vaya estudiando, además del objetivo u objetivos fijados en 0.3.

C. 1. - Análisis en Col (16)



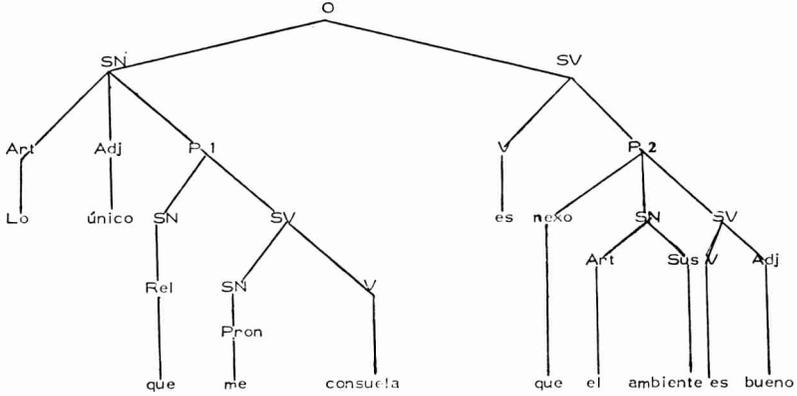
(16). - SM, cap. 7, 83 ss., p. 55 ss. Creo que las abreviaturas aquí usadas serán interpretadas sin necesidad de especificar el valor de cada una.



Observación. — No he discutido algunas funciones que —creo— podrían ser interpretadas de otro modo, independientemente de la terminología. Por ejemplo “para personas pudientes” (Prop. 3), “de lo más lindo” (Prop. 4), etc. Como se aprecia en los gráficos no comparto en la práctica el binarismo en este tipo de análisis, por eso: para/personas/pudientes; podría analizarse en el binarismo para/personas pudientes (sub./término), luego “personas/pudientes” (núcleo/atributo).

C. 2. - Análisis transformacional(17)

C. 2. 1. - Ahorramante



C. 2. 2. — Reglas de retrascrición

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| 1 O = SN + SV | 11 SN = Pron |
| 2 SN = Art + Adj + P1 | 12 SV = V |
| 3 SV = V + P2 | 13 Pron = me |
| 4 Art = Lo | 14 V = consuela |
| 5 Adj = único | 15 P2 = nx + SN + SV |
| 6 V = es | 16 SN = Art + Sust |
| 7 P1 = SN + SV | 17 SV = V + Adj |
| 8 SN = Rel | 18 Nx = que |
| 9 SV = SN + V | 19 Art = el |
| 10 Rel = que | 20 Sust = ambiente |
| | 21 V = es |
| | 22 Adj = bueno |

C. 2. 3. — Encorchetamiento rotulado

0 (SN(Art(lo)Art) (Adj(único)Adj) (P1)) SN) (SV(V(es)V) (P2)
 SV) 0
 P1 (SN(Rel(que)Rel) SN) (SV (SN(me) SN) (V(consuela)V) SV)
 P1

17 Véase mi "Estructuralismo y gramática estructural", La Plata, 1970, 368-375 fundamentalmente. Adopto SN, SV en lugar de FN, FV utilizados habitualmente por los gramáticos transformacionalistas.

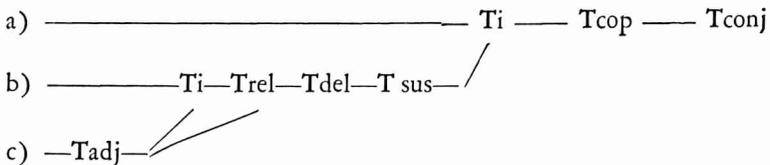
P2 (Nx(que)Nx) (SN (Art(el) Art) (Sust(ambiente)Sust) SN) (SV (V(es)V) (Adj(bueno)Adj) SV) P2

C. 2. 4. — Historia de las transformaciones

Estructura profunda: a) El ambiente es bueno.
 b) Me consuela esto.
 c) Esto únicamente.

- T1 Aplicando a c) Tadj (=transf. de adjetivación) "Esto único"=K1.
- T2 Aplicando a K1 y b) Ti (=transf. de inclusión) "Esto único me consuela esto"=K2.
- T3 Aplicando a K2 Trel (=trans. relativa) "Esto único que me consuela esto"=K3.
- T4 Aplicando a K3 Tdel (=transf. de borrado) "Esto único que me consuela"=K5.
- T5 Aplicando a K4 T sus (=t. de sustitución) "Lo único que me consuela"=K5.
- T6 Aplicando a K5 y a) Ti "Lo único que me consuela el ambiente es bueno"=K6.
- T7 Aplicando a K6 T cop (t. de copulación) "Lo único que me consuela es el ambiente es bueno"=K7.
- T8 Aplicando a K7 T conj (t. de conjunción) "Lo único que me consuela es que el ambiente es bueno"=K8.
- T9 es la oración que queríamos generar.

Síntesis de las transformaciones



C. 2. 5. — Descripción transformacional

DE (= Descripción o análisis estructural):

a)	b)	c)
El ambiente es bueno	Esto me consuela	Esto únicamente
SN1 / SV1 / SN2	SN3/SN4/SV2	SN5/SAdv
Art+Sust+V+Adj	Pr. S+Pr Obj+V	Pr S+Adv
X1/X2/X3/X4	X5/X6/X7	X8/X9

C (= Condiciones):

1. c se incluya en b por Trel.
2. a se incluya en b por Tcop y Tconj.
3. X5 = X8.
4. Se aplique a X8 T art(ículo).
5. Se aplique a X9 T adj.
6. Se aplique a b) +c) T inor(dinación).

CE (= Cambio estructural):

$\times 8 + T_{art} / \times 9 + T_{adj} / T_{rel} / \times 6 / \times 7 / T_{cop} / T_{inor} + T_{conj} / \times 1 / \times 2 / \times 3.$

Observación. — He hecho aquí una presentación algo diferente de los cánones transformacionales. Cfr. Hadlich, R. L., "Gramática transformativa del español". Trad de J. Bombín, Madrid, Gredos, 1973; Chomsky, N., "Aspectos de la teoría de la Sintaxis". Trad. e introducción de C. P. Otero, Madrid, Aguilar, 1971.

C.3. — Análisis tagmémico de 1.2.

"Se nota que es una clínica para personas pudientes".

Nivel oracional.

O = + PV : sv+S : propos. inordinada subjetiva.

Nivel cláusula (= Proposición).

Prop = ± Nx : conjunción inordinante + PN : sv.

Nivel frase (= sintagma).

PV = + SV pas pron : pron+vt = se nota.

Nexo = Conjunción inordinante simple enunciativa = que

Nexo = Encadenador : vcop + N : sn (+art. + sust) + CAtr : sn
(+ prep+sust+adj) = es una clínica para personas pudientes.

Observación. — No sigo ni abreviaturas ni la jerarquización tal cual la presentan Cook (Cfr. "Introduction to Tagmemic Analysis", Washington, Holt, 1969) o Elson, B., Pickett V. (Cfr. "An Introduction to Morphology and Syntax, Santa Ana [California], Summer I. 1972), pues adapto el análisis a mi terminología.

MANUEL SÁNCHEZ MÁRQUEZ

Instituto Superior del
Profesorado "Torrero"
La Plata

ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS

INTERPRETACIÓN DE SUS FORMAS SIMBÓLICAS¹

En este estudio no se intenta una crítica literaria del romance, ni filológica formal al modo de la escuela de Ramón Menéndez Pidal. El objetivo no es, pues, ni el aspecto estético por él mismo, ni los problemas lingüísticos y filológicos² de una obra de carácter tradicional. Consideraciones de

¹ El presente trabajo constituye la primera parte de un contexto mayor de estudios y notas referentes al romance del conde Arnaldos en particular, y a ciertos aspectos de la cultura cristiana medieval en general. Habrá de ser continuado en un artículo, ya concluido, concerniente al segundo nivel de interpretación aludido más adelante, sobre el mismo simbolismo en los textos canónicos del Nuevo Testamento, en especial el Evangelio según San Juan. En él se enfoca específicamente la problemática de una identificación de marinero y cantar con Cristo y Logos, y de la nave con la Iglesia. En otros trabajos, algunos de cuyos temas ya fueron expuestos por mí en clases o en comunicaciones públicas, trataré entre otros, los siguientes asuntos: presencia de una teoría cosmológica tradicional de los cinco elementos en el romance; posibilidad de interpretar el *San Juan* del romance como el Bautista o como el Evangelista del Nuevo Testamento, y sentido de los dos niveles resultantes; relación en el símbolo del San Juan del romance con el Janus mítico; correspondencia simbólica en el romance de Apolo (Apolo Delfico), Orfeo (Orfeo Argonauta) y Cristo-Logos; relación con las doctrinas del *Corpus Hermeticum* en vista de las raíces joánicas del romance; el marinero, Cristo Pantocrátor medieval y el éter de las doctrinas cosmológicas tradicionales griegas e hindúes; sentido de la semejanza fonético-simbólica entre *aventura*, *ventura*, *avatar* y el *avatara* hindú y su relación con la manifestación divina en la Navidad de Jesús y Encarnación del Logos y la aparición del marinero del romance, etcétera.

Muestra evidentes las marcas de las circunstancias, azarosas, agitadas, nada propicias y nada favorables al ocio intelectual, en que ha sido compuesto y escrito. Pero pretende ser humilde, sincero y agradecido tributo al maestro que lo ha hecho posible con mucha enseñanza y mucha más paciencia y verdadero cariño, el profesor Demetrio Gazdaru, de quien me precio ser discípulo.

Aparece aquí y ahora gracias a la feliz idea del profesor E. Lozovan, de Copenhague, que en una visita hecha a la Argentina en 1968 nos propuso la realización de este homenaje.

² No rechazo ni la lingüística como estudio de estructuras de lengua, ni la filología como método de crítica y exégesis textual. Solamente me coloco en otro plano de análisis e interpretación que debe asumir los anteriores. En realidad, esto es también un intento de lingüística, pero entendiendo como *lengua* lo que en tantas oportunidades ha afirmado de ella el gran filólogo alemán Walter F. Otto: la lengua es el mito; el mito es el Ser; la lengua es el Ser. (Vid. nota 3).

tipo diacrónico como las referencias a posibles fuentes, a la transmisión y vida del romance, o de tipo sincrónico como la existencia, sentido, relación o extensión en determinado ámbito geográfico y cultural, se subordinan al propósito fundamental y consecuente metodología del trabajo: el estudio de su forma simbólica. La sincronía y la diacronía en todas sus manifestaciones, se presentan conformando una unidad, un todo indivisible y sistemático al servicio de la exégesis de los más íntimos principios a partir de la configuración simbólica del poema. Una exégesis efectuada de tal manera lleva naturalmente a discernir planos de interpretación que si bien son posibles teóricamente como método de trabajo, en la realidad coexisten unos en otros de tal modo que constituyen en la unidad de un mismo símbolo una serie de niveles sólo aproximadamente determinables por referencias con otros tantos 'ámbitos' de la vida de la poesía y de su símbolo. *A posteriori* anticipo ya que existen los cuatro niveles siguientes: 1º) un nivel poético de las formas dado en la lengua y en las estructuras del romance; 2º) un nivel vital de las formas poéticas que se cumple no meramente en una tradición estética, sino en una peculiar experiencia religiosa, en las prácticas que la producen, y también, en consecuencia, en la religiosidad de una particular visión del mundo; 3º) el nivel del trasfondo en que se asienta la manifestación religiosa, que puede ser llamado, a pesar de todos los riesgos, mítico; 4º) un nivel *doctrinal* del cual es expresión el anterior y que podría entenderse, a pesar del peligro que ello entraña, como suprarreligioso. A esta diversidad de niveles de interpretación se suma, por otra parte, la multivocidad natural del símbolo, constituido en este romance por una multitud de elementos susceptibles, todos, de diferentes explicaciones. Por tanto, si se intenta un comentario indiscriminado, el resultado sólo puede ser caótico. La naturaleza misma de la poesía impone que los símbolos se estructuren en torno a una idea central de carácter también simbólico, por lo que la vía interpretativa puede dirigirse a partir de una elección de perspectiva en este nivel. Pero tal elección no debe ser ni al azar ni por capricho; por el contrario, ella viene impuesta, o por lo menos orientada, por la misma configuración o composición de los elementos simbólicos. En el caso del romance del conde Arnaldos ésta configuración hacia un símbolo central que asume y da sentido a todos los demás, se realiza incluso en el proceso histórico de su tradición. En la confrontación de las distintas versiones conservadas, pertenecientes todas a otros tantos momentos históricos, se observa no sólo una creciente concentración del tema, sino además una ruptura con los primeros estadios de su poesía, de modo tal que de una composición original en que el *canto* del marinero tenía una importancia secundaria, puesto que era *una* de las causas que producían el desenlace final, repre-

sentado en el simbolismo del *reencuentro* y del *retorno*, este mismo canto llegará a ser con el andar del tiempo el tema fundamental y configurador. Este resultado de un proceso histórico, cultural y espiritual que se ha encargado de discernirlo y clarificarlo no es casual ni arbitrario, sino todo lo contrario. Entre la versión más antigua y la más reciente existe la diferencia de dos perspectivas distintas, pero no contrarias. En los dos casos están los dos temas fundamentales: el del retorno y reencuentro y el del poder del sonido. El trasfondo y el sentido simbólico es el mismo. La presentación estética de la poesía, aún dentro de los cauces del romance, ha variado, pero no su esencia metafísica. Esta esencia en la versión antigua está fragmentada, pormenorizada, novelizada también, vestida en fin a lo humano; en la moderna aparece concentrada, sintetizada, espiritualizada, vestida a lo sobrenatural. La misma intención de metafísica es más evidente en ésta que en aquella instancia. Lo que ha hecho el "tiempo", pues, la elección o vía interpretativa de que hablé abajo, respecto a la versión primera, no es ni más ni menos que lo que ahora debe hacerse con respecto a la última.

Los cuatro niveles anticipados exigen cuatro enfoques metodológicos particulares sobre igual número de substancias que componen la poesía. Si bien mi objetivo es llegar a desentrañar el íntimo contenido simbólico de la forma artística, es imprescindible ordenar previamente en forma descriptiva las distintas etapas que abarcan los estamentos sincrónico-diacrónicos del poema a partir de la expresión lingüística propiamente dicha. De esta primera instancia fenomenológica, es evidente, dependen las sucesivas. En un segundo momento de esta fenomenología es necesario ubicar, por razones intrínsecas del romance en particular y de la poesía oral tradicional en general, la poesía en un contexto también descriptivo en que se compare la versión analizada con las armónicas concomitantes, para discernir y valorar los problemas formales, en especial de congruencia, puesto que el poema, aunque es en sí mismo una entidad y como tal puede ser considerado, sobre todo, desde el punto de vista simbólico, con absoluta independencia, por el hecho de ser el "resultado" de una fragmentación de versiones más extensas ofrece en su actual configuración ciertas quebras, incongruencias o indefiniciones explicables de dos maneras diferentes: externamente, como indicios del proceso histórico, entendiendo por tal las modificaciones estéticas introducidas en la tradición del poema; internamente, como evidencia y señal de que las fallas exteriores de forma son sólo aparentes y propias de un intimísimo y pujante meollo simbólico que rompe la corteza formal con que la expresión poético-lingüística lo envuelve. Las aparentes fallas, pues, no sólo son atribuibles a circuns-

tancias externas de la vida de la poesía, sino, preferentemente, a la clara conciencia de que lo que se está diciendo en ella supera los límites de una comprensión llana y se sugiere entonces una lectura más difícil; porque tampoco tenemos derecho de suponer siquiera que hemos descubierto en nuestro tiempo ni el sentido común ni la lógica, y menos de creer que en el siglo XVI los editores del Cancionero de Amberes, quienesquiera hayan sido, eran menos perspicaces que nuestros críticos, tanto, que no hayan advertido lo que ahora se pretende advertir a simple vista.

Coincidente con el segundo nivel de interpretación nombrado, la segunda etapa del análisis se refiere a la confrontación e interpretación desde adentro de una forma simbólica *viviente* en relación con otras que se sitúan ya en un plano más profundo que el meramente estético de la experiencia humana, el cual constituye como un sostén o lenguaje interno, cifrado, suficiente, y que, por consiguiente, basta para clarificar la ambigüedad u oscuridad externas. En esta instancia interior del romance sus formas corresponden con las del simbolismo sagrado y teológico. La experiencia religiosa es el vínculo vital entre ambos simbolismos. Sin embargo el contenido simbólico del romance no se agota en una determinada manifestación religioso-teológica. Esta misma manifestación ha de levantarse, porque así lo requiere la naturaleza de las cosas, sobre el suelo firme y nutricio de otro nivel simbólico: el mítico. El 'mito' es sobre todo manifestación simbólica por la lengua de realidades sobrenaturales que solemos denominar, con palabra de común etimología, misterios. No puede existir lengua sagrada ni en la revelación, ni en el culto, sino como actualización y manifestación de la verdad a través de la lengua mítica, naturalmente capaz y transcendente. El absurdo de la demitologización sólo puede concebirlo quien, negando la esencia simbólica profunda y transcendente de la raíz mítica de toda lengua sagrada, articulada, por imperio de la realidad de las cosas, desde los niveles lingüísticos más superficiales hasta el más interior y generador de todos ellos, donde lengua y Realidad llegan a ser ya un solo ser indivisible, pretende asignar tal profundidad a la superficie misma convirtiendo en inmanente lo que de suyo es trascendente³.

³ Hago más las ideas y las palabras que sobre la lengua había ido exponiendo oportunamente WALTER F. OTTO, antes mencionado. Entre los trabajos de este sabio referentes al tema hay que citar, por ejemplo, *Der Mythos und das Wort*, recogido en el libro *Das Wort der Antike*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1962, pp. 348-373; *Der ursprüngliche Mythos im Lichte der Sympathie von Mensch und Welt*, *Der Mythos y Die Sprache als Mythos*, algunas de las últimas obras del autor recogidas las tres en el libro *Mythos und Welt*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1962, pp. 230-266, 267-278 y 279-290 respectivamente; también el libro *Die Museen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Darmstadt, 2. Aufl., 1956; etcétera.

La causas de semejante error son difíciles de explicar, aunque posibles, pero es notable cómo, por una extraña ley de compensación, cuando se insiste en purificar una lengua sagrada de componentes míticos se cae, inevitablemente, en el laberinto de los *influjos* o *fuentes* míticas. Aquí es importante advertir, y esto es de fundamental valor en el método, que debe ser desterrada toda confusión entre lo que es nivel mítico de la lengua como componente natural, inherente, inseparable e insustituible suyo, y el mito como manifestación más o menos vital en diferentes culturas. Es correcto comparar con las precauciones y el cuidado suficiente el trasfondo simbólico de una lengua determinada con las expresiones definitivamente míticas de otras, pero puede ser catastrófico apurar conclusiones sobre la base de supuestas relaciones fontales en virtud de semejanzas explícitas o implícitas. La confrontación debe tener por objetivo la distinción y clarificación de estratos, por una parte, y la constatación y ponderación, por otra, de la forma simbólica, evitando siempre la disolución de su verdad en un relativismo estéril y en una igualación irreal. Estos problemas son particularmente evidentes en la crítica del Evangelio según San Juan, que cito aquí porque constituye la perfecta expresión del ámbito teológico, religioso y mítico en que se engendra y tiene vida el romance. En el romance, en efecto, subyace bajo la substancia religiosa otra de naturaleza mítica que, desgajando la forma poética del tronco religioso o de la tradición que le da vida, en este caso concreto el cristianismo medieval y el cristianismo de San Juan, podría creérsela, con desatino manifiesto, no alimentada por una savia mítica. Tal cosa ocurre cuando se relaciona sin más su simbolismo con el 'tema' abstracto ya y desarraigado del "poder" del canto o de la música, o con algún mito concreto, el de Orfeo por ejemplo. El error consiste entonces en creer que el poema es una recreación estética de las formas hermosas y atrayentes que brinda una mitología. Se piensa en la apariencia y no en la esencia. El procedimiento correcto es ubicar la poesía en su ámbito natural, que es el suelo fértil del símbolo sagrado y la religión, y luego observar en él cuáles son las sustancias míticas propias que la alimentan. El trasfondo mítico del romance no ha de buscarse en abstracto y arbitrariamente en las formas semejantes y correspondientes de una mitología, sino en el trasfondo mítico mismo de la manifestación religiosa en que está implantado y con la cual posee una comunión vital: la de la Tradición. Descubrir, pues, la esencia del símbolo sagrado en la lengua de la manifestación divina es descubrir también la íntima naturaleza de la poesía engendrada en su seno. Comprender entonces la profundidad simbólica del Nuevo Testamento y de la liturgia cristiana medieval en el sentido de las formas del romance,

significa aproximarse muy hondo al meollo de la poesía. Conocer, finalmente, dentro de los límites de una perspectiva y un conocimiento humanos y de una sabiduría y una inteligencia circunstanciadas, una plenitud del Cuarto Evangelio, es conocer la plenitud del romance en su comunión con él. Así bosquejado el método, no se trata tanto de investigar la tradición de un símbolo, cuanto su tradicionalidad. Es cierto, por otra parte, que, debido a una singular virtud de la historia, esta tradicionalidad, que podría ser denominada Tradición, desde su primera claridad se va oscureciendo con el tiempo; pero no ella, sino nuestros ojos. Sin embargo, en compensación, el símbolo es inmutable, la posibilidad de acceso a su doctrina siempre posible, y la manifestación del que ahora me ocupo en el Evangelio según San Juan, incomparablemente alta y luminosa.

Al principio he hablado de un cuarto nivel de interpretación. De él, por razones evidentes, no puedo tratar en mi trabajo. Baste decir que el símbolo que es por una parte revelación de este trasfondo inaccesible al común de los hombres, es al mismo tiempo ocultamiento suyo; que existe y alienta en toda tradición religiosa que vive de él; que no es un simple instrumento y que no sólo se da en la representación figurada y en la imagen, sino en excelencia en la palabra, porque la palabra es imagen en el significado, pero por sobre todo es también sonido, y la audición es la más alta y más sagrada de nuestras facultades por ser la que en el orden natural corresponde mejor al sobrenatural y por ser vínculo perpetuo e infalible entre ambos. Esto resumieron los helenos en su $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$, que es el nombre con que ellos, traduciendo un común sentimiento de la estirpe indoeuropea, designaron la *palabra* en cuanto expresión oral de la realidad sobrenatural. Más adelante, andando el tiempo, son también los griegos mismos quienes dan a San Juan Evangelista su palabra para nombrar aquella Realidad entre nosotros, Dios encarnado y hecho hombre en Cristo: el $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$. Ahora se presenta al fin la meta última de mi esfuerzo: ver de qué manera un romance medieval, deviniendo con el paso del tiempo más *mito*, llegó a ser mejor manifestación del Logos.

Primera crítica.

Por la naturaleza musical y tradicional del romancero viejo se han conservado de este romance distintas *variaciones* o *variantes*. Cinco son las llegadas a nosotros; la más moderna, de mediados del siglo XVI, la más antigua, aunque última en ser recogida de la tradición oral, la aún cantada por los judíos de Marruecos expulsados de España

en 1492 por los Reyes Católicos. Esta es la más extensa de todas las versiones, que, de acuerdo con lo tantas veces expuesto por R. Menéndez Pidal en su teoría de la vida e historia de los romances tradicionales, corresponde a la forma primitiva en mayor grado. Desde el punto de vista del arte, la crítica de los valores estéticos de las variantes responde a criterios dispares. Las formas fragmentadas y trucas son tenidas en mayor estima por Menéndez Pidal; en el caso de este romance, la del *Cancionero de Amberes* de 1545. Contra ella y contra el gusto de Menéndez Pidal, Leo Spitzer prefiere la coherencia y claridad argumental de los por él llamados romances "Märchen"; en este caso, la forma extensa y novelada de los marroquíes⁴. La valoración estética, pues, se ve, está dada a divergencias de enfoque de lo más dispar e irreductible. No me propongo, por tanto, ni lo intento siquiera, tomar partido por una u otra posición. La crítica literaria estética, y también la filología y la lingüística comprometidas con ella, están demasiado sujetas al gusto, a los humores y a tantos imponderables de la substancia individual, como para poder dar más que soluciones parciales e insuficientes a los problemas de una época y una obra que son algo más que de literatura y arte. Todo el mundo, casi, reconoce este sentido de la Edad Media, pero muy pocos, cada día menos, son los que se animan a quebrar la corteza para no hacer meollo de ella misma. No ha existido un arte medieval, sino una *simbólica medieval*. Es tan erróneo, en consecuencia, interpretar aquellos hechos desde una como desde la otra de las perspectivas actuales: la individualista o la social. No quiere decir esto que en la Edad Media no haya

⁴ Cf. L. SPITZER, *Sobre el romance del infante Arnaldos*, en *Rev. Fil. Esp.*, XXII, 1935, pp. 159-60. Por su parte, don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL resume sus teorías sobre el romancero en la que con justicia puede ser considerada Biblia de la poesía tradicional hispánica: *Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, E.-Calpe, 2da. ed., 1968, T. I y II. Un estudio ejemplar literario y filológico de los temas e historia de un romance medieval es el que a través de una larga serie de notas y artículos, ha efectuado el profesor D. GAZDARU a propósito del motivo tradicional de la tortolice en el romance de Fontefrida. En el tomo primero de este mismo homenaje, en *Bibliografía de las publicaciones de Demetrio Gazdaru*, pp. 17-39, la profesora NYDIA G. B. DE FERNÁNDEZ PEREIRO ha registrado estos trabajos con la siguiente numeración: 55 (año 1935), 60 (1936), 190 (1954), 296 (1958), 309 (1962), 311 (1962) 316 (1963), 327 (1965), 329 y 330 (1966), 371, 373 y 374 (a imprimir). En este catálogo no incluyo las obras dedicadas a los bestiarios medievales y a Fisiólogos, cuya referencia puede hallarse en la antes nombrada *Bibliografía*. Es digno de tener en cuenta, además, que, en todos los trabajos numerados arriba, el profesor Gazdaru considera en general el sentido y símbolo religioso del tema, y que en alguno de ellos lo estudia en particular desde este punto de vista.

habido ni individuo, ni sociedad; sería un absurdo afirmar tal cosa. Lo que sí quiere decir es que ambos planos guardaban entre sí una muy diferente relación de la que hoy se da; porque no era como en la actualidad una relación de dos, sino de tres miembros, ya que aún la religión y su vida no habían sido asimiladas a ninguno de los dos niveles, por no ser lo religioso ordenado desde afuera, sino que ello ordenaba desde adentro. Por tal razón la obra que ahora llamamos de arte, no era mera *expresión*; por el contrario, era sobre todo *símbolo*, y como tal, vínculo del mundo natural con el sobrenatural y manifestación de una interioridad trascendente. Considerado, pues, el romance signo y expresión ya de una cierta individualidad, ya de una comunidad o sociedad, es oportuno que de él se ocupen la lingüística y la filología y las ciencias del arte; considerado, en cambio, como símbolo, su interpretación corresponde a una teología o a una metafísica, no especulativa sino dogmática, y a una ciencia sagrada.

La época en que las versiones escritas del romance del conde Arnaldos fueron realizadas, primera mitad del siglo XVI, momento en que tenía ya plena vigencia la cultura del Renacimiento, obliga a dos comentarios. En primer lugar, podría entenderse que la tendencia renacentista cada vez más fuerte a recuperar las formas del mito clásico ha influido para que, por razones de gusto, de escuela o de cualquier otra índole, la configuración primitiva del poema tendiera, fragmentándose y simplificándose, a una delimitación paulatinamente más precisa de un modelo mitológico grecolatino. Esto es sólo una verdad a medias. En realidad, un proceso de tal naturaleza no podría haberse producido nunca dé no mediar una causa implícita en la esencia misma de este romance en particular, y del romancero en general. Es por ello que, si se aplicara un símil extraído de la mecánica plenamente válido para este caso, habría que decir que en el Renacimiento lo que se produjo no fue más que la aceleración de un movimiento inercial preexistente, aceleración que por grande que haya sido, jamás ha superado en magnitud el primer impulso con que el movimiento fue iniciado. Sin embargo, el hecho incontrastable de haberse realizado una confluencia de las poesías tradicional medieval y clásica renacentista en una determinada forma mitológica, fuerza a considerar el segundo aspecto de esta coincidencia: el de las intenciones de los colectores y editores de la poesía común y los resultados de su labor, por una parte, y por otra, la actitud de los artistas, en concreto de los poetas, frente a los elementos restaurados de una cultura no cristiana en un ámbito cristiano y aún más, católico romano. Detrás de estas cuestiones subyace, sin embargo, una más impor-

tante: hasta qué punto es cierto, incluso posible, que un poeta renacentista haya podido obviar la tradición medieval, saltando por sobre ella hasta la antigüedad misma y, realizado esto de alguna manera, hasta dónde siguió siendo clásico, antiguo y no cristiano un mito así recuperado; ¿no será más bien una proyección que el hombre moderno hace de sí mismo y de su circunstancia en un espejo lejano, aparentemente más claro y luminoso? Por cirto, el tiempo no se camina hacia atrás, y el camino andado no se desanda, sólo se sigue caminando en otra dirección. Entonces, ¿cuál es la significación final de esa Edad Media del romance traído hasta el Renacimiento y conservado en él con tanto celo? Las preguntas se acumulan y las respuestas pueden multiplicarse en progresión geométrica. Tanto en el caso de los editores, como en el de los artistas, se da, cortando por lo sano, esta alternativa: quienes asumen el símbolo y, en consecuencia, la cultura medieval, y quienes intentan reemplazarlo, aunque sólo consiguen, para engaño suyo, dar forma nueva a lo que ya dentro de ellos había cambiado. No me refiero exclusivamente al aspecto religioso, que es una manifestación más entre otras semejantes, precisamente porque la religión, poco a poco desplazada de su centro, se había ido convirtiendo en un fenómeno cada vez más periférico en la 'religiosidad' de estos hombres, ya antes de que pudiera distinguirse un mundo protestante reformista de otro católico, en apariencia conservador. De esto procede una segunda aclaración, y es que un acontecimiento de tal índole no se produjo *ex abrupto*; sólo sus manifestaciones, una protesta y una reforma religiosa, el surgimiento de una orden, la traducción y el redescubrimiento de un clásico, o la edición de un *Cancionero*, aparecen en un momento del tiempo y señalan la dirección de un movimiento. Las ediciones de romances pueden tener por finalidad bien la conservación de un símbolo mediante una relativa asimilación a la circunstancia de la época, sin perder en la adaptación nada de su esencia significativa y operativa, convertido, por el contrario, en vehículo eficiente de la tradición, o bien la asimilación de su substancia al ámbito circundante, de manera tal que por esa misma asimilación se produzca no sólo su desvirtuación como vehículo de una tradición, sino incluso su neutralización. Este extremo se apoya en la aparente mitologización de la poesía y el arte renacentista, que en realidad es en lo profundo su total y definitiva demitización, su destrucción como símbolo evidente y el consecuente cegamiento de su naturaleza religiosa fontal. Entre los poetas, es notable que aquellos que retoman las formas míticas clásicas encarnándolas en una tradición ortodoxa no sólo transmiten una doctrina religiosa y una

teología determinada revestidas ahora de los ropajes de la antigüedad, sino que, además, esas formas coinciden precisamente con las simbólicas medievales, sin que haya sido su intención imitarlas. Tal es el caso, por citar un ejemplo conspicuo, de Fray Luis de León, en cuya poesía pueden advertirse perfectamente las fuentes y sus autores, pero que, al mismo tiempo, podría ser explicada con claridad absoluta ya no según los precedentes medievales latinos y 'cultos' exclusivamente, sino incluso según muchos ejemplares de la poesía 'vulgar'. En el comentario de sus obras pueden ser nombrados con toda legitimidad Platón, Pitágoras, Orfeo, Apolo, Píndaro, Virgilio, Horacio y tantos más, porque es evidente que los resume en su particular circunstancia de cristiano, de católico romano y de hombre humanista del siglo XVI; pero desde el punto de vista tradicional y simbólico el mismo derecho asiste a los anónimos de los romances del conde Arnaldos o del Prisionero, que son en la vida cotidiana puentes hasta el mundo sobrenatural tan sólidos como los que tienden los clásicos, puesto que son los mismos. La concordancia entre la nueva poesía clasicista y la medieval popular se da en la superficie de las formas, pero también en la hondura del símbolo encauzado en una tradición religiosa. En este sentido, así como es necesario en una poesía de autor conocido y de imitación clásica analizar minuciosamente su contenido filosófico, teológico o metafísico, también lo es en no menor grado en cuanto a una anónima y tradicional, como el romance, existiendo una forma simbólica común. Ni la crítica literaria, ni tampoco la filológica, han llegado a la hondura de la poesía tradicional. Pareciera que por carecer del nombre de un autor esta poesía no merece la consideración de aquella que muestra una nobleza recién adquirida, pero amparada en la individualidad de un nombre y de un tiempo. Quizá una mirada a lo que se hace en el campo de la filología clásica y en el de los textos sagrados pueda comenzar a poner las cosas en su lugar. Nombrar una poesía con el atributo 'popular' o 'vulgar' no implica, de ninguna manera, hacer una valoración de la profundidad de su contenido, y menos aún ubicarla en una perspectiva social. Tratar la poesía tradicional como producto de una clase social 'popular' es un absurdo que tiene como origen lo antes mencionado y la proyección a un pasado histórico de la falsa interpretación de circunstancias actuales, y posee como finalidad la obstrucción de todo acceso y, en consecuencia, de toda transmisión de verdades sistemáticamente negadas y combatidas. El arte medieval, reitero, es instrumento del símbolo, y en cuanto tal, nunca expresión de un individuo o de una sociedad. La tesis social es una simple readaptación de la doctrina romántica de la poesía en lengua común, tradicional, y de

la antinomia superficial y perniciosa que los críticos han establecido entre lo culto y lo vulgar.

El estudio del origen y formación de las variantes del romance del conde Arnaldos, por lo que acaba de verse, no puede consistir en una mera consideración cronológica, ni en la constatación de una selección o elaboración más o menos artística de la sustancia poética hacia un difuso y controvertible ideal de belleza, sino en contemplar cómo en la marcha nada ciega y nada impersonal de una forma poética de un romance hacia la explicitación de otra forma germinalmente contenida en la primera, se está cumpliendo un itinerario que corresponde con exactitud al de la gestación y *renacimiento* de una nítida forma mitológica de la poesía humanista. A simple vista se advierte que en la versión de 1545, por una operación consciente y sabia, este romance ha venido a coincidir en el símbolo con un Orfeo y un Apolo redivivos, pero sin nombrarlos. Las vicisitudes del tema, según las cinco variantes conservadas, demuestran a las claras que no ha habido una casualidad en el resultado, sino el efecto de una inteligencia y una voluntad, no puestas al servicio del arte (estética), sino del símbolo (metafísica). Sin embargo, entre ambas instancias, la de la poesía tradicional que se metamorfosea hacia la nitidez de un mito y la de la humanista, que lo recupera en la lectura de los textos y en la contemplación del arte antiguo con alma estética, media el abismo que existe entre lo natural y lo artificial, el cual se manifiesta en la actitud del *nombrar* la figura mítica, puesto que la restauración, con mucho del significado que los anticuarios dan al término, del mito precristiano en el Renacimiento es en gran parte la recuperación de sus *nombres*. El mito precristiano, presente en toda la Edad Media, se había despojado de sus nombres en la primera antigüedad cristiana revivificado para asumir su nueva realidad simbólica. Comenzó a hacerlo en el momento mismo en que Cristo pronunciaba sus palabras y luego, cuando los primeros apóstoles y evangelistas lo recogieron con la palabra del Señor en las Sagradas Escrituras. En el Nuevo Testamento el mito, disuelto en la corriente viva de la lengua reveladora, no tiene *nombres*: simplemente *es*; *tampoco* los tendrá en la Edad Media.

R. Menéndez Pidal, tomando una primera parte de un pliego suelto de la primera mitad del siglo XVI y una segunda de las versiones marroquíes modernas, reconstruye la que sería hipotética versión primitiva del romance, que transcribo ⁵:

⁵ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular y tradicional*, en *Los Romances de América y otros Estudios*, Buenos Aires, E.-Calpe, 1948 5a. edic., (col. Austral n° 55) pp. 52-91.

Pliego suelto:

¡Quién hubiese tal ventura	sobre aguas de la mar
como hubo el infante Arnaldos	la mañana de San Juan!
Andando a buscar la caza	para su halcón cebar
vió venir una galera	que venía en alta mar;
las áncoras tiene de oro	y las velas de un cendal;
marinero que la guía	va diciendo este cantar;
—Galera, la mi galera,	Dios te me guarde de mal,
de los peligros del mundo,	de fortunas de la mar,
de los golfos de León	y estrecho de Gibraltar,
de las fustas de los moros	que andaban a saltear.

Continúa la versión marroquí:

Allí habló el infante Arnaldos,	bien oiréis lo que dirá:
—Por tu vida, el marinero,	vuelve y repite el cantar.
—Quien mi cantar quiere oír	en mi galera ha de entrar.

Hasta aquí concuerda bastante con las versiones de Amberes, pero sigue:

Tiró la barca el navío	y el infante fue a embarcar;
alzan velas, caen remos,	comienzan a navegar;
con el ruido del agua	el sueño le venció ya.
Pónenle los marineros	los hierros de cautivar;
a los golpes del martillo	el infante fué a acordar.
—Por tu vida, el buen marino,	no me quieras hacer mal:
hijo soy del rey de Francia,	nieto del de Portugal,
siete años había, siete,	que fuí perdido en la mar.
Allí le habló el marinero:	—Si tú me dices verdad,
tú eres nuestro infante Arnaldos	y a ti andamos a buscar.
Alzó velas el navío	y se van a su ciudad.
Torneos y más torneos,,	que el conde pareció ya. ⁶

De las cinco variantes conservadas es ésta la más extensa y seguramente la más parecida a la original. Las restantes reducen su extensión y, en general, contaminan, aunque no azarosamente, su contenido con temas de otros romances en que también aparece el motivo tradicional del canto. La versión del pliego suelto incluye el canto del marinero; en él refiere el ruego a Dios para que libre su nave de los peligros del mundo y del mar en determinadas regiones críticas. Otra, de comienzos del siglo XVI, la de un cancionero manuscrito del British Museum, el llamado Manuscrito de Londres, presenta el mismo tema, pero contaminado con el romance del conde Niño, que da a la continuación un aspecto heterogéneo e incongruente, incluso con confusión de personajes. R. Menéndez

⁶ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pág. 65.

Pidal deduce de esto que el poema debía ser ya muy viejo, en consecuencia nadie se acordaba bien entonces de su final. La del Cancionero de Amberes de 1550 es semejante a la que me interesa ahora de 1545, pero difiere de ella en que añade la canción del marinero. Ambas concuerdan, sin embargo, en que se amplifica el motivo del canto con la descripción del efecto de su poder sobre el mar, los vientos y las criaturas que los pueblan.

La versión de 1545 presentada por Menéndez y Pidal es:

¡Quién hubiese tal ventura	sobre las aguas del mar
como hubo el Conde Arnaldos	la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano,	la caza iba a cazar,
vio llegar una galera	que a tierra quiere llegar:
las velas traía de seda,	la ejarcia de un cendal;
marinero que la manda	diciendo viene un cantar
que la mar hacía en calma,	los vientos hace amainar,
los peces que andan nel hondo,	arriba los hacen andar,
las aves que andan volando,	nel mastel las faz posar.
Allí habló el Conde Arnaldos,	bien oiréis lo que dirá:
—Por Dios te ruego, marinero,	dígame ora ese cantar.
Respondióle el marinero	tal respuesta le fué a dar:
—Yo no digo esta canción	sino a quien conmigo va ⁷ .

En una primera instancia de la consideración de la lengua del romance es de notar la coexistencia de formas diferentes en cuanto a su antigüedad, así por ejemplo la *f* inicial frente a *b*, el predominio definitivo del infinitivo acusativo con *a* dependiente de verbos que significan movimiento, extensión del empleo de artículo, supresión de artículo en el vocativo, cambio de *conde* por *infante*, perduración de otras palabras con una significación, aspecto fonético o desinencias anticuadas, presencia de fórmulas propias de la poesía oral juglaresca, incongruencias en el género de una misma palabra reiterada, empleo arcaico junto a uno más moderno de tiempos y modos verbales. Todo lo cual es, más que el testimonio y el documento de un itinerario histórico que no ha podido superar las discrepancias de elementos diversos y contrarios acumulados durante el proceso, la prueba palpable del triunfo de una idea sobre toda contingencia.

De una confrontación con las otras versiones se ve a simple vista que en ésta actúan dos fuerzas opuestas entre sí y coordinadas hacia un mismo objetivo: la configuración de una forma central en torno de la cual se agrupan todos los elementos restantes. Efectivamente, la primera es la observada por Menéndez Pidal como natural en el romancero viejo de fragmentar los poemas haciendo que los temas se circunscriban en determinadas formas esenciales básicas, despojadas, en mayor o menor medida,

⁷ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, págs. 60-61.

de circunstancialidad y cargadas de una significación que tiende vigorosamente a lo simbólico o paradigmático. La historia circunstanciada y pormenorizada, de la cual es reflejo la versión de los judíos de Marruecos, se trunca en un momento dado y la parte ahora final, antes interior, se adapta en la superficie a su nuevo carácter de conclusión y en lo profundo a una modificación de la sustancia simbólica del romance. Se produce, pues, una simplificación de una trama simbólica compleja de una historia con aconteceres, personas, lugares y tiempos precisos, hacia una forma de sentido más universal en que, con la desaparición de aquellos aconteceres, personas identificables, lugares y tiempos concretos, se ahonda más en lo esencial, prototípico y doctrinal del símbolo. Este símbolo, entonces, el del poder del canto, aparece en la primera instancia según una perspectiva inclinada a lo físico y a lo histórico, pero en la segunda, según otra dada a lo metafísico y a lo suprahistórico, como quedó dicho anteriormente. Mientras que la versión del pliego suelto concluye con la canción del marinero sin la intervención del infante Arnaldos, y queda así claramente trunca, las de las dos ediciones del *Cancionero de Romances* de Amberes de 1545 y 1550 *resumen* el canto del marinero en una simple respuesta, que si bien podría parecer incongruente con todo el desarrollo contextual de la historia, o ambigua o abrupta en exceso, tiene, sin embargo, perfecto carácter conclusivo en el otro nivel señalado.

Con esta tendencia a una concentración del tema mediante un acortamiento de la extensión temática e histórica, coexiste otra a la expansión, justamente en ese aspecto que constituye la figura o forma central del poema: el poder del canto y su manifestación. Así es como puede verse que de distintas fuentes, pero con un evidente fin común, *el poeta* toma una serie de elementos tradicionalmente emplados en la simbolización del poder del canto, y por tal motivo naturalmente relacionados también entre sí, para acabar, ampliándola y definiéndola, la figura (Gestalt) central, de manera tal que de toda luz se haga claro que lo que antes era historia aventurada y finalmente feliz de un personaje, pasa a ser ahora contemplación que ese mismo hombre tiene de los acontecimientos maravillosos de un cantar sobrenatural. Este cambio de perspectiva exige también una acomodación en el orden de importancia de los personajes. El conde, o infante según las versiones más antiguas, deja de ser protagonista y cede lugar a la nueva figura del marinero, que, mientras aquél disminuye hasta convertirse en espectador, crece y se perfila claramente. Sin embargo, en ambos casos hay un punto común: la pasividad del infante o conde Arnaldos ante el canto del marinero, aunque en la forma extensa existan otros elementos complementarios de naturaleza también sonora que actúan sobre él de modo diferente: el canto lo atrae y asombra (lo *encanta*, según la

expresión medieval), el rumor de los remos en el agua lo adormece, el golpear de los martillos lo despierta. Por supuesto que estas tres formas distintas del sonido, perfectamente definidas desde el punto de vista acústico como sonido continuo claro y distinto la primera, confuso por ser la resultante de innumerables sonos simultáneos, pero con ritmo de los remos, la segunda, y la tercera, similar a la primera en cuanto a la claridad y a la segunda en cuanto al ritmo, con preponderancia absoluta de este elemento, no son producto de una mera casualidad ni están puestas en la obra al azar. La explicación profunda ha de buscarse en el nivel simbólico de la poesía. A pesar de que en la versión de 1545 sólo está el canto como forma sonora, se ha cuidado, sin embargo, de hacer perdurar las otras dos, adaptándolas, con el mismo valor simbólico, a la nueva configuración del poema. De tal manera, el factor rítmico queda constreñido al movimiento rítmico de los remos gobernados por el marinero mismo, de acuerdo con la figura tradicional y simbólicamente semejante de Orfeo en el viaje de los Argonautas; por su parte, la multiplicidad sonora que representaba el rumor de los remos en el agua, complementaria del canto, ha sido reemplazada por la multiplicidad y diversidad de las criaturas gobernadas y subordinadas al poder del canto, aunque en el mismo sentido podría interpretarse el *fremius* y el *murmur* de las aguas y del viento tempestuoso, no dichos, pero sí implícitos, como también refieren las leyendas del mito de Orfeo. Es de observarse lo difícil y complejo del proceso de adaptación de las formas antiguas del romance en estos pocos ejemplos, para advertir, sin que quede ninguna duda, ya no sólo acerca de la intencionalidad de la metamorfosis operada, sino acerca de la personalidad de quien o de quienes la hayan efectuado, y el sentido algo más que estético de su labor. Este proceso de transformación es explicado por Menéndez Pidal, el estudioso que más hondo ha penetrado en la naturaleza del romancero dentro de las limitaciones que, según mi criterio, le imponían su formación y escuela, desde el punto de vista de la estética psicológica y literaria acorde con su concepción de la poesía tradicional, del modo siguiente:

"Al perder la canción del marinero el sentido que tenía dentro de la aventura total, no encerraba en sí belleza ninguna propia; así que uno cualquiera de los recitadores que gustaban terminar el romance en la respuesta esquiva del marinero, suprimió con acierto el texto del cantar; uno dotado de fino temperamento artístico concibió la *canción no dicha* como mucho mejor que la *canción expresada*, y se le ocurrió valorarla y encarecerla con un encanto sobrenatural"⁸.

⁸ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pág. 68.

Si el romance tuviera que ser considerado solamente de acuerdo con un criterio estético, Menéndez Pidal poseería toda la razón. Pero no se trata sólo de una obra de arte, sino fundamentalmente de un símbolo, que se impone por sí mismo, es autónomo, y en cuanto tal, no sujeto a la variabilidad de la moda y el gusto. Esta variabilidad es, en el pasaje de la simbólica medieval al arte moderno, la manifestación superficial de un movimiento cuyo motor íntimo consiste en una causa de índole espiritual. Las formas no han cambiado ni en sí, ni por sí mismas; ellas se han desplazado acompañando al espíritu, que es quien verdaderamente se mueve. Puédese decirse con mucha verosimilitud que si se ubica la poesía en su contexto histórico, se nota en sus elementos, símbolo e historia, una persistente búsqueda de equilibrio comparable al relativismo de una proporción directa: a mayor racionalización y desespiritualización en el dominio histórico, mayor "irracionalidad" y espiritualidad en la poesía. Por supuesto, la transformación de las formas es externa; en el interior de ellas el símbolo permanece siempre inmutable, como corresponde a su naturaleza. Es muy cercano a la verdad decir que en el primer momento el símbolo está inmerso en un ámbito como aristotélico, en el final, como platónico: el mito se da en ambos, en uno con menos, en otro con más evidencia.

El encarecimiento y valoración de la canción no expresada a que Menéndez Pidal alude se realiza mediante el procedimiento de la contaminación con poemas ya existentes que contenían el tema más explícitamente declarado. Algunos de ellos han llegado hasta nosotros; otros, por el contrario, como el mismo romance del conde Arnaldos, han desaparecido. Éste que Menéndez Pidal denomina, con relativa exactitud, "tema del poder mágico del canto" (p. 69), lo relaciona bien, difundido en literaturas antiguas y modernas, con la "leyenda de Orfeo" (p. 69), a la que parece otorgarle, además de fama, carácter fontal. No por hartos reiterado es innecesario volver a expresar que éste es un punto de vista literario y, en consecuencia, limitado. La crítica de Menéndez Pidal, correcta en asignar una nueva dimensión al canto del marinero, no distingue bien, sin embargo, entre el *cantar* o el *canto* y lo *cantado* o *canción*; entre la operación y el producto de ella. De tal manera, considera *descuido* lo que muy bien pudo haber sido intención. Confunde entonces lo inexplicable o lo no explicado con lo explicable en otro nivel; lo *enigmático* con lo cifrado o simbólico y necesitado de exégesis más honda; en consecuencia, lo incongruente, cuando se refiere a la relación contextual de ciertos elementos del romance (*ventura, sobre*), con lo congruente en otro sentido. Por fin, otorga el máximo valor a lo *inexistente*, aunque sugerido, a lo que el 'poeta' parece mencionar, pero no presenta porque no le interesa presentarlo, puesto que lo que importa no es lo cantado, sino el cantar mismo, en el cual aquél está in-

cluido. La posición estética es aceptable, pero hasta cierto nivel, ya que con ella deben admitirse como ilógicas e insolubles, aunque efectivas para un sentimiento literario y 'romántico' por lo que de "misterioso" aportan, las incoherencias e incongruencias contextuales. Sin negar lo estético, más bien poniéndolo en su lugar, en este caso lo 'romántico', "misterioso", "místico" (¡cuánto abuso, desaprensión y depreciación de palabras realmente abismales y cuánta omisión de la que, a lo más verosímil, participa con ellas de comunidad de origen en la misma raíz, *mito*, y da sentido a lo que, denominado "mentalidad romántica", no es más que intento de retorno a una "mentalidad mítica"!), hay que valorar sin embargo hasta qué punto las deficiencias observables en la superficie del plano contextual pueden ser aclaradas en otro nivel de significación, o si, por el contrario, son fallas de solución imposible. Con toda seguridad, éstas que nosotros vemos como fallas palpables, evidéntísimas, y que interpretamos como resultado de fragmentaciones y reacomodaciones sucesivas de la sustancia poética, no pasaron tampoco inadvertidas a alguna inteligencia antigua. Pero lo que para nosotros simplemente es quiebra, para ellos era resquicio abierto para penetrar en la intimidad del símbolo. Al respecto, ésta es la opinión, siempre respetable y estimada, de don Ramón Menéndez Pidal:

"La canción del marinero al ser suprimida recibió un hechizo inefable, muy superior a todo lo que con palabras pudiera expresarse; los versos añadidos atribuyeron a esta canción un encanto sobrenatural, y el corte brusco del romance, allí donde la repulsa del marinero incita a entrar en el prodigioso navío eleva toda esa concepción imaginativa a una región misteriosa, supraterrrenal, donde Lockhart podía percibir velada una alegoría religiosa, donde Milá podía hallar un sentido místico. ¿Qué importa que el refundidor haya tenido un descuido, olvidando rehacer el verso inicial y dejando inexplicada la gran *ventura* del protagonista? Esa misma enigmática "ventura *sobre* las aguas del mar", que la famosa versión no llega a exponer, se convierte en un encanto más, pues parece cifrarse en el solo hecho de poder escuchar un instante la incomprensible y fugitiva canción"⁹.

La última cláusula, bien comprendida, habría dado a luz una interpretación estética muy diferente. Implícitamente lo dice Menéndez Pidal, aunque no lo aplique. El verdadero gozo del contemplador está sobre todo en el oír, más que en lo oído y en lo visto. El oír se ubica en un dominio puramente musical del sonido, nivel de lo sonoro invisible; el ver constituye como un polo opuesto cuyo dominio es la luz, la forma y la disposición de los elementos en el espacio; es el nivel de lo visible inaudible. Entre ambos polos, participando de las dos naturalezas, está lo sonoro visible: el canto, el cual consta de las dos sustancias, la sonora de la música

⁹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pág. 70.

y la visual de la poesía. Tanto la una como la otra tienen una concretísima función en cuanto a la realidad; la música no representa en la manifestación sonora la realidad, puesto que es anterior a ella. En cambio la funda, la genera y la mantiene unida a sí misma como la causa a su efecto. La poesía, el aspecto visual del canto, reproduce, ella sí, la realidad; la imita y la representa. Por tanto, como la realidad misma, depende de la música, que le da sentido. Sin embargo, cuando hablo del oído y de la vista no me refiero exclusivamente ni al aspecto fenoménico de lo percibido, ni al subjetivo de las percepciones, sino como medios de conocimiento de una realidad trascendente que se manifiesta en el mundo físico por el sonido y por la luz. Al suprimir la versión breve el contenido del canto, la canción, por mucho que podamos decir de su "encanto sobrenatural" y aunque la ponderemos como "incomprensible y fugitiva", en verdad ella ha desaparecido de la configuración del poema, y todo cuanto se afirma, por lógico, pertinente y lícito que sea, pertenece a una impresión del oyente o del lector, o corresponde a la expresión de un reflejo en él del conde Arnaldos del romance. La canción *es* o *debe* o *puede ser* de tal manera, pero *no está*, y esto también tiene su importancia. En el canto del marinero, pues, tal como el poeta lo presenta, la mayor importancia no le es dada a lo dicho por él, más o menos reconstruible en el interior de cada oyente, sino al mismo *cantar*, que ésta es la palabra que se emplea. Hay mayor interés en mostrar la palabra del canto en su aspecto sonoro y musical, que en el luminoso y "semántico", el cual, habiendo pasado al plano de lo supuesto y de lo imaginado, queda subordinado a aquél. Esta subordinación que ocurre en el nivel contextual de la poesía responde en lo profundo a un ordenamiento y relación de lo sonoro y lo luminoso dados en el nivel metafísico de la realidad sobrenatural. Esto se evidencia poéticamente en el poder ordenador del canto ejercido sobre los seres.

La respuesta idéntica de distintos seres al cantar del marinero demuestra precisamente su poder; a ello se suma su diversidad y la de sus medios: el conde Arnaldos en la tierra, las aves en el cielo, los peces en el agua del mar, el mismo mar tempestuoso y los vientos enfurecidos de la tormenta. Esta respuesta consiste en la modificación concorde de la circunstancia de cada uno de los seres. En todos los casos es el oír el medio de la conversión. Así es como se ve que el conde Arnaldos "oye" y queda suspendido del cantar; el mar tempestuoso "oye" y queda calmo; los vientos "oyen" también y amainan; oyen las aves del cielo y bajan hasta el mástil de la nave; por último, oyen los peces y suben desde lo hondo del mar hasta el cantor. Toda esta transformación, sin embargo, se reconoce porque se ve. Quien ve es el mismo conde Arnaldos, simultáneamente sujeto contemplante y objeto del poder del canto, y somos nosotros o lo eran los

oyentes primeros o aquellos destinatarios especiales del poema. Lo que se ve son los seres: el mar, los vientos, las aves, los peces y la propia persona, él, ellos o nosotros, que por una peculiarísima virtud del poema somos todos como resonancias de la primera experiencia, anterior y actual, del personaje. Pero no son sólo los seres los que se ven, sino sus movimientos, que son los que verdaderamente demuestran que algo extraordinario, en el sentido etimológico del término, está ocurriendo. En efecto, si ninguno de estos seres se moviera en una precisa dirección, o si lo siguiera haciendo como antes del acontecimiento del canto, resultaría bien claro que nada obraría sobre ellos para obligarlos a alterar sus erráticos cursos. Pasa justamente lo contrario: que todos se mueven y se ordenan a un punto determinado, que es precisamente aquél de donde parte y se expande el canto en el espacio. El movimiento ordenado a un mismo centro es, por consiguiente, la evidencia de la realización del poder del canto. A través de las diferentes versiones del romance se advierte, por causa del proceso de explicitación del símbolo ya mencionado, cómo paulatinamente van interviniendo en la configuración de esta *Gestalt* del poder del canto cada vez más seres y, en consecuencia, cada vez más movimientos y más direcciones de esos movimientos. El aumento de seres, desde el punto de vista cuantitativo, es significativo del enfatizado aumento de poder, pero esto es sólo una manifestación superficial. En verdad lo que tiene especial importancia es el aspecto cualitativo de este aumento de seres, los cuales, merced a sus ubicaciones en el espacio real y simbólico y sus movimientos en él, contribuyen a delinear con claridad absoluta un complejo sentido simbólico del canto y su poder, del espacio y del movimiento, elementos que ya sin duda alguna están ligados y dependen en su significación de su constituyente esencial: el sonido. El *poder* del canto es, desde el punto de vista que desarrollo, la mayor o menor capacidad de producir y ordenar movimientos. El sonido es, en este caso, una forma de motor inmóvil. El orden y concierto de los movimientos, una forma de la manifestación luminosa. En el canto están reunidos sonido y luz. El origen de los movimientos está en el sonido del canto, y la forma que adquieren en el espacio, en lo que las palabras suyas dicen. Ambos aspectos son inseparables y por ello actúan simultáneamente. Por espacio debe entenderse la distancia real o virtual entre los seres. La distancia entre seres físicos determina un espacio físico; la existente entre seres metafísicos, uno metafísico. Sin seres no hay espacio y él se constituye por la distinción de ellos. Donde hay identidad no hay espacio, pero sí lo hay entre las naturalezas diferentes de un mismo ser. Esto lleva a pensar que hay que distinguir la relación entre espacio y movimiento, tal como se presenta en el romance, en dos nuevas

instancias, según sugiere la oposición identidad-diferencia. En primer lugar debe advertirse que la elección de los distintos seres gobernados por él canto no es, ni en lo mínimo, arbitraria. Si se toma en consideración sólo el aspecto espacial, debe decirse que a cada uno le corresponde una muy bien determinada ubicación y movimiento, implícitos en su propia naturaleza, y por tanto en el mismo hecho de nombrarlo, o explícitos en la presentación del acontecer descripto poéticamente. Así es que a las aves les correspondió un arriba y un descenso; a los peces, un abajo y un ascenso; al mar, una horizontal; a los vientos una izquierda y una derecha de ese horizonte, al principio presentados en el movimiento violento de la tormenta y el supuesto chocar y entrechocar de las rachas, luego apaciguados y moviéndose sobre aquella horizontal, según la perspectiva del contemplador, o acompañando, y por lo tanto relativamente inmóviles, la galera. La relatividad de los movimientos jamás debe descuidarse; es notable en el caso del conde Arnaldos y la nave y el canto del marinero, además del ya señalado de los vientos. El conde Arnaldos está colocado sobre la misma horizontal del mar y de los vientos, que es también la de la nave, el marinero y el canto. No puede decirse que efectúe un movimiento físico hacia la galera, pero sí es evidente que realiza uno "mental" provocado por el cantar en sus oídos. Al mismo tiempo, la nave, el marinero y el canto, y el viento, ya no los vientos, acompañantes, se desplazan hasta el conde Arnaldos, anulando de tal modo la distancia entre ellos y convirtiendo en física una cercanía antes sólo "mental" por parte del contemplante, aunque no por la de lo contemplado. La unión de contemplante con contemplado corresponde, pues, en el nivel humano del conde Arnaldos, al movimiento de los seres hacia el mismo punto, que es el lugar de donde surge el cantar. La reunión de los distintos movimientos en un esquema configuraría inequívocamente el símbolo geométrico de una cruz. El punto central de esta cruz es simultáneamente centro alrededor del cual se agrupan los seres en círculos concéntricos. Existe, pues, una básica imagen de convergencia en la figuración de las respuestas al canto. Cuando la polaridad conde Arnaldos (contemplante) y nave, marinero y canto (contemplado) se resume en la unidad física de la cercanía, la concentricidad y la convergencia de los seres ya no se ordenan al canto, al marinero y a la nave, sino al conde mismo, aunque la incipiente consumación de la unidad, que la versión más extensa da por realizada, sólo implícitamente se cumpla. Una cosa adquiere ahora una singular relevancia, que más adelante dará lugar a algunas consideraciones fundamentales: la significación del *decir* del marinero al

conde, cuyo aspecto docente implica que a su vez éste podrá en un tiempo *decir*, lo cual es, en otro orden de cosas, una *tradición*, y en ella, un nuevo y mismo marinero, un nuevo y mismo cantar. Esta transmisión, desde el punto de vista de la acústica, equivale a una *resonancia*, con todo lo que su etimología latina y su trasfondo griego expresan. Sobre el problema temporal de la tradición, transmisión o resonancia, diré algo más adelante.

Todo lo antes expuesto lleva a considerar la segunda instancia en la relación entre espacio y movimiento según se manifiesta en el romance. Había expresado más arriba que el sonido es generador del movimiento, además de ordenador. Esto que ha quedado enunciado de manera tan simple, es en realidad una afirmación transitoria, que aunque válida, necesita mayor explicación, puesto que el proceso es por cierto mucho más complejo y significativo, y dado a interpretaciones aparentemente contradictorias.

En efecto, puede preguntarse de qué modo el sonido genera un movimiento que existía ya de antemano en los seres que pretende mover, contradiciendo, además, comprobaciones de la ciencia y de la experiencia cotidiana. El problema reside en que los dos desplazamientos, el anterior al sonido y el posterior, denominados indistintamente con la palabra *movimiento*, no tienen en común nada más que la generosidad de un vocablo que los cobija a ambos por igual, siendo como en realidad son de naturaleza no sólo distinta, sino diferente. Existe en ambos momentos, antes y después del canto, una heterogeneidad en cuanto al movimiento, porque también preexiste una de espacio, sobre la cual aquel se asienta. Una previa descripción de los dos espacios, siguiendo lo establecido en el desarrollo de la instancia anterior, resulta esclarecedor.

Dije anteriormente que la existencia de seres y de diferencias constituye formas de espacio. En el mismo sentido, no sólo ellos pueden hacerlo en virtud de una distribución asimilable a la de los puntos matemáticos. La ubicación de un mismo ser en por lo menos dos lugares consecutivos, que constituye por una parte una manera del espacio equiparable a aquella sólo mediante una abstracción del movimiento, es, por otra parte, verdaderamente este mismo movimiento comprensible como un espacio en el tiempo.

Con el factor temporal el espacio estático de los seres o de los niveles como puntos distantes se convierte en un mismo ser en espacio dinámico. Por lo menos en cuanto al mundo físico, la fórmula

$v = \frac{e}{t}$, en la cual la velocidad no es más que una modalidad del

movimiento, expresa con claridad lo enunciado anteriormente y permite reconocer además que el espacio, en relación con el movimiento y con el tiempo ($e = v \cdot t$), no es una dimensión lineal, sino superficial es decir bidimensional, resultado de una multiplicación y no de una simple adición. Desde el punto de vista del movimiento, estos tres elementos existen dentro de los límites del infinito y el cero: el movimiento llega a tener velocidad infinita cuando el tiempo no existe, pero puede no existir él mismo cuando es el espacio el que no existe. En el orden físico es imposible tanto el primero, como el segundo límite, puesto que ambos están incluidos en el mundo metafísico o sobrenatural. Ahora bien, en el orden metafísico el infinito y el cero son dos aspectos complementarios del mismo ser. Podría decirse también que forman parte de una sola realidad, más aún, que no tienen ni substancia ni existencia sino como una abstracción con referencia al mundo natural, puesto que el ser está más allá del espacio y del tiempo y, en consecuencia, del movimiento. El movimiento de velocidad infinita es para él el reposo absoluto, tanto de su inmovilidad, cuanto de su inmutabilidad total. La inmutabilidad es incompatible con el movimiento, con el espacio y con el tiempo, porque un ser inmutable, mejor habría que decir *el* ser inmutable, no se mueve ni en el espacio, ni en el tiempo. En la inmutabilidad el ser es "idéntico a su propia forma, porque es idéntico a sí mismo; no cambia. La transformación que se opera acaso en *un* ser es semejante al desplazamiento de un móvil en el espacio y en el tiempo, teniendo en cuenta que el espacio está constituido por la distancia que significa la diferencia entre dos estados distintos, y que el tiempo, sólo perceptible por el movimiento mismo que implica la transformación, expresa la duración de un proceso. Como en el caso anterior, por las limitaciones que impone la naturaleza física, no es posible hablar de transformaciones o movimientos nulos ni absolutos y totales, excepto por referencia al plano metafísico. El movimiento, todo movimiento, en el mundo físico debe entenderse como una contraparte o como un reflejo de la inmovilidad y de la inmutabilidad propias del mundo metafísico. La razón de ser de este movimiento es la búsqueda del itinerario que reconduzca el ser a su origen en lo sobrenatural, porque en el movimiento de todo ser vivo está implícito un afán de retornar a su origen. Esta afirmación constituye el verdadero punto de partida para una metafísica del movimiento (que ha sido manifestada claramente por primera vez en la cultura grecolatinocristiana en sus cantos a los triun-

fadores de los juegos por Píndaro, si bien su tradición es muy anterior). En la esfera natural la meta final a que arriban los seres vivos, más allá de la cual continúa el dominio sobrenatural, es la muerte, que es al mismo tiempo el cero de esta vida y el infinito de la futura. El ser está en la vida limitado por dos ceros, por dos inmovilidades: la que precede al movimiento natural en el nacimiento y la que sigue a su acabamiento en la muerte. Si se pudiera aducir la imagen de una circunferencia, habría que decir que el cero del comienzo y del final de esta vida no sólo a ella la limitan, sino también a aquella sobrenatural; este diámetro por ellos formado, sin embargo, es posible entenderlo ya no como límite simplemente, sino como acceso o como salida y como vínculo, porque los límites no sólo separan, sino que unen, y más aun cuando, como en este caso, se trata de dos momentos de un mismo ser. Es evidente, pues, que para que el ser pase por semejante puerta debè en primer lugar encaminarse y luego anodarse en lo que de natural tiene. Pero no sólo la puerta que es la muerte da entrada al mundo sobrenatural. Aún dentro de esta vida es posible que la realidad sobrenatural se anticipe y abra una puerta en ella antes de la muerte. Y esta es la doctrina del romance del conde Arnaldos. El problema reside en saber cómo es esa puerta para conocerla y utilizarla. También a ello da respuesta la poesía del romance. En este orden de cosas, el movimiento no puede concebirse solamente como una relación de espacio y tiempo. Es preciso, además, conocer su meta, cuál es verdaderamente, y su orientación a ella, lo que constituye la forma del movimiento. En este sentido, entonces, se distinguen dos formas: la del movimiento natural que va a dar en la muerte, y la del sobrenatural, superpuesta a la anterior, de la cual toma los accidentes de la naturaleza física para manifestarse haciéndose sensible mientras dura el tránsito a su verdadero estado.

Accidentalmente, pues, este movimiento se parece a aquél, pero esencialmente y substancialmente son dos cosas diferentes. Hay con todo un atributo que los distingue con claridad: el orden. En todo movimiento ordenado trasciende un principio sobrenatural. Este mismo principio capaz de ordenar el movimiento hacia un estado sobrenatural, y cuando digo movimiento digo implícitamente que es el ser el que se mueve, es también su causa. Por otra parte hay que insistir, aunque ya sea innecesario, en que le pertenece la causalidad del movimiento ordenado, pero no la del desordenado. El orden sobrenatural, pues, se manifiesta en la orientación del ser hacia su principio, al cual alcanza en el reposo de la reintegración definitiva a su verdadera naturaleza.

El movimiento ordenado, que por una parte es manifestación de que en el ser opera ya un principio ordenador, es por otra parte como un resto transformado del simple movimiento físico, según queda dicho, puesto que el retorno a su origen y perfección de estado se produce en el instante mismo del primer contacto con aquel principio a cuyo gobierno nuevamente se somete. En la manifestación física del reordenamiento, el espacio que recorre el ser, es decir la distancia que lo separa del principio agente, significa la diferencia que media entre ambos hasta su unión. La multitud de los seres que responden al como llamado desde innumerables distancias, unos cerca y otros lejos, aparte de representar el recogimiento de la multiplicidad de los seres en la unidad del primero, demuestra también la infinidad de sus diferencias medida en relación con el centro y la igualdad de sus semejanzas y lo simple de su igualdad en la esencia del sujeto en ellos.

Con la congregación de los seres en uno desaparece, pues, el espacio, que se nutre de lo múltiple, de lo distinto y de lo diferente, y desaparece con él el tiempo y también el movimiento, que no es otra cosa que un caminar de regreso, como a la casa paterna. Este es, finalmente, el sentido de la imagen que el romance nos presenta, cuyos elementos podrían ser ordenados ahora para mayor claridad con el auxilio de la teoría de Aristóteles de las cuatro causas. Es evidente que lo que se refiere en el romance encuadra dentro de las tres definiciones de causa del Estagirita: aquello por lo cual algo llega a ser, se modifica o deja de ser, puesto que simultáneamente ocurren los tres acontecimientos y todos responden a una única causa. Esta causa es claramente en el poema el *cantar*, y sus tres efectos son una realidad metafísica que llega a ser, un orden natural que se transforma y una realidad física que deja de existir. Se advierte que la operación de esta única causa pertenece a dos dominios diferentes.

Así es que sus cuatro aspectos pueden ser descriptos con referencia a uno, representando al mismo tiempo el otro. El análisis de la primera causa, que nombré aspecto, lleva a plantear alternativas hondamente difíciles y complejas, no sólo para la solución en cuanto al romance, sino a famosos problemas como el del Logos del Evangelio según San Juan, o como el del carácter personal o no de Dios o del agente sobrenatural operante en el mundo físico, lo cual demuestra no sólo la validez universal de la teoría aristotélica en su aplicación, sino lo radical y decisivo de la problemática de la obrita. En efecto, esta primera causa, causa eficiente o motor próximo o agente propiamente dicho, lo que efectúa algo, puede ser entendida en sentido personal como el *marinero* del

cantar, pero en sentido impersonal como el *cantar* mismo e incluso como su componente activo, el *sonido*. De cualquier manera que se quiera interpretar, jamás podrá negarse que los tres aparecen tan intrínseca y extrínsecamente unidos, que no es posible separarlos y pensarlos sino en el artificio de un análisis. En otro texto, mas en el mismo orden de cosas, ¿quién intentaría siquiera discernir en esencia entre Cristo y Logos, en el Cuarto Evangelio, y negar que el Logos es, antes que todo lo que pueda decirse de Él, Palabra, que como tal consta de una significación, pero además también de un sonido, físico para nosotros, pero sólo en cuanto sirve de medio para otro superior a los sentidos corporales, indisolublemente unido a su significado? Tal es la doctrina de San Agustín en sus *In Ioannis Evagelium Tractatus*. *Est verbum et in ipso homine*, dice el santo, *quod manet intus: nam sonus procedit ex ore. Est verbum quod vere spiritualiter dicitur, illud quod intelligis de sono, non ipse sonus*. Dónde se asienta en el hombre este Verbo y cuál es su efecto y cuándo su manifestación, así lo declara: *Quando ista (quandam substantiam vivam, perpetuam, omnipotentem, infinitam, ubique praesentem, ubique totam, nusquam inclusam) cogitas, hoc est verbum de Deo in corde tuo*. Por dónde llega al corazón del hombre y de qué medio se vale, en consecuencia, y cómo perdura en él, es lo que expresa ahora en estos términos: *Hoc verbum transit, quod sonat: quod autem significavit, et in cogitante est qui dixit, et in intelligente est qui audivit manet hoc transeuntibus sonis*¹⁰. En apariencia, pone San Agustín énfasis en el *significado* de este Verbo, puesto que en realidad no se interesa tanto en un análisis ontológico suyo, cuanto en su modo de ser y de transmitirse y perdurar en el hombre (y en la historia) mediante el *audire*, *cogitare* y *dicere* cuyo objeto, y sujeto al mismo tiempo, es aquella substancia, el Verbo, que describe más arriba. El Verbo, pues, puede ser teóricamente contemplado desde ambas perspectivas: desde la de su ser en cuanto tal, y desde la de su vida en el hombre y en la tradición, admitiendo siempre una consubstancialidad infrangible de los dos aspectos. Es evidente, por una parte, que se puede pensar (cogitar) el Verbo, pero por otra no lo es menos que ello es posible sólo en cuanto ha habido un previo *decir* y *oír* de una tradición de ese mismo Verbo; de otra manera, aquella substancia racionalmente pensada y percibida por los ojos en la luz, el orden y concierto de las cosas sería un *verbo* impersonal, mera apariencia natural de este otro que resuena en el corazón después que ha entrado en él por el oído y antes que llegue a la intuición de la inteligencia. Sin un *decir* y un *oír* no existe en el corazón del hombre una intelección del Logos sobrenatural. Ahora bien, tampoco pue-

¹⁰ *Tract.* 1, 8.

de haber un *decir* y un *oír* y su consecuente efecto en el espíritu del hombre, sin palabras. El problema reside entonces en saber si estas palabras, que para nosotros participan en esencia de la naturaleza sonora, son sólo medios arbitrarios para la transmisión del Verbo, o si en lo profundo hay una íntima y metafísica correspondencia con la esencia y naturaleza del Verbo, por la cual son los medios verdadera y únicamente aptos para la transmisión, subordinados todos los restantes a ellos. En este sentido, una teoría de la comunicación simple es incapaz de respuesta, puesto que no hace más que posponer, cuando no disimular, ocultar o confundir el verdadero problema. No puede quedar duda alguna sobre que una respuesta radical es aquélla válida tanto para el Verbo divino, cuanto para el verbo humano. Una cuestión fundamental que la teología cristiana plantea desde su origen es acerca de este Verbo, desde el anuncio mismo de Jesús y la proclamación de su nombre en el Cuarto Evangelio. Las respuestas se multiplican en diversidad de interpretaciones; cualquier comentario suficientemente amplio las recopila. San Agustín, sin embargo, al describir la substancia del Verbo como viva, perpetua, omnipotente, infinita, ubicuamente presente, ubicuamente íntegra, nunca incluida, sobre todo lo cual ningún verdadero teólogo hace reservas ni discrepa, pero declarando al mismo tiempo la presencia de este Verbo en el *corazón* del hombre, según la imagen simbólica tradicional, por medio del *decir* y del *oír* propios de las naturalezas sonoras, no sólo manifiesta el *qué* suyo por una parte, y por otra el *cómo* de su tradición, sino que penetra en la esencia metafísica de la sonoridad y de la significación del verbo humano vehículo capaz del Verbo divino, y, en consecuencia, expresa también su carácter sobrenatural. Sin sonido y sin sonido que signifique no puede haber en el hombre ni intuición ni experiencia del Verbo. Finalmente, este Verbo es aquél de quien San Juan Evangelista dijo que *erat in principio* y que *erat Deus* (Io. 1, 1), que *omnia per ipsum facta sunt* y *caro factum est* (Io. 1,3 y 1,14), y al cual distinguió en tres modos: como *Verbum*, como *Lux* y como *Vita hominum* (Io. 1,1 y 1,4). Sobre el carácter personal de este Verbo, cualquiera sea la interpretación que de él quiera hacerse en el plano teológico, nadie intenta siquiera dudar, tampoco sobre su doble naturaleza divina y humana ni sobre su esencia divina.

Toda esta problemática existe, a mi parecer, en el romance en la persona del marinero y su cantar. Es imposible discernir, en cuanto a la primera causa de que se trata aquí, entre la persona y el cantar, ya que sin uno cualquiera de ambos no podrían darse los efectos sobrenaturales que refiere la poesía, tal como en ella son presentados. La relación de los seres con su principio ordenador, el marinero, se realiza en un decir y un oír

concatenados del cantar y del cantor. El objeto de ese decir, en cuanto al cantor, y de ese oír, en cuanto a los seres, pero sujeto al mismo tiempo del poder que ejerce, es la *palabra*, manifiesta como tal en el verbo *decir* empleado en el verso 6b del romance, pero elevada al más alto nivel de lo sonoro, que es el *cantar*, por cuanto pertenece al dominio de lo musical. Desde el punto de vista de la doctrina aristotélica del motor inmóvil, nuevamente, éste se identifica con el sonido del cantar, del cual el movimiento ordenado de los seres es manifestación. De acuerdo con la doctrina del Verbo de San Juan Evangelista, este mismo sonido y cantar es inseparable de la persona que lo emite, en este caso el marinero. Por último, la substancia de este Verbo, tal como la describe San Agustín, no sólo corresponde a la definición de la substancia divina según la más ortodoxa doctrina cristiana, sino también a la del *éter* de la teoría tradicional hindú de los cinco elementos, de los cuales es principio y origen, y en el mundo físico se manifiesta al oído por su cualidad sensible: el sonido. Este mismo *éter* de la tradición cosmológica hindú corresponde en cierta medida también al $\pi\nu\epsilon\tilde{\upsilon}\mu\alpha$ hermético, por el que aparece reemplazado en la enumeración de los elementos del tratado *De Regeneratione* del *Corpus Hermeticum*, aunque guarda semejanza además con el $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ $\pi\nu\epsilon\upsilon\mu\alpha\tau\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ del mismo *Corpus* ¹¹. Nada de lo expuesto implica un contacto o incluso una tendencia a un

¹¹ La edición que utilizo es: *Corpus Hermeticum. Asclepius*, texte établi par A. D. NOCK et traduit par A.-J. FESTUGIÈRE. Paris, Les Belles Lettres, 2me. édition, 1960 (4 tomos). En la página 208 del T. II (tratado XIII) se encuentra el himno *De Regeneratione*, del cual extraigo, en la versión francesa de Festugière, dos pasajes directamente concernientes al problema de la teoría mencionada de los cinco elementos, el primero, y a la tríada *cosmogónica* sonido-luz-vida, a la que habré de aludir más adelante. Estos dos pasajes, empero, los presento confrontados con la versión inglesa que de ellos ofrece C. H. DODD en *The Interpretation of the Fourth Gospel*, Cambridge at the University Press, 1968, pág. 47.

Sobre la tríada:

Le Tout qui est en nous,	The universe (τὸ πᾶν) which is within us,
sauve-le, Vie,	Save, O Life,
illumine-le, Lumière,	Enlighten, O Light,
Esprit (?), Dieu!	Inspire, O God!

Resulta evidente que, en el orden ascendente de los tres miembros, las dos lecturas del tercero pueden ser perfectamente compatibles, aunque aparece como más lógica la de Dodd, quizás por ser más simétrica. En todo caso, si bien en forma aislada cada una de las partes posee sus propias características y valores, lo cual no las hace individualmente equivalentes a las mismas entidades que en el Cuarto Evangelio reciben los mismos nombres, en la particular estructura que así reunidas conforman, las tres son *correspondientes* y *semejantes* a la tríada *Verbum-Lux-Vita* del Prólogo del Evangelio según San Juan aludida más arriba. Que exista un punto de correspondencia y semejanza lo establece el hecho de que se presente también en el *Corpus Hermeticum* un Logos Pneumáticos que en la narración cos-

sincretismo y menos aún a un panteísmo, que en el caso de las tradiciones griegas del orfismo, cuyas relaciones formales con la poesía del romance son bien evidentes, son modos de interpretación de los hechos simbólicos que han conducido a una lapidaria obstrucción de la verdadera y profunda comprensión de su sentido, si no en lo religioso, sí por cierto en lo metafísico.

La segunda causa, que corresponde a aquello con lo cual algo se efectúa, la materia o causa material, podría presentar algún punto de confusión con la primera. En efecto, una interpretación demasiado somera llevaría al error de creer que esta causa, en cuanto a su aspecto instrumental y material, consiste en el *sonido* del cantar del marinero. Sin embargo, ya se ha visto que ninguno de los tres elementos son realmente independientes los unos de los otros, conjugados como están en la doble forma personal e impersonal¹² del agente. A este respecto una nueva comparación con lo que la física demuestra de la naturaleza del sonido podría ofrecer suficiente claridad para resolver el problema en un primer nivel. Es bien sabido, y experimentalmente se demuestra, que el sonido procedente de una fuente sonora se propaga en el espacio mediante *ondas* que constituyen un peculiar movimiento ondulatorio, el cual, expandiéndose

mogónica del *Poimandres* como un viento tormentoso que se mueve sobre las oscuras aguas del caos (cf. C. H. I, 5, 10).

A continuación del pasaje anterior aparece en el himno la relación de los cinco *elementos* que ofrezco en las dos versiones anteriores:

Car de ton Verbe, c'est Noûs qui est le pasteur.
O porteur de l'esprit, Démiurge, c'est toi qui es Dieu.
Voilà ce que clame l'homme qui t'appartient.

à travers le feu,
à travers l'air,
à travers la terre,
à travers l'eau,
à travers le souffle,
à travers tes créatures.

Mind shepherds Thy Logos, O Spirit-bearer, Creator!
Thou art God! Thy man cries *this*,

Through fire,
Through air,
Through earth,
Through water,
Through *pneuma*,
Through all Thy creatures.

Donde es por lo menos verosímil relacionar *pneuma* con éter.

¹² En verdad, es mucho más exacto decir *suprapersonal* que *impersonal*.

en forma de esferas concéntricas con su punto de emisión según la temprana observación de Vitruvio, comunica a los cuerpos que encuentra en su avance algo de la energía de su fuente. Si la masa de estos cuerpos en relación con la energía desplegada en el movimiento ondulatorio del sonido es adecuada, adquieren ellos ese mismo movimiento, y no sólo eso, sino que se adaptan incluso a la conformación de las ondas sonoras en el espacio. Tal cosa es, por ejemplo, con las moléculas del aire, que al mismo tiempo sirven de apoyo físico al movimiento en su propagación. Si bien estas teorías tienen bastante poco en común con las tradicionales griegas y sobre todo hindúes, que son las verdaderamente compatibles con la doctrina que el romance encierra, ofrecen sin embargo por lo menos una visión simple y generalmente aceptable del fenómeno acústico. En el orden físico se puede discernir, entonces, entre una fuente (sonora) vibratoria y una masa elástica que la rodea y que al transmitir esas mismas vibraciones expande el movimiento que se denomina sonido. Parecería de tal modo que es un especial movimiento el que produce el sonido o la sensación sonora. En el orden metafísico, empero, las cosas ocurren exactamente a la inversa: el sonido es el que produce un *movimiento* que en esta condición sobrenatural no necesita de un medio físico para su transmisión, lo cual interpretan las doctrinas tradicionales como una transmisión inmaterial mediante el que entre los elementos se caracteriza por el máximo nivel de sutilidad y por tanto de inmaterialidad e incorporeidad: el *éter*, o, según queda dicho, su correspondiente el πνεῦμα. Si la transmisión se efectuara en el medio físico, ello ocurriría, de acuerdo con la misma teoría, a través de ese elemento presente en la constitución de toda sustancia y de todo otro elemento menos sutil. La doctrina de la sutilidad de la inconsutilidad, por otra parte, pertenece plenamente a la tradición cristiana más ortodoxa y sin ella serían inaccesibles incluso meras nociones acerca de la sustancia ya no sólo del alma y del espíritu, sino de los seres sobrenaturales. Teniendo presentes estas doctrinas, pero aún sin apelar a ellas, es posible discernir entre fuente y movimiento. De tal manera, es el aspecto físico del movimiento en el sonido el que debe ser identificado como la causa segunda o material, puesto que es él el que actúa materialmente sobre los seres corpóreos del mundo natural.

El sonido, y con él el movimiento que lo integra y constituye, teóricamente discernido en la consideración de la causa anterior, no actúa desordenadamente. Por el contrario, en el mismo nivel de la realidad física de los fenómenos puede advertirse, aparte de la observación intuitiva y tradicional de Vitruvio antedicha, que se organiza y se

expande de acuerdo con formas desde el punto de vista simplemente geométrico, de absoluta regularidad. Una física experimental somera demuestra, en efecto, la concetricidad con la fuente sonora de las ondas que se van dilatando en el espacio y la linealidad de este desplazamiento. Esta conformación esférica y perfecta, además de simplísima y creciente, corresponde, como todo fenómeno físico, a un acontecer semejante o igual del mundo metafísico. En el caso concreto del romance es notable esta fractura entre los dos niveles, presentes sin embargo en la realidad objetiva de un mismo y único hecho. En efecto, no puede haber dudas sobre que en la poesía se dice qué un personaje canta y que su canto, por virtud del sonido que lo compone, se expande en el aire y llega a las criaturas que lo oyen y éstas, movidas por él, actúan en consecuencia. Pero menos aún puede dudarse de que esas mismas criaturas movidas por el cantar cumplen en el espacio una trayectoria exactamente inversa a la de la expansión del sonido en el aire. Es más, incluso debe suponerse que, estando ellas dispersas y vagando erráticamente en sus ámbitos, en el momento en que oyen el sonido del canto están ya realmente inmersas en una de las ondas esféricas del mismo, cada una en la que la alcanza en su circunstancial situación. Puede hablarse entonces, con coherencia, de un ordenamiento en el espacio de estas criaturas, lo que equivale a decir una ubicación cada una de ellas en un punto de una forma simplísima y perfecta esférica de la onda sonora, cuyo centro es el cantor. A la expansión del sonido esféricamente en el espacio, responde una concentración de los seres alcanzados por él, pero en ambos casos configurando dos *formas en movimiento* idénticas. A esta configuración propia y especial del espacio sonoro y de los seres incluidos en él, que por su movimiento demuestra no tener un fin en sí misma, puede denominársela causa formal o esencia, ya que en las nombradas *formas en movimiento* manifiesta y anticipa la última causa, imposible de darse sin la anterior. En efecto, la cuarta causa, causa final, aquella que corresponde al por qué y al para qué de lo que se hace, consiste en la definitiva concentración de los seres *en* el centro que es el canto y de donde el sonido se expande, concentración que culmina solamente cuando cesa el movimiento; por lo cual también puede decirse que la causa final es por cierto, además de la inmovilidad y reposo de los seres, su unión (y en cierto modo unidad) con el principio y origen sonoro en el cantor, y la consecuente anulación de las distancias de los seres entre sí, por una parte, y de la que los separa del central, por otra, las cuales, según se ha visto, podrían ser interpretadas como distin-

ciones o como diferencias. Todo ello lleva implícita la desaparición también del espacio estático y de su correlativo dinámico: el tiempo.

Lo antedicho, al par que explica desde un punto de vista causal suficiente y válido el fenómeno presentado en la poesía del romance, inaugura un problema de muy difícil solución, sobre todo en lo que a la interpretación se refiere. Con la unión de los seres al cantor cesan el tiempo y el espacio relativos a él, pero sin embargo aparecen ahora un nuevo tiempo y un nuevo espacio en un nuevo movimiento: el de la nave. Un hecho de fundamental importancia para la interpretación simbólica del sentido de esta nave es el de ser ella *vehículo* del cantor y del canto, y por tanto, del sonido. Sobre esto ya algo quedó anticipado cuando comenté la relación del cantor y de la nave con el conde Arnaldos. Ahora pueden añadirse a lo dicho dos observaciones acerca de aspectos que resultan clarificados hasta cierto punto por la anterior exposición. En primer lugar, en virtud de una intrínseca correspondencia que debe existir entre los efectos del sonido del cantar y el contenido de lo que en él se dice, no puede haber ninguna duda de que se trate de un canto de sentido cosmológico. En él se dice una cosmología de las cosas que manifiesta su origen y generación, su orden, su vida y destino, y los seres responden a las palabras musicales. Lo mismo ocurre en otro ejemplo famoso, descontados los de Orfeo, que pertenece a una tradición común: la égloga VI de Virgilio; pero con una notable y hondamente significativa diferencia: al canto de Sileno los seres responden con un movimiento rítmico, al del marinero, en cambio, aparentemente con uno uniforme y arrítmico. En el fondo, cada una de las formas difieren en que la esencia de la primera expresa una periodicidad, por tanto, una especial temporalidad, manifestada en el plano religioso y metafísico por el carácter cíclico del tiempo y del rito. Este tipo de movimiento puede estar implícito en la música del cantar y en la respuesta de los seres, aunque el predominio explícito del desplazamiento hacia un punto y el reposo en él hacen que quede subordinado al otro. En la nave misma existe el ritmo de los remos, pero queda dicho que en imágenes tradicionales semejantes aparece gobernado por el canto también, y es evidente que en este caso ellos son justamente, en conjunción con el viento, los que realizan el desplazamiento uniforme de la galera. Si del movimiento rítmico puede decirse que representa esencialmente una periodicidad y una temporalidad, del uniforme no es menos posible afirmar que representa una inmutabilidad y una atemporalidad, y que es, en consecuencia, una cierta imagen de la eternidad, sin tiempo, sin procesos, sin transformaciones. El paralelo exactamente correspon-

diente a semejante simultaneidad de oposiciones como ofrece la poesía del romance puede encontrarse, dentro del universo al cual pertenece, en el rito de la misa romana, en cuyo prefacio se manifiesta la simultaneidad de la celebración temporal en la tierra con la celebración eterna en el cielo.

La segunda de las observaciones se refiere al efecto del canto sobre el mar y los vientos. El *poder* del canto, o de su elemento sonoro, físicamente más externo, y por el mismo motivo, metafísicamente más íntimo y espiritual (en virtud de la relación de reflexión en espejo según la cual lo en apariencia menos espiritual en el orden natural de las cosas corresponde a lo en verdad más hondo y trascendente), se opera de bien distinta manera sobre los seres, en parte el hombre mismo incluido entre ellos, según quedó antes explicado, y sobre *la mar* (cuyo carácter femenino y por tanto pasivo destaca) y *los vientos* (masculino en contraposición con la anterior). En efecto, mientras que aquellos responden con un ordenamiento y un movimiento de concentración en el cantar, estos, si bien se convierten a un cierto orden, calmándose la primera y amainando los segundos, no describen un desplazamiento convergente, sino rectilíneo, que acompaña a la nave en su marcha. Porque no de otra manera puede entenderse la calma de los vientos y de la mar, que cesando de ser ellos contrarios y provocadores de la agitación y de la inestabilidad de las aguas. A este movimiento desordenado, confuso y contrario se opone el orientado por el cantar en la misma dirección que lleva la nave. Por otra parte existe, no sólo por lo que dice la poesía del romance, sino por la experiencia humana que tenemos de la naturaleza, una relación intrínseca entre los distintos elementos reunidos en esta figura (Gestalt) del poema, ya que es evidente para cualquiera que son los vientos los que producen las tempestades en el mar y que estas tempestades trastornan la navegación e incluso pueden causar el naufragio de las naves que se encuentran en medio de ellas, si es que no sobreviene la calma o si no hallan el abrigo de un puerto seguro. Implícitamente, esta relación entre las distintas partes se da en el romance, y puede ser aclarada o llevada a un nivel de comprensión mayor si se la comenta, aunque someramente, de acuerdo con la doctrina de las causas, del mismo modo que fue hecho en el caso de los seres. En este sentido es evidente que la causa agente es la misma dé antes. En cuanto a la segunda, a pesar de lo intrincado del tema, puede decirse, teniendo en cuenta sobre todo la causa final que condiciona por cierto relativamente las otras intermedias, que como causa material debe ser considerado el amainar de los vientos, así como son productores en su violencia de la tempestad, en virtud de su sometimiento a la finalidad del cantar. Precisamente la paz de los vientos, causantes de la tempestad del

mar, restituye a este mismo mar su conformación natural y la calma no inmóvil, pero sí contenida y mesurada de su estado. En la tempestad de las aguas se produce la salida desde un reposo a una agitación caracterizada por la ausencia de movimientos concordes y ordenados y por la consiguiente ausencia también de forma, en lo que refleja exactamente el estado y la forma de sus productores: los vientos sin gobierno, sin orden y sin concierto. Puede admitirse, pues, que con el cese de la actividad descontrolada de los vientos, es decir, con la operación de *un* viento, de *el* viento, la mar adquiere orden y forma, y se torna apta para la navegación de otro modo imposible. Esto constituye, entonces, la tercera causa. Con el canto, pues, amainan los vientos; con *el* viento calma la mar; por la mar calma navega el navío impulsado por ese mismo viento (aunque también por sus remos, en razón de la naturaleza simultáneamente uniforme y periódica de su movimiento) hacia algún punto en el que finalmente habrá de detenerse. A pesar de las circunstanciales diferencias, el fin y efecto del canto en la mar y los vientos y en los peces y las aves, y, por supuesto, en el conde Arnaldos, es el mismo: el reposo tras la conclusión de un itinerario en un lugar no precisado en la poesía del romance y desconocido, pero claro y cierto en su símbolo. Aunque el problema causal necesitaría y merecería mayor análisis y precisión, lo dicho es suficiente para encaminar al objetivo propuesto. Alguna aclaración debe añadirse, sin embargo, no sobre la anterior relación causal, sino sobre los elementos aislados que en su reunión la constituyen. En primer lugar, de la nave debe decirse que si el canto hubiera aparecido sin más aditamentos que los que comúnmente le asigna la tradición del tema cuando trata de su poder, como en el caso de Orfeo cuando ejerce en tierra su poder musical sobre cosas, animales y personas, se lo podría considerar sin mayor inconveniente dentro de los cánones generales de la tradición. Pero el hecho de que aparezca en conjunción con una nave y, más aún, dentro de ella como patrón suyo, de acuerdo con el muy diferente mito de Orfeo argonauta, hace que las vías de interpretación se restrinjan notablemente a determinados modelos tradicionales y que en consecuencia la exégesis simbólica lleve a conclusiones y a referencias de una significación muy específica. Algunas de las dificultades y complejidades del tema acaban de ser vistas, por más que una solución de las mismas no pueda darse plenamente. La nave, denominada para mayor exactitud *galera*, nave de guerra por tanto, en el romance, es de por sí, y en virtud de los elementos que la configuran en la poesía, de una hondura simbólica tan extraordinaria y rica, que sólo fragmentariamente y con rasgos muy amplios puede ser

estudiada aquí¹³. Con toda seguridad, los más importantes son, en primera instancia, estos tres factores: el primero, que la nave es el *vehículo* del cantor y del canto, es decir, es el medio apto para que su manifestación se produzca no en la tierra, sino en el mar en que ella se mueve. El segundo consiste en que no pertenece a la categoría de los seres o elementos que sufren la acción del poder del canto. En consecuencia, no es transformada por él y su aspecto y forma son inmutables. En tercer lugar, se caracteriza porque su desplazamiento sobre el mar se debe a la acción combinada de los remos, por una parte, y del viento, por otra, y que su movimiento es continuo y uniforme.

El movimiento uniforme y continuo de la nave está causado indirectamente por la misma causa que obraba sobre los seres y los elementos: el canto. En efecto, es éste quien gobierna el ritmo de los remos, y él mismo también el que, después de haberlo hecho amainar, dirige el sople del viento en su propia dirección, para que así la impulse, por más que parezca que la acompaña en su navegación. Es notable, por otra parte, que la continuidad y uniformidad del movimiento resulte de la acción conjunta y simultánea del sople continuo y uniforme del viento y de un remar continuo, sí, pero también rítmico y periódico o alternado. Puede hasta cierto punto haber dudas sobre si el viento realmente impulsa o más bien, como ya fue dicho, acompaña, como los seres restantes, pero ninguna se justifica sobre que el aspecto rítmico de la alternancia y periodicidad en los remos está subordinada a la continuidad, uniformidad, y lo que es más, al carácter rectilíneo del movimiento de la nave.

La galera constituye un espacio diferente del ámbito natural en que están inmersos y viven los seres. En efecto, los peces buscan estar junto a ella; las aves se posan en su mástil (simbólicamente eje y árbol al mismo tiempo), y es el marinero mismo quien invita al conde Arnaldos a entrar en ella para participar plenamente del cantar, puesto que es en ella y sólo en ella donde tal participación, perfecta en la tradición del cantar del marinero al hombre, puede darse con la transmisión de las palabras musicales y su virtud. Existe en la historia de la versión de 1545 y posteriores un paralelismo muy significativo en cuanto a la relación de

¹³ Aunque pueda ofrecer dudas, es por lo menos asombrosa la etimología del esp. *místico* dada por W. MEYER-LÜBKE en su *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, C. Winter, 3. vollständig neubearbeitete Auflage, 1935, p. 475, n.º 5765 a. El autor propone que la palabra tiene por origen el árabe (!) *musat-tab*, con el significado de "bewaffnetes Schiff", y que bien podía asimilarse a la *galera* del romance; después del español *místico* procedieron el antiguo italiano *mistico* y el francés *mistique*; paralelamente, también resultó del árabe el catalán *mer-tes*. La coincidencia con ciertos elementos y circunstancias del romance es evidente y llamativa.

nave y canto. Se advierte que hasta 1545 la descripción de la nave se mantiene dentro de los mismos rasgos fundamentales; pero en las versiones más modernas llegadas a nosotros la sencilla forma primitiva, sólo esbozada, se complica y enriquece paulatinamente, como había ocurrido antes con el canto.

Este proceso ocurre seguramente por influjo de la misma estimación del poder musical, en un modo de analogía o inducción. Semejante desarrollo 'analógico' merece, sin embargo, una especial consideración, puesto que entraña una perspectiva y una doctrina de capital importancia en el plano simbólico. Aunque en la versión de 1545 no se presentan en la descripción de la nave más que sus velas y las jarcias, la línea (dirfa estilística, pero a disgusto) en que se sitúan estos elementos en el plano de lo sensible permite una nueva manera de interpretación de todo lo analizado anteriormente, puesto que muchos aspectos aparentemente independientes y sólo parcialmente comprendidos adquieren ahora una ubicación en un plano del todo sistemático y una definición categórica y profunda. Las velas de la nave son de seda, mientras que la ejarcia es de un cendal. Aunque se dude de la etimología y del significado exacto de *cendal*, está claro sin embargo que tienen en común con el aspecto que a los ojos ofrece la seda la característica de *fineza, brillo y luminosidad*. Esta imagen (o impresión) de luminosidad, con la consiguiente apelación al sentido de la vista, se aumenta cuando en versiones posteriores se habla de la ejarcia de oro, los remos de plata, las áncoras de oro o las tablas de coral. La intención de una representación de naturaleza luminosa aparece, pues, objetivamente. En este sentido, no sólo tiene importancia y significación simbólica la sustancia de que tales elementos están constituidos, sino el aspecto que ellos mismos presentan precisamente por estar hechos de esas sustancias, que en algunos casos, como el oro, por ejemplo, son tomados como símbolos tradicionales de luminosidad y de claridad. Del mismo modo ocurre, aunque por caminos diversos, con las velas, principal centro de la manifestación visual en las naves, y en cuya denominación incluso la etimología descubre la perduración del sentido de *vestido*, intrínsecamente ligado por naturaleza y por símbolo con la luz y con las manifestaciones luminosas de las formas.

De la tríada cantor y canto — nave — viento y mar, el último de los elementos constituye el polo opuesto y pasivo del canto ordenador, en un nivel de simbolismo más hondo quizás que el de la polaridad cantar-seres. La relación entre el canto (música) que calma la tempestad marina y este mismo mar tempestuoso aparece ya en muy antiguas representaciones formando una entidad particular, como lo hace también, por su parte, la

anterior polaridad. Sólo en casos muy especiales se da la conjunción del canto con el mar y con los seres, como en el presente caso. Aquí ocurre por una doble dimensión simbólica del mar: por un lado, la consideración fundamental del mar como un símbolo de la *multiplicidad* o de la *indiferenciación e informidad*, e incluso de *caos*, en el sentido de *confusión* de entidades sin forma alguna, imagen que incluso han recogido las lenguas comunes; por otro lado, su carácter eminentemente pasivo frente a la acción del viento y del canto, presente no por casualidad en la forma femenina de su denominación en contraste con los masculinos de estos dos últimos, si se tiene en cuenta que en la relación entre ambos géneros la pasividad corresponde al femenino y la actividad al masculino. Inseparable de este aspecto pasivo del mar es el de su constitución física propiamente dicha. Es evidente que entre la sustancia del cantar (el sonido físico), la del viento (el aire), y la del mar (el agua), aunque haya entre las tres la semejanza del movimiento, existe la diferencia de una gradación en su sutileza, desde la máxima del primero, a la intermedia del segundo, hasta la mínima de la tercera. Del mismo modo la acción del canto sobre el mar se efectúa por intermedio del viento, no directamente, lo que puede dar lugar a interesantísimas y fundamentales conclusiones, ya no sólo sobre el carácter verdadero de este mar, sino en especial del viento mismo, en el plano simbólico.

Después de la aparición de la nave ocurre la del canto, cuyo poder se ejerce sobre dos pares de seres, exceptuado, en éste caso, el hombre, intrínsecamente relacionados. En primer lugar, sobre el mar y los vientos; luego sobre los peces y las aves. En apariencia se trataría de una especificación de los primeros mediante la denominación de los que naturalmente los habitan. Sin embargo, la distinción podría tener en el plano simbólico otros valores, de acuerdo con las descripciones del mar y del viento anteriores. Quizás la conclusión pertinente en cuanto a esto sea que así como el mar representa una multiplicidad amorfa y confusa, y el viento el *spiritus* que se mueve sobre la superficie de las aguas (con una notable semejanza con la imagen del Génesis hebreo, por ejemplo), las aves y los peces representarían las criaturas formadas y ordenadas por el canto en cada uno de sus ámbitos. De tal manera podría decirse de las aves que son seres *espirituales*, según la más pura de las etimologías; los peces, en cambio, representarían los seres también formados y ordenados por el mismo canto que surgen desde las profundidades informes y oscuras del caos. Pero aún podría llevarse la idea un poco más allá diciendo que estos dos pares de seres (o mejor, de sustancias y los seres de ellas constituidos) forman parte de un nivel puramente físico, por lo menos en su manifestación, en el que simbolizarían las cinco sustancias o elementos

de las teorías físicas tradicionales, como la hindú de los cinco elementos o la de Platón o de Aristóteles, las de los presocráticos sobre todo, en especial las órfico-pitagóricas. Este problema de la presencia de una teoría de los elementos en el romance, aunque no puedo desarrollarlo en el presente trabajo, sólo mencionarlo, requiere, sin embargo, una breve explicación para concretar algo sobre un aspecto de una cuestión dada a grande controversia, o en general excesivamente simplificada y confundida, en los estudios de la física y de la metafísica antiguas. Con toda seguridad, la afirmación misma de la existencia de semejante teoría física, en el sentido presocrático, en un aparentemente simple romance medieval ha de despertar no poca sospecha y crítica sobre la realidad de su existencia en él. Pero es que este romance encierra no sólo una doctrina religiosa y metafísica, que con grandes limitaciones trato de explicar a partir de una concreta referencia a fuentes cristianas, sino una inseparable doctrina del mundo físico también, cuyo tratamiento aquí enunciado queda pendiente para una futura oportunidad. Sólo cabe ahora señalar que la "física" hindú tradicional ha conservado la teoría que resumo de la manera más esquemática posible en estos cuatro aspectos: en primer lugar, los elementos del mundo físico de la manifestación, en número de cinco, corresponden a otras tantas *esencias* del mundo metafísico; en segundo lugar, estos elementos nombrados desde el más al menos sutil, orden que también representa el de su generación a partir del primero de ellos, son: éter, aire, fuego, agua y tierra; en tercer lugar, cada uno de los elementos posee una cualidad propia y distintiva, perceptible en el mundo sensible por medio de sendos sentidos: al éter pertenece el sonido y su percepción es por el oído; al aire pertenece el movimiento, que se percibe por el tacto; al fuego pertenece la luz y la forma, perceptibles por la vista; al agua, por su fluidez, corresponde el sabor, perceptible por el gusto; finalmente, a la tierra corresponde el olor, perceptible por el olfato. En cuarto lugar, los elementos, en virtud de tres tendencias o atribuciones constitutivas y primordiales suyas, se expanden en la manifestación a partir del punto central que es el éter hacia arriba, hacia los costados y hacia abajo (respectivamente: fuego, en el primer caso, aire, en el segundo, y agua y tierra, en el tercero, mientras que el éter ocupa el centro de los movimientos por ser al mismo tiempo origen y equilibrio de todos ellos), y lo hacen de tal manera que en los sucesivos están presentes los anteriores. Del mismo modo, pero a la inversa, se produce la reabsorción en el primero y generador de todos: el éter ¹⁴.

¹⁴ Cf. R. GUÉNON, *La théorie hindoue des cinq éléments*, en *Études sur l'Hindouisme*. París, Éditions Traditionnelles, 1968, pp. 45-68.

Esta teoría, más conservadora que las occidentales de la tradición helénica en general, existe, sin embargo, en los primeros filósofos griegos con más o menos matices y variantes, a pesar de que la crítica, como queda dicho, exagerando ciertos aspectos racionalistas de la cuestión, no ha sabido descubrirla o interpretarla cabalmente en medio de la dislocación y confusión, en gran parte aparentes, de las doctrinas presocráticas. No de otro modo se explicaría lo que en Platón y Aristóteles, que reconocen explícitamente, no sólo el número de cinco de los elementos, aunque con alguna modificación en cuanto a su orden, sino también, dentro de la peculiaridad de sus propios criterios, la expansión y reasunción de los mismos, entre otras cosas¹⁵, parece ser en este sentido, si nos atenemos a las explicaciones más frecuentes, un salto muy atrás en la historia de la metafísica y de la física griegas.

Por lo que al romance respecta en cuanto a este problema, puede decirse, sin el temor de caer en fantasías o en el absurdo de una interpretación forzada y falsa, aunque sí con enorme esquematización y simplificación, que realmente se da en él esta teoría tradicional y antiquísima, de cuyas fuentes y transmisión hago ahora abstracción, con la forma siguiente: al elemento éter sonoro y generador corresponde el *marinero*, el cantar y el sonido musical suyo; el segundo lugar no corresponde en el romance al aire hindú, sino al fuego, como ya aparece en los autores griegos, incluso a veces confundido con el primero, al cual pertenece en virtud de su naturaleza luminosa y formal la nave misma que sirve de vehículo al primer elemento y la forma en el espacio de los seres ordenados por el canto. La confusión o la alteración en el orden de los elementos, cuando aparece en segundo lugar el fuego y no el aire de la teoría más tradicional de los hindúes, se debe sin duda a la asimilación a otra doctrina tradicional cosmogónica, universal y absolutamente metafísica, según la cual la manifestación (o la *creación hebreo-cristiana*) total se produce a partir de un principio sonoro generador (en la tradición hebrea, la palabra de Dios del *Génesis*, y en la cristiana hebreo-helénica el Logos del Cuarto Evangelio). De éste, pues, surge la manifestación (la creación) que es el nivel de la luz y de la forma (la luz del *Génesis* y los seres creados). La vida de los seres, intuible a través de sus movimientos, constituye el tercer nivel de la tríada (según el Prólogo del Cuarto Evangelio: *Verbum, Lux, Vita*). Como en el romance coexisten ambas perspectivas, la física y la metafísica cosmogónica, su segundo nivel luminoso, correspondiente entonces al fuego, podría explicarse en virtud de la mencionada asimilación,

¹⁵ PLATÓN. *Epinomis*. Ed. J. Burnet, Oxford, 1937, 981^{b-e}, 984^b.
ARISTÓTELES *De Caelo*. Ed. D. J. Allan, Oxford, 1936, 270^b 20-25.

sin tener que recurrir, según el método fijado de antemano, a explicaciones de carácter histórico. El tercer elemento pasaría a ser el aire, representado no sólo por los vientos (y el viento ordenado por el canto), sino por las criaturas cuyo ámbito habitual y distintivo es el aire, es decir las aves. También en este caso es evidente la confluencia en un mismo símbolo de las teorías física y metafísica cosmogónica, puesto que el viento, según una imagen tradicional, es el que informa las aguas del mar gobernado por el canto, lo cual equivale a decir que su agitación y desorden simbólicos dejan lugar a la forma y al orden en que se da la vida. Del mismo modo que en el caso anterior está presente en el mar y en los pecés, como criaturas suyas, la imagen física del cuarto elemento, el agua, simultáneamente con la metafísica de las aguas antes mencionadas. Por fin, el quinto e inferior elemento, la tierra, está seguramente simbolizado por el hombre mismo, el conde Arnaldos, en quien, sin embargo, por la presencia acumulativa de los elementos más altos en los más bajos, hay una porción de éter que le permite oír y resonar en respuesta al canto del marinero, puesto que el ser humano está constituido de sustancias físicas y terrenales y de otra metafísica sobrenatural. Toda esta relación entre los seres característicos y conformadores de la figura (Gestalt) simbólica del romance se funda, en cuanto a su interpretación como una teoría de los cinco elementos, en la honda e intimísima comunión que expresan las palabras $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$, *elementum*, 'cuerpo', para denominar la sustancia física en que se asienta la vida natural de los seres.

Si esta identificación de los distintos entes de la poesía con los cinco elementos de las teorías tradicionales es válida, ello ocurre porque en el movimiento de los seres que los representan está implícita también la teoría de la rarefacción y condensación, o de la expansión y concentración suya. La convergencia de los seres en un punto central, la nave desde donde el marinero canta y desde donde surge el sonido musical de su cantar, significa precisamente la reincorporación de las sustancias diferentes en la generadora original, el éter. Por otra parte, para lograr esto, deben además moverse en direcciones que se oponen exactamente a las que les son inherentes por ser constituyentes atributivas suyas. En una primera instancia, teniendo en cuenta estos datos, podrían explicarse las aparentes incongruencias de esta versión del romance, causadas, según se ha visto, por la fragmentación de otra más amplia. En el caso de *sobre*, no se alude ahora a una subida a la nave, a la navegación posterior en alta mar y el reencuentro que allí se produce entre el infante perdido y los suyos que lo buscan; con *sobre* se está diciendo ahora que el conde, como criatura, cuerpo o ser que representa la tierra, es exaltado, contra la propia natura-

leza terrenal, hasta la nave en la cual converge con los restantes seres por efecto del cantar, y se expresa también que esta subida se cumple antes, es decir, a través del espíritu, en la unión musical con el cantor, que en la física, que es sólo secundaria y necesariamente posterior a aquélla, pero que implícitamente se realiza, y más que implícitamente por obligación inevitable, si se da ella. La *ventura* del primer verso consiste ahora en la realización de la subida espiritual y en la unión musical con el cantor a través del oído.

Todo lo antedicho adquirirá mayor y más preciso relieve cuando se expliquen, a nivel simbólico, ciertos hechos que en apariencia parecerían de no especial significación. Uno de ellos es el ya mencionado de la reunión en una sola figura del cantor, la nave y el mar. El que la nave, presentada luminosamente, aparezca en medio de la tempestad de las aguas y los vientos, en medio de una naturaleza poderosa, desatada y oscura; que sea al mismo tiempo vehículo del canto que, gobernándola y gobernando la naturaleza, produce un orden desde el desorden; pero, fundamentalmente, que nave y canto *estén sobre las aguas del mar*, todo ello tiene por explicación el hecho asombroso de que esa nave que concentra en sí misma el orden de los seres y los elementos logrado por el canto, *necesita* de ese mar sobre el que flota para navegar, y también necesita, en cierto modo, los vientos y los seres, porque sin ellos todos no tendría razón de ser. Y los necesita de la misma manera que ellos la necesitan a ella, porque no podrían existir independientes. Del mismo modo la forma, el orden o la esencia de los seres necesita de la substancia para ser y para existir. Del mismo modo esta nave, símbolo de la luminosidad de la creación o de la manifestación, y de su orden y el orden de sus seres, necesita del mar, cuyas aguas simbolizan aquella substancia primordial, aquella *materia prima*, de que ella misma se nutre y sin la cual no existiría.

Todo el acontecer maravilloso que refiere el romance, que hasta aquí sólo he descrito como fenomenológicamente para captar los hechos en sí mismos y en sus relaciones, ocurre en el tiempo. Este tiempo se da en tres niveles diferentes, según tres niveles de aconteceres. El primer nivel, del cual ya hablé, es el que corresponde al del desplazamiento de los seres desde los puntos de sus órbitas hasta el centro de la música que los mueve. El segundo tiempo, en el cual queda incluido o asumido el primero, es el del desplazamiento de la nave sobre el mar, como también se ha visto. El tercero, en el que todos los anteriores están como inmersos, no es uno deducible o perceptible por un movimiento, porque no guarda relación con el espacio; no es, por tanto, homogéneo con los anteriores; corresponde a otro orden de cosas y fuera de él no habrían podido realizarse los

acontecimientos que presenta el romance. Este tiempo, si así se le puede llamar, es *la mañana de San Juan*. Que la mañana es el momento del día en que nace y se levanta el sol, resulta del todo evidente; lo que no lo es tanto es qué clase de relación existe entre esta mañana y los hechos maravillosos que refiere la poesía. Sin duda, aunque no pueda ser desarrollada plenamente aquí y ahora, la explicación pertenece al plano del símbolo. El problema de la *mañana* no es tan grave como el de comprender de qué *San Juan* habla el romance; resuelto éste, aquél deja de existir y queda perfectamente aclarado. En un análisis apresurado o sujeto a los cánones de una interpretación ya consuetudinaria, indiscutible y categórica, la primera, o única, respuesta sería que sin duda alguna se trata aquí de San Juan Bautista, cuya festividad se celebra desde tiempo inmemorial en la liturgia occidental el día 24 de junio. Sin embargo, hay ciertos datos que permiten asegurar que se trata en realidad de *San Juan Evangelista*, cuya festividad se celebra el 27 de diciembre, casi exactamente a seis meses de distancia de la anterior, con una diferencia de escasos días que no constituye falla alguna en la relación, sino, por el contrario, prueba definitiva de ella. Esta festividad de San Juan Evangelista, como ya se va advirtiendo, ocurre precisamente tras la celebración de la Navidad del Señor, de la manifestación en este mundo del mismo Dios, y la relación entre ambas fiestas no es casual: después del nacimiento de Logos encarnado se celebra a quien fue encomendado de cantarlo y profetizarlo. La distancia de seis meses que media entre el día de San Juan Bautista, por un lado, y los de la Navidad del Señor y de San Juan Evangelista, por el otro, corresponde a la que separa los solsticios de verano y de invierno, respectivamente, en el hemisferio norte, y tampoco es casual. La diferencia de días entre las fiestas y cada uno de los solsticios no se debe ni a error ni a aproximación, sino a la indicación precisa de que los acontecimientos celebrados se incluyen en el ciclo estival y en el invernal. De lo expuesto brevemente aquí, que ha de constituir tema de otro estudio particular en relación con el mismo romance y otros en que se menciona a San Juan, no debe concluirse que la poesía se refiere con exclusividad al Evangelista. Por el contrario, lo que hay que interpretar es que existen en el símbolo del romance dos niveles o perspectivas diferentes, pero complementarias, a cada una de las cuales corresponde la actuación de uno u otro de los santos. Es evidente que San Juan Bautista, en edad seis meses mayor que Cristo, debe ser relacionado con el simbolismo de las aguas, que en el caso del romance es por demás explícito, según se ha visto. Y también resulta claro que San Juan Evangelista en su Evangelio del Logos manifiesta la creación de dos maneras: en el Prólogo, cómo las cosas hechas por el Logos

que es Dios mismo surgen a la vida; en el Libro, cómo el hombre renace a la vida eterna por ese mismo Logos que es Cristo y que es Dios; en los dos momentos, cómo existen para la creación de todas las cosas y para la salvación del hombre, que es como una recreación de lo creado, el *Verbo*, la *Luz* y la *Vida*. Esta misma doctrina está presente en las formas simbólicas del romance.

Tanto por referencia a San Juan Bautista, cuanto por referencia a San Juan Evangelista, hay en el romance del conde Arnaldos una teoría y una doctrina de la creación, o cosmogonía, según denominación griega y tradicional.

La descripción de las formas del romance hasta aquí presentada ha ido introduciéndonos en otras cuestiones que superan ya lo meramente descriptivo para adentrarse en el campo de la interpretación en otros niveles, interpretación que carecería de sustento, como es evidente, sin una comprensión formal estricta de la configuración del símbolo. Antes, pues, de pasar a una segunda y tercera parte de la interpretación propuesta al principio del trabajo, se impone la enumeración sumaria, a modo de síntesis más que de conclusión, de los elementos básicos que permitan la constatación y demostración de la existencia en un nivel más profundo de una esencia religiosa y de otra teológica (al modo de San Juan Evangelista, no especulativa), de las que es substancia la forma poética. Estos son, por cierto, elementos simbólicos de valor universal. Donde quiera que se encuentren, existe allí, con intención o sin ella, un trasfondo metafísico, puesto que se manifiestan en una lengua y la lengua es, por su misma naturaleza tradicional, un repertorio de símbolos. La lengua no es solamente un mero sistema de signos convencionales de una sociedad empleado para la comunicación humana. Para poder serlo, debe ser antes un sistema de símbolos para la comunicación y para la comunión sobrehumana, que es la tradición sobrenatural. Y en cuanto símbolo, la lengua, la poética misma de este romance en consecuencia, en todos sus aspectos, fonético, morfológico, sintáctico y semántico, es equivalente y traducible a otros sistemas de representación simbólica. Es por esta razón que se advierte en la configuración fundamental de las imágenes del romance una tendencia a la forma espacial de expresión geométrica, en las figuras y en los movimientos, así como al mismo tiempo una intención notable de psicologización y despersonalización (aspecto subjetivo e individual), en favor de una universalización del tema (aspecto transcendente, simbólico y objetivo), de la que ya se habló al principio.

El hecho de estar inmerso el romance en la corriente de una tradición y de una cultura (cultura *cristiana medieval*), hace que ese trasfondo metafísico y religioso deba ser buscado en los testimonios vivos de esa mis-

ma tradición, que el poema conserva a pesar de lo aparentemente contradictorio de su manifestación escrita en una época y un año postmedieval y renacentista para la ciencia oficial. Hablar de testimonios vivientes de una tradición implica no solamente tener en cuenta los niveles exteriores (o exotéricos) de una liturgia y su ritual, es decir de un culto, y de los textos, la palabra, que les sirve de sustentación, sino el interior (o esotérico) suyo, al que el símbolo se encamina y que debe ser denominado con propiedad *hermetismo cristiano*, por lo menos. Este enfoque de la cuestión, sobre el cual quizás haya oportunidad de volver en otra ocasión con la amplitud y pausa que requiere el caso, no tiene que dar lugar a ninguna de las críticas, opuestas entre sí e igualmente perniciosas, que oscurecen y confunden el problema, ya la de los que se oponen alegando defender la pureza y la ortodoxia, para lo cual ponen en práctica la negación sistemática de "otras cuestiones" y de otros niveles e instancias, ya las de los que, ignorando o tergiversando la intrínseca comunión de ambos niveles cuando se dedican a la búsqueda de sentidos y de fuentes pretendidamente herméticas, falsamente espirituales y verdaderamente muertas, caen en la oscuridad profunda y ciega de una heterodoxia o de un absurdo hacia donde los arrastra una exégesis fantasiosa y desarraigada de toda esencia. Estas dos tendencias, la del pseudo espiritualismo timorato y la del pseudo superespiritualismo, ambas igualmente antitradicionales, forman una adecuada contraparte del subespiritualismo socializante, también él antitradicional, pero más visible y movedizo.

Los elementos aludidos son, pues, en resumen, los siguientes:

- Configuración de una forma simbólica nítida y tradicional de la *música* y su "poder".
- Diferenciación en el romance entre *canto* y *canCIÓN* como aspecto sonoro y lingüístico, respectivamente, aunque incluidos ambos en la común denominación de *cantar*, exactamente equivalente aquí a la primera *μουσική* griega.
- Composición del *cantar*, según el sentido antes explicado, en dos niveles de manifestación: el nivel sonoro-auditivo y el nivel luminoso-formal-visual. El segundo aparece subordinado al primero, puesto que éste lo genera y manifiesta, mientras que aquél, en el contenido semántico de su expresión lingüística, manifiesta y es el orden, forma y luz de los seres: la realidad.
- La realidad, el conjunto de los seres, sus formas, la forma toda y su orden, se da en el espacio y en el tiempo. Aún más, este espacio está constituido por ellos y el tiempo por su movimiento.

- La *música* se manifiesta en el ordenamiento de los seres y en la transformación de la realidad mediante una configuración o calificación del espacio y del tiempo, es decir una dirección y un sentido, en el movimiento.
- El reordenamiento, u ordenamiento en otro nivel, se produce mediante el movimiento convergente hacia el centro o punto central de donde surge el sonido musical, y tiene por finalidad la anulación del espacio y del tiempo.
- En la convergencia y reposo final se da la unión y cierta unidad de los seres con el cantor en el canto. Los seres readquieren su naturaleza musical y en la consonancia desaparecen el espacio, el tiempo, el movimiento (cierto movimiento) y la individualidad (cierta individualidad); pero no desaparecen los seres. Sin tiempo y sin espacio no hay movimiento, por tanto deja de existir la transformación de los seres, que logran una *relativa* inmutabilidad.
- La inmutabilidad es relativa por cuanto los seres reunidos en la nave (o en torno de ella) por el movimiento concéntrico operado por el canto, se desplazan acompañando el movimiento de la nave en el cual quedan como resumidos todos los movimientos particulares o individuales. El movimiento de la nave que los asume es distinto y superior al de cada uno.
- Se da, pues, una especie de asunción de la multiplicidad de los seres en la unidad del cantor, del canto y de la nave que los congrega.
- La unión, y la unidad, con el cantor en el canto y en la nave no es igual para todos los seres porque ella se realiza de distinto modo, dentro de los límites en que se encuadra la historia que refiere el romance. El conde Arnaldos no entra en la nave físicamente (tal como el romance presenta los hechos), pero sí *espiritualmente* (el aspecto psicológico es un medio solamente). De las criaturas corporales se distinguen, pues, tres niveles: las aves entran (no se diferencia en ellas la naturaleza sutil de la física); los peces se acercan (tampoco se diferencia); el hombre (en él sí se diferencia) no entra físicamente, lo hace su espíritu.
- El hombre, el conde Arnaldos, expresa su deseo de adquirir el conocimiento del cantar. Pero sólo puede lograrlo *dentro* de la nave, porque no basta oírlo para conocerlo, poseerlo, ejercerlo y transmitirlo. La revelación de la música del canto implica una tradición que sólo puede cumplirse en el seno y en el ámbito propio de la nave, junto al cantor.

- En la configuración de las formas poéticas se da una serie de tríadas paralelas y concomitantes en relación con la manifestación musical y con los efectos del canto. En la primera aparecen, en primer lugar, el cantor y la música (canto y canción); en segundo lugar, la nave (forma luminosa y continente, vehículo del cantor y de su música); en tercer lugar, el movimiento de la nave, que asume el de todos los seres. Las tres guardan entre sí una relación de dependencia en la que tiene prioridad el primer elemento.
- Paralelamente se da otra tríada semejante a la anterior en cuanto a los seres. En este caso tenemos: el cantar; el orden en el espacio de esos seres por efecto del cantar, lo cual equivale a decir que constituyen una *forma* a la que se adaptan, equiparable en el mundo físico a las esferas concéntricas que surgen de una fuente sonora; pero la anterior es una *forma en movimiento*, cuya finalidad es el reposo y la entrada en otro movimiento, en otro orden y en otra audición.
- Otra tríada semejante se produce en el caso de la relación entre el cantar, el viento y el mar. Aquí se reitera el mismo orden de poderes y prioridades: el canto domina los vientos y el viento domina la mar. La diferencia de géneros entre *el mar* del verso 1-b y *la mar* del 7-a no es casual, sino intencional y significativa. Con el femenino se indica la pasividad del tercer miembro con respecto al segundo, del mismo modo que con el plural del segundo se señala su subordinación al primero de los tres.
- Lo dicho anteriormente permite establecer la tríada: cantar —*spiritus*— caos, desorden, informalidad, multiplicidad. En la acción del canto se manifiesta la polaridad entre un poder conformador (correspondiente a una forma, esencia o εἶδος) y un opuesto pasivo ante aquél (correspondiente, por tanto, a una substancia, *materia* o ὕλη).
- El hecho de que la nave, que es *vehículo* del canto y del cantar, aparezca sobre el mar, como no podría ser de otra manera en cuanto a ella, aunque sí en cuanto al cantor y al cantar, establece, a partir de la relación observada en el punto anterior, que la nave (símbolo de la manifestación o de la creación, según quiera entenderse) gobernada por la música (símbolo de la palabra creadora del Logos, del sonido primigenio o de la boca abierta del χεῶς griego de donde surge la manifestación), *necesita* para llegar a su destino y puerto, del mar en que navega (símbolo de

la substancia primordial, de la *materia prima*, de la potencialidad absoluta o multiplicidad de posibilidades del ser).

- A partir de la especificación *mar - peces y vientos - aves*, puede llegarse a una conclusión sobre la naturaleza de las substancias determinadas de los seres, en contraste con la indeterminada o total. Ayuda a ello además lo expresado sobre las tríadas precedentes y su composición, en especial la manifiesta preeminencia y primordialidad del sonido. A partir de éste, pues, puede ordenarse la ya descripta serie de los cinco elementos constituyentes de la naturaleza física, según se vio.
- Finalmente, hay que advertir cómo el acontecer referido por la poesía del romance comporta por necesidad un *tiempo*. En el análisis se llegó a discernir la existencia de tres tiempos distintos: el individual, el de la nave y del momento del acontecimiento, que es el de la mañana de San Juan. Ahora debe tenerse en cuenta que a cada *tiempo* corresponde un *espacio* y un *movimiento* diferentes, cuya explicación sobrepasa los límites del presente trabajo, y del mismo modo debe advertirse también que cada uno ha de relacionarse en forma semejante con un cantor y un cantar, es decir con una música, que lo gobierne y le de sentido.

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ.

Universidad de La Plata.

QUELQUES OBSERVATIONS
SUR LA COORDINATION ET LA SUBORDINATION
DANS LA PROSE DE L'ÉCRIVAIN ROUMAIN
ION CRÉANGA

I. INTRODUCTION

1. **Objet de l'étude.**

Nous nous proposons d'entreprendre un examen de la structure grammaticale de deux textes de l'écrivain roumain Ion Créanga dans le but de voir si cette recherche pourrait servir comme point de départ pour l'étude de certains aspects stylistiques de la prose de l'écrivain.

2. **Choix de l'auteur.**

Nous avons fixé notre choix sur Ion Créanga, un des plus importants représentants de l'époque de formation créatrice de la littérature roumaine. Cette période, basée en grande partie sur l'inspiration folklorique, a eu lieu dans la deuxième moitié du XIX siècle ¹.

¹ Ion Creangă (1837-1889) né a Humulești Roumanie. Il écrit des *Contes populaires* dans lesquels l'adoption de thèmes folkloriques ne l'empêche pas d'exprimer son propre humour enrichi d'une réaliste finesse de description. Dans la nouvelle: *Moș Nechifor Coțcariul* (Oncle Nechifor l'imposteur) il fait preuve d'un remarquable esprit d'observation psychologique et dans ses *Souvenirs d'enfance* il revit son passé avec une douceur qui recrée la nostalgie de l'enfance dans l'âme du lecteur de tout âge. Voici, pour les lecteurs désireux d'enrichir leurs connaissances dans ce sujet, quelques sommaires références bibliographiques: JEAN BOUTIÈRE, *La vie et l'oeuvre de Ion Créanga*, Paris 1930; G. CALINESCU, *Ion Créangă*, București 1964; ed. II 1973 Z. DUMITRESCU-BUȘULEANGA, *Ion Créangă*. București 1963; I. IORDAN, "Ion Créangă scriitor național", *Gazeta Literară*, 17 dec. 1964; N. IORGA, "Incercare de critică științifică", *Convorbiri Literare*, XXIV 1890; L. PREDESCU, *Ion Créangă*, București 1933; G. TOHĂNEANU, "Considerații cu privire la studiul artistic al lui Ion Créangă", *Limba Română*, XIV, 4, 1965; N. ȚIMIRĂȘ, *Ion Créangă*, București 1941; T. VIANU, *Arta prozatorilor români*, București 1956; "O sută treizeci de ani dela nașterea lui I. Créangă", *Contemporanul*, București, mars-avril 1967; Studii despre Ion Creangă (ed. Lyceum-Ilie Dan) București 1973, 2 vols.

3. Choix du matériel.

En ce qui concerne le matériel de notre étude, notre choix est tombé sur les textes suivants:

1) Les premiers cent phrases du conte de Ion Créangă, d'inspiration folklorique: *Conte de Stan l'échaudé* (Povesta lui Stan Pătitul).

2) Les premiers cent phrases du premier chapitre des *Souvenirs d'enfance* du même auteur (Amintiri din copilărie).

3) Les premiers cent phrases d'un conte du à un autre auteur, Petre Ispirescu, intitulé: *l'Empereur scélérat* (Impăratul cel fără de lege).

Il est facile à noter la différence de thèmes et d'inspirations entre le *Conte de Stan l'échaudé* et les *Souvenirs d'enfance*, différence clairement suggérée même par leurs titres. C'est justement pour leurs aspects différents que ces deux textes ont été adoptés comme matériel de recherche. Quant au texte folklorique de Petre Ispirescu, il nous servira comme pièce de comparaison, en vertu de la fidélité de ce dernier à sa source populaire (l'informateur est un vieux paysan illettré du village de Grid, Roumanie) qui le rend moins sujet aux raffinements artistiques subis par les récits populaires de Créangă.

4. Méthode.

Les propositions principales seront *graphiquement* représentées par lettres majuscules et les propositions subordonnées par lettres minuscules. A titre d'exemple, la formule: A și B représentera une phrase à deux

$$\begin{array}{c} / \quad \backslash \\ a_1 \quad b_1 \end{array}$$

propositions principales liées par la copule simple și (et)² dont la seconde régit deux subordonnées. Les divers degrés, ou échelons, de subordination seront montrés par les chiffres 1, 2, 3, etc. A titre d'exemple, la formule:

$$\begin{array}{c} A \\ / \quad | \quad \backslash \\ a_1 \quad b_1 \quad c_1 \\ | \quad | \\ a_2 \quad b_2 \end{array}$$

² Les rapports adversatifs de coordination seront marqués par: dar (mais): (ex: A dar B); însă (mais); ci (mais au contraire); ba (mais encore plus); les rapports alternatifs seront marqués par: sau (ou); et les rapports asyndétiques seront exprimés par l'absence de la copule (ex: AB).

représentera une phrase à une principale et trois subordonnées du premier degré, chacune des deux premières subordonnées possédant une dépendante du second degré. (Des difficultés techniques d'impression nous empêchent de reproduire la complexité des rapports de subordination selon la nature de leur dépendance (complémentaires directes, circonstancielles temporelles, finales, causales, etc.,) telle qu'elle a été marquée en manuscrit.)

En ce qui concerne *l'ordre* de présentation des phrases examinées, nous les présenterons dans l'ordre de la complexité de leur structure, en partant de la structure la plus simple pour arriver à la plus complexe. Bien que cette méthode de présentation soit extrêmement simple, les critères pour établir dans certains cas l'ordre de complexité auront besoin d'une explication spéciale. Pour citer un exemple: soit les formules 1- et 2-:



Nous considérons la structure de la phrase 1- plus complexe que celle de la phrase 2-, bien que la phrase 2- ait un plus grande nombre de subordonnées, étant donnée la présence, dans la formule 1-, d'un échelon plus avancé de subordination.

Quant à *l'objection possible* que la quantité de cent phrases soit insuffisante pour établir le degré de complexité de structure d'une prose littéraire, l'expérience de nos recherches précédentes vient de nous démontrer que dans les premiers cent phrases les traits essentiels de l'architecture d'un discours deviennent généralement visibles.

II. EXAMEN DES TEXTES

A. EXAMEN QUANTITATIF STRUCTUREL DES TROIS TEXTES

Le Conte de Stan l'échaudé. — Voici la présentation des premières cent phrases de ce conte dans l'ordre inverse de leur complexité structurelle.

1. Phrases à une seule proposition principale.

Type	Nombre du même type	Un des textes du même type re- produit. (À titre d'exemple)
1 A	25	Alta nu mai știu. (Je ne sais pas autre chose).
A 2 a ₁	14	Eră odată un flăcău pe care-1 chemă Stan. (Il y avait une fois un jeune homme qui s'appelait Stan).
A \ / 3 a ₁ b ₁	6	Sta în cumpene să se'nsoare să nu se'nsoare. (Il restait dans le doute s'il devrait ou il ne devrait pas se marier).
A 4 a ₁ a ₂	6	Se vede lucru că așa e făcut omul să nu fie singur. (Il paraît que l'homme est créé de telle sorte qu'il ne peut vivre tout seul).
5 A / \ / \ a ₁ b ₁ c ₁ d ₁	2	Și-apoi este o vorbă, că până la 20 de ani se însoară cineva singur; de la 20-25 îl însoară alții; de la 25-30 îl însoară o babă, iară de la 30 de ani înainte numai dracul îi vine de hac. (Et après tout il y a un dicton que jusqu'à l'âge de 20 ans l'homme se marie de sa propre initiative, de 20 à 25 ans ce sont les autres qui le marient; de 25 à 30 ans seulement une vieille femme peut le marier, et depuis l'âge de 30 ans il n'y a que le diable qui puisse en avoir raison (de lui).
6 A a ₁ / \ a ₂ b ₂	3	Alții zic altele, încât nu știi ce să crezi și ce să nu crezi. (D'autres en parlent diversement, de sorte qu'on ne sait pas ce qu'on doit et ce qu'on ne doit pas croire).

$ \begin{array}{c} A \\ / \quad \quad \backslash \\ 7 \quad a_1 \quad b_1 \quad c_1 \\ \quad \quad \quad \\ \quad \quad \quad a_2 \end{array} $	1	<p>Bine-a zis cine-a zis că vrabia-i pui, dar numai dracul știe de când îi. (On a bien dit lorsqu'on a dit que le moineau est jeune petit oiseau, mais le diable est seul à savoir depuis combien de temps il reste toujours jeune petit oiseau).</p>
$ \begin{array}{c} A \\ / \quad / \quad \backslash \\ 8 \quad a_1 \quad b_1 \quad c_1 \\ \\ a_2 \end{array} $	2	<p>Scaraoțchi a dat poruncă tuturor slugilor sale ca să apuce care încotrò a vedeà cu ochii, pretutindeni să vâre vrajba între oameni și să le facă pacoste. (Le Grand Diable ordonne à tous ses sujets que chacun s'en aille à l'endroit où il puisse mieux voir (devant les yeux) et qu'il sème l'inimitié parmi les hommes et qu'il leur fasse dommage).</p>
$ \begin{array}{c} A \\ / \quad \backslash \\ 9 \quad a_1 \quad b_1 \\ \quad \quad / \quad \backslash \\ \quad \quad a_2 \quad b_2 \end{array} $	1	<p>Și flăcăul acela din copilăria lui se trezise prin străini fără să cunoască tată și mamă și fără nici o rudă care să-l ocrotească și să-l ajute. (Et ce garçon se trouva depuis son enfance parmi des gens étrangers sans qu'il eût connu père ni mère et sans aucun parent qui pût le protéger et l'aider).</p>
$ \begin{array}{c} A \\ \\ 10 \quad a_1 \\ \\ a_2 \\ \\ a_3 \end{array} $	1	<p>Noroc numai c'am găsit un boț de mămălișă de-am mâncat căci îmi gârâiau matele de foame. (Heureuse occasion d'avoir trouvé (que j'aie trouvé) un morceau de pain de maïs que j'ai pu manger, car mes entrailles chantaient glouglou.)</p>

A

|

a₁

|

a₂

|

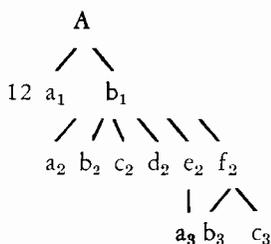
a₃

|

a₄

1

Nu-i vorbă că de greu greu îi era pentrucă n'avea cine să-l îngrijească cum trebuie. (Il va sans dire qu'il lui était bien difficile puisqu'il n'y avait personne qui le soignât comme il fallait).



Unul din draci apucă spre păduri să vadă de n'a putea trebăluî ceva și pe-acolo, doar a face pe vreun om să bârfească împotriva lui Dumnezeu, pe altul să-și chinuiască boii, altuia să-i rupă vreun capăt sau altceva dela car, altuia să-i schilodească vreun bou, pe alții să-i facă să se bată până s'or ucidă și câte alte bazaconii și năzbâtii de care isco-dește și vrăjește dracul.

(Un des diables se dirige vers la forêt pour voir s'il ne pourrait là aussi se mettre à faire quelque chose dans le dessein de provoquer certains hommes à proférer des invectives contre Dieu, certains autres à infliger des souffrances aux animaux de traction; ou pour s'évertuer à briser quelques pièces de leurs chars, à estropier leurs boeufs, au à provoquer les hommes à se battre jusqu'à se tuer, et qui sait combien d'autres bizarreries et espiègleries que le diable est seul à dénicher et ensorceler).

2. *Le nombre* des phrases à une proposition monte donc à 63 dont 25 sans subordonnées et 38 avec subordonnées. *Le reste des phrases* sont à deux, trois, quatre ou six principales. 23 à deux principales, dont 8 sans subordonnées et 15 avec subordination. (Nous référons ces chiffres tout en renonçant à présenter pour le reste des phrases la structure graphique de chacune d'elles comme nous avons procédé pour celles à une seule proposition, et ceci en raison des nécessités d'économie d'espace). 11 phrases à trois principales, dont 4 sans subordonnées et 7 avec subordonnées. Deux phrases à quatre principales sans subordination et une phrase à six principales avec une subordination très faible:

$$(A B C D E \text{ și } F).$$

$$\begin{array}{c} | \\ a_1 \end{array}$$

3. Tableaux comparatifs des résultats de l'examen quantitatif des trois textes.

Après avoir analysé de la même façon les autres textes voici les résultats de notre comptage:

Les résultats répartis selon le nombre des propositions principales dans chaque phrase et selon le pourcentage des phrases à subordonnées vis-à-vis des phrases simples sont les suivants:

	Une seule prop. princ.	Sans subord.	Avec subord.
1. Povestea lui Stan Pătitul	63 %	25 %	38 %
2. Amintiri din Copilărie	56 %	16 %	40 %
3. Impăratul cel fără de lege	56 %	18 %	38 %

	Deux prop. princ.	Sans subord.	Avec subord.
1. Povestea lui Stan Pătitul	23 %	8 %	15 %
2. Amintiri din Copilărie	26 %	10 %	16 %
3. Impăratul cel fără de lege	30 %	10 %	20 %
	Trois prop. princ.	Sans subord.	Avec subord.
1. Povestea lui Stan Pătitul	11 %	4 %	7 %
2. Amintiri din Copilărie	10 %	3 %	7 %
3. Impăratul cel fără de lege	11 %	5 %	6 %
	Quatre prop. princ.	Sans subord.	Avec subord.
1. Povestea lui Stan Pătitul	2 %	2 %	0 %
2. Amintiri din Copilărie	7 %	3 %	4 %
3. Impăratul cel fără de lege	2 %	1 %	1 %

	Cinq prop. ou plus	Sans subord.	Avec subord.
1. Povestea lui Stan Pătitul	1 %	0 %	1 %
2. Amintiri din Copilărie	1 %	0 %	1 %
3. Impăratul cel fără de lege	1 %	0 %	0 %

Récapitulant, la proportion du total des phrases sans subordination comparée au total des phrases à subordination est la suivante:

	Sans subord.	Avec subord.
1. Povestea lui Stan Pătitul	37 %	63 %
2. Amintiri din Copilărie	31 %	69 %
3. Impăratul cel fără de lege	32 %	68 %

4. Remarques

Les quelques écarts que certains de ces résultats pourraient présenter en les comparant aux autres résultats (pourcentage supérieur de phrases à une seule principale dans le conte de Créanga, pourcentage un peu plus élevé de phrases à deux principales dans le conte de Ispirescu, nombre plus élevé de phrases à quatre principales dans les *Souvenirs d'enfance*) ne pourraient conduire à aucune conclusion significative aux fins d'une enquête stylistique. La prose des souvenirs d'enfance d'un écrivain important, celle d'un conte à saveur populaire du même auteur, et la syntaxe d'un autre conteur populaire plus fidèle à sa source paysanne, ne se montrent pas essentiellement différenciées en ce qui concerne les rapports de coordination et de subordination des propositions. Tout en ne sousestimant pas la va-

leur pratique de pareilles analyses quantitatives, applicables à des éventuelles études de grammaire, je vois ces résultats comme une confirmation de l'opinion qu'une analyse quantitative ne peut pas nous ouvrir directement un accès dans le domaine de la stylistique.

Pour pénétrer dans le domaine de la stylistique les auteurs se sont généralement préoccupés de la fréquence des certains sons et alors on a eu recours à des incursions dans le domaine de la phonologie; ou de l'expressivité des mots, et alors on a eu recours à la sémantique, ou à la psychologie. Nous croyons cependant qu'il y a des possibilités de recherches stylistiques tout simplement appuyées sur un examen syntaxique des éléments coordinateurs et subordinateurs du discours, *pourvu que cet examen soit fait dans l'ordre de la présentation* des phrases dans le texte. Car nous pouvons nous demander: est-ce qu'un auteur ne choisit pas dans certains cas plus fréquemment que dans certains autres des éléments de coordination ou de subordination avec, consciemment ou sousconsciemment, l'idée d'obtenir des effets stylistiques? Pour répondre à cette question nous avons essayé un examen des phrases des *Souvenirs d'enfance* dans l'ordre de leur apparition dans le texte. Il ne s'agira pas donc cette fois-ci d'un examen quantitatif, mais d'un examen que nous appellerons linéaire.

B. EXAMEN LINÉAIRE STRUCTUREL DES SOUVENIRS D'ENFANCE

Prenons quelques passages plus artistiquement réussis des *Souvenirs*. Nous citons pour commencer le passage "la cueillette des cerises", à savoir la scène où Marioara, la tante de Créanga, surprend notre auteur grimpé à un cérisiereten train de manger ses fruits.

L'auteur va d'abord chez "oncle Vasile", frère aîné de son père, avec l'intention de cueillir sans permission les cerises d'un arbre de celui-ci. Dans le passage qui précède et prépare la scène du "délit", (conversation de l'auteur avec la femme de Vasile, tante Marioara, pour s'assurer que ni son oncle ni son cousin n'étaient en ce moment chez eux, déclaration hypocrite de l'auteur exprimant son regret d'aller se baigner au bord de l'eau sans son cousin,) l'élément prédominant de la syntaxe est la subordination, soutenue par des complémentaires directes et des circonstancielles relatives causales et conditionnelles. En voici quelques fragments:

"Car je dois bien vous dire qu'à Humulești tout le monde file le chanvre: et les jeunes filles et les garçons et les femmes et les maris; et l'on fait beaucoup de toiles pour manteaux et beaucoup d'étoffes de laine à carreaux noirs et blancs, qui se vendent bien, et d'étoffe blanche, etc. etc. Grâce à ce commerce gagnent de quoi vivre surtout les habitants de Humulești, petits agriculteurs sans terre, tout aussi bien qu'avec le commerce ambu-

lant: de bétail, chevaux, porcs, brébis, fromage, laine, sel, farine de maïs, manteaux, genouillères, paletots courts jusqu'à la ceinture, pantalons serrés sur les cuisses... et autres choses qu'ils apportent au marché les lundis pour les vendre, ou les jeudis aux monastères des religieuses, lesquelles ne peuvent pas se rendre aussi facilement au marché."

"Et maintenant portez-vous bien, tante Marioara! Comme je disais tout à l'heure; il me déplaît que le cousin Jean ne soit pas chez lui, car j'aurais tant voulu que nous allions ensemble au bord de l'eau nous baigner... Mais dans mon insu je me disais: Ça a bien marché, ne vois-tu pas? Bonne chose qu'ils ne soient pas chez eux; s'ils ne rentraient pas de bonne heure ça irait encore mieux."³

En ce moment commence la "scène" proprement dite. Le lecteur peut bien remarquer le changement de structure du discours:

"Et sans plus de façons je baise la main de ma tante, je lui dis adieu comme un garçon comme il faut, je sors de chez elle tout en faisant semblant que j'allais à l'endroit pour me baigner; je m'échappe de mon mieux et me voilà dans le cerisier de la bonne femme, et je commence à entasser quantité de cerises dans mon sein, mures pas mures comme elles étaient. Et comme j'étais tout à ma besogne, et je faisais diligence à achever au plus vite, voici tante Marioara avec une verge dans ses mains juste au dessous du cerisier!..."

"—Mais enfin, petit diable, est-ce ici que tu te baignes au bord de l'eau? dit-elle, les yeux tout grands ouverts vers moi; vite, descends, espèce de brigand, je veux te donner une leçon!"

"Mais comment descendre, vu le gros danger qu'il y avait en bas?"

Lorsqu'elle voit et enfin voit que je ne descends pas, *zurrr*, elle commence à me jeter deux ou trois boules de terre sèche, mais elles ne m'atteignent pas. Puis elle commence à grimper le cerisier en disant: "Attends, gros cochon, tu va voir comment Marioara va t'attraper à l'instant"⁴.

³ Voici le texte roumain: "Căci trebuie să vă spun că la Humulești torc: și fetele și băieții, și femeile și bărbații; și se fac multe giguri de sumani, și lăi și de noaten, care se vând, etc. etc. ... Cu asta se hrănesc mai mult Humuleștenii răzăși fără pământuri, și cu negustoria din picioare: vite, cai, porci, oi, brânză, lână, oloiu, sare și făină de păpușoi; sumane: mari, genunchere și sârdace; Țari... și alte lucruri ce le duceau Lunia în târg de vânzare sau Joia pe la mânăstirile de maici, căroră le vine cam peste mână târgul".

"Apoi dar mai rămâi sănătoasă, mătușă Măriorără; Vorba de dinioarea; și-mi pare rău, că nu-i văru Ion acasă; că tare aș fi avut plăcere, să ne scăldăm împreună... Dar în gândul meu: Știi c'am nimerit-o? Bine că nu-s acasă; și de n'ar veni degrabă, și mai bine ar fi..."

⁴ Voici le texte roumain: "Și scurt și cuprinzător sărut mâna mătusei luându-mi ziua bună ca un băiat de treabă; ies din casă, cu chip că mă duc la scăldat; mă șurupesc pe unde pot și când colo, mă trezesc în cireșul femeii, și încep să cărăbăni la cireșe în sân, crude, coapte, cum se găsiu. Și cum eram îngrijit și mă siliam să fac ce-oiu face mai degrabă, iaca mătușă Mărioara c'o jordine în mână. la tulpina cireșului!... — Dar bine, ghiavole, aici ți-i scăldatul? zise ea, cu ochii holbați la mine; scoboară-te jos, tâlharule, că te-oiu învăță eu!"

"Dar cum să te cobori, căci jos era prăpădenie!

Dacă vede ea și vede, că nu mă dau, zvârr! de vreo două trei ori cu bulgări în mine,, dar nu mă chitește. Apoi începe a se aburcă pe cireș în sus, zicând: "Stăi, măi porcane, că te câptușește ea, Mărioara, acuș!"

En ce moment de la scène les propositions coordonnées deviennent de plus en plus fréquentes et les circonstancielles de plus en plus rares: comme il résulte du passage qui suit: ⁵.

“Alors vite je me laisse glisser sur une branche et je fais d’un seul bond: *zup* sur un amas de chanvre qui s’étendait plus au delà du cerisier et qui n’était pas encore mur et (était) haut jusqu’à la ceinture; et cette grippe-sou de tante Marioara, à emboîter mes pas; et moi vite à pas de lièvre au milieu du chanvre et elle sur mes talons jusqu’au fond du jardin où il y avait une clôture dont je fis le tour en arrière n’ayant pas eu le temps de sauter, toujours dans le chanvre, toujours à grande course à pas de lièvre; et elle à ma poursuite jusqu’à un endroit de la cour où il m’était bien difficile à m’échapper en sautant: des deux côtés, de nouveau la clôture; et l’impitoyable tante ne me donnait aucune chance de m’arrêter pour rien au monde! Elle avait presque réussi à m’attrapper. Et moi je cours à toutes jambes et elle court à toutes jambes; et moi je cours à toutes jambes et elle court à toutes jambes, de sorte qu’à la fin nous couchons à terre tout le chanvre; car, sans mentir, il y avait environ 250-300 m² de chanvre, épais et beau comme la brosse, dont il n’est resté rien. Et après avoir achevé ensemble ce beau travail, ma tante s’embarrasse je ne saurais dire comment dans le chanvre ou elle fait peut-être un faux pas et tombe. Moi alors, vite je tourne sur un talon, je fais deux ou trois sauts assez précis, je me jette par dessus la clôture presque sans l’atteindre, et je me sauve en gagnant la maison et en demeurant très sage tout ce jour-là. . .”.

Voici le schéma de ce passage à partir de la phrase: “Lorsqu’elle voit et enfin voit” jusqu’à: en demeurant très sage ce jour-là:

⁵ Cette scène est caractérisée par T. Vianu comme “scène de mouvement”. (T.V., *Arta prozatorilor români*, op. cit. p. 160-161).

Voici le texte roumain: “Atunci eu ma dau iute pe o creangă mai spre poale, și odată fac: *zup!* în niște cânepă care se întindea dela cireș, înainte, și era crudă și până la brâu de înaltă; și nebuna de mătușa Mărioara, după mine; și eu fuga iepurește prin cânepă și ea pe urma mea, până la gardul din fundul grădinii, pe care neavând vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cânepă, fugând tot iepurește, și ea după mine până’n dreptul ocolului, pe unde-mi eră iar greu de sărit; pe de laturi, iar gard; și hârsita de mătușa nu mă slăbia din fugă nici în rупtul capului! Cât pe ce să puie mâna pe mine! Și eu fuga și ea fuga, și eu fuga și ea fuga; până ce dăm cânepa toată palancă la pământ; căci să nu spun minciuni, erau vreo zece, douăsprezece prăjini de cânepă frumoasă și deasă cum îi peria, de care nu s’au ales nimica. Și dupăce facem noi trebușoara asta, mătușa nu știu cum se încălcește prin cânepă, ori se imiedică de ceva și cade jos. Eu atunci iute mă răsucesc într’un picior, fac vreo două sărituri mai potrivite, mă azvârl peste gard de parcă nici nu l-am atins și-mi pierd urma, ducându-mă acasă și fiind foarte cuminte în ziua aceea.

1	2	3	4	5	6
Lorsqu'elle voit...	Puis elle commence...	Alors vite je me laisse glisser...	Et moi je cours à toutes jambes...	Et après avoir achevé...	Moi alors, vite, je tourne...
a	a	A	et	et	A
A /	A /	A	A	A-a	B
—b	—b	et	et	A	C—a
B	...4va	a	B	B	et
mais	t'attrapper	B /	et	ou	D
C	à l'instant.	—b	C	C	... très
...elles ne m'atteignent pas.		c	D	et	sage tout ce jour-là.
		et	car	D	
		C	E—a	... un faux	
		et	...dont il n'est resté rien.	pas et tombe.	
		D			
		et			
		E—d—e			
		et			
		F—f			
		G			
		et			
		H			
		I			
		Elle avait presque réussi à m'attrapper.			

Pendant que le nombre des subordonnées est assez réduit, les coordonnées sont nombreuses. Les premières deux phrases nous parlent des premiers efforts que Marioara fait pour attrapper le garçon. Les phrases 3 et 4 marquent l'apogée de l'action (depuis "Alors vite je me laisse glisser" jusqu'à "dont il n'est resté rien") et renferment le plus grand nombre de coordonnées. Les phrases 5 et 6, indiquent le final de la scène. Elles sont moins riches en coordonnées. Le rythme du discours, très rapide au groupe 3 pour tout lecteur qui l'écoute (l'oralité du style de cet écrivain exige que le texte soit écouté au lieu d'être lu), descend avec les groupes 5 et 6 en s'arrêtant avec: "... très sage ce jour-là".

L'abandon de la structure à prédominance de propositions subordonnées et l'adoption de la structure à aspect coordinateur prédominant sont marqués par un passage que j'estimerais comme une espèce de frontière structurelle entre: "Bonne chose qu'ils ne soient pas chez eux; s'ils ne rentreraient pas tôt ça irait encore mieux"⁶ et le paragraphe qui s'ouvre ensuite avec: "Et sans plus de façons je baise la main à ma tante, je lui dis adieu, etc." Le changement de structure coïncide, dans une récitation orale, avec un changement de tonalité.

⁶ Page 11, lignes 9-11.

Le second exemple, de nature toute différente, est le passage introductif du deuxième chapitre des *Souvenirs*. La nature de ce passage est plutôt descriptive que narrative. Le voilà:

"Je ne sais pas si les autres sont faits de la même façon; quant à moi, lorsque je pense au lieu de ma naissance, à la maison paternelle de Humulești, au pilier de la cheminée où ma mère attachait une ficelle avec, au bout, des petites pelotes à rendre foux les chatons qui jouaient avec elles, à l'appui de l'âtre fraîchement peint contre lequel je me soutenais quand j'avais commencé à faire mes premiers pas, au four à chaux sur lequel je me retirais quand on jouait à cache cache, et à autres jeux et jouets pleins du charme et du plaisir pur de l'enfance, aujourd'hui encore je sens mon cœur tressaillir de joie! Et, Seigneur, tout était si beau alors, et mes parents et mes soeurs se portaient bien, et notre maison était dans l'abondance, et les petits garçons et les petites filles des voisins étaient continuellement en parties de plaisir chez nous, et tout marchait à mon gré sans le moindre chagrin, si bien que l'on aurait dit que le monde tout entier était mien" ⁷.

Il s'agit ici d'un exemple de soudure de deux styles différents: le classique et le populaire. Notre analyse ne se préoccupe pas ici du choix des mots qui prêtent leur parfum de simplicité enfantine aux souvenirs d'enfance, ni de leur valeur symbolique, ni de la précision réaliste des détails (les ficelles de la cheminée, l'âtre fraîchement peint, le four à chaux), ni de la tonalité mélancolique renforcée par la répétition de certains sons ⁸. Nous nous limitons à observer la soudure d'un groupe de propositions à caractère prédominant subordonneur à un groupe composé en grande partie d'éléments coordinateurs, produisant un effet stylistique important: un changement de tonalité et de rythme dans le discours. Le passage d'une structure à une autre commence avec: "Et, Seigneur, tout était si beau". Ce passage est situé à peu près au milieu du paragraphe.

⁷ Voici le texte roumain: "Nu știu alții cum sânt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stâlful hornului unde legă mama o sfoară cu motocei la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam când începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de farmecul copilăresc, par-că-mi saltă și acum inima de bucurie! Și, Doamne, frumos eră pe atunci, căci și părinții, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni eră îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau deapurarea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plăc, fără leac de supărare, de par-că eră toată lumea a mea".

⁸ En ce qui concerne la répétition de la *și* (et) laquelle dépassant le cadre de sa fonction de copule assume un rôle esthétique, M. Rodriguez Lapa observe que la "ET", "quando os autores querem, pôr na coordinação uma nota de intensidade afectiva". Selon L/R/ l'accumulation de la particule "ET" donne parfois l'impression de mouvement et d'exaltation personnelle. M. RODRIGUEZ LAPA, *Estilística da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, 1965, p. 11 et suiv.)

Prenons comme dernier exemple l'épisode: "Nică s'enfuit de l'école". Nică, notre auteur, est à l'école. Il est interrogé par le moniteur, qui s'appelle Nică, lui aussi, et qui est le rival de Nică l'écolier à cause de leur amour pour la même jeune fille. L'élève répond très mal aux questions. Ceci le trouble un peu, puisque la discipline de l'école (vers 1845, en Moldavie) prescrit pour chaque erreur un coup de fouet. Mais voyons ce qui se passe *avant* ce passage. Le sujet du fragment antérieur est: "L'inauguration de Saint Nicolas". St. Nicolas, c'est le fouet. Dans "St. Nicolas", nous notons un certain nombre de coordonnées. Mais elles ne forment pas un groupe compact de coordination. Leur ligne est souvent interrompue par des éléments de subordination. Mais avec: "Nică s'enfuit de l'école", le discours change et de tonalité et de structure. La tonalité est plus vive, la structure plus coordonnée, les propositions plus brèves. Voici le texte en traduction:

"Et Nică, le moniteur, à m'interroger; et il m'interroge, et il m'interroge; et voici qu'il se met à marquer des erreurs à n'en plus finir sur un bout de planche: une, deux trois, jusqu'à vingt-deux et vingt-trois, et encore bien au-delà. Fis donc, dis-je comme pour moi-même, ça commence à devenir sérieux. Combien d'erreurs! Et combien y en aura-t-il encore, puisqu'il n'a pas cessé de m'interroger! Et voici que je commence à voir tout en noir et à trembler de colère. Eh !Eh! voici l'heure des grandes décisions. Que va-t-on faire maintenant, cher Nică?, je me demande. Et je regardais secrètement la porte de la salvation et je piétinais d'impatience en attendant la rentrée "du dehors" d'un paresseux vagabond qui était sorti de la salle, puisqu'on n'avait pas le droit de sortir deux à la fois, et je me mordais les lèvres en voyant qu'il tardait de venir, car je voulais avoir mon tour et échapper ainsi à la punition de "Saint Nicolas". Mais le vrai Saint Nicolas à ce qu'il paraît a été dans le vent car voici mon garçon qui entre. Alors moi, avec ou sans permission, je me dirige vers la porte, je sors vite, et une fois sorti je ne perds pas mon temps dans le voisinage de l'école, mais je me sauve à toute vitesse dans la direction de chez moi. Et lorsque je regarde derrière moi, je vois deux gros garçons qui s'étaient mis à ma poursuite; et je commence à jouer des jambes; et je passe à côté de notre maison, et je n'y entre pas, mais je tourne à gauche et j'entre dans une cour voisine, et de la cour, dans l'enclos pour le bétail; et de l'enclos pour le bétail, dans le champ de maïs qui venait d'être deux fois sarclé: et les deux gros garçons, à ma poursuite. Et avant qu'ils puissent m'attrapper, moi, de peur ou on ne sait comment, j'ai réussi à m'enterrer à la racine d'un maïs. Et Nică lui Costache, mon ennemi, et Toader a Catrincăi, un autre garnement, sont passés près de moi tout en proférant de très méchantes choses. Et Dieu les a aveuglés, paraît-il, car autrement je ne m'explique comment ils n'ont pu me dénicher. Et après être resté quelque temps à l'écoute sans entendre le moindre bruit de feuillage, le moindre cri d'animal, je bondis de mon refuge la tête toute couverte de terre et... vite chez ma mère; et je commence à lui dire les larmes aux yeux que jamais je ne serais de retour à l'école, même si on me tuait. Le lendemain le curé est venu nous voir, il s'est mis d'accord avec mon père, ils m'ont traité doucement et m'ont reconduit à l'école." 9.

⁹ Voici le texte roumain: "Și Nică începe să mă asculte. Și mă ascultă el, și mă ascultă; și unde nu s'apucă de însemnat la greșeli cu ghiotura pe o draniță: una, două, trei până la douăzecișinouă. Măi!!! s'a trecut de șagă, zic eu în

Il s'agit donc d'une chaîne de propositions presque entièrement liés par des rapports de coordination. "La fuite de Nică", un des récits de cet auteur, des plus animés par la rapidité du "mouvement" du discours, commence son rythme rapide dès la phrase: "Et voici que je commence à voir tout en noir", pour devenir une course de plus en plus accélérée jusqu'au bond final du héros hors de son abri de maïs, la tête couverte de terre. Vers la fin, le discours revient à un rythme plus lent: "Le lendemain le curé est venu nous voir, il s'est mis d'accord avec mon père, etc.", ce qui nous donne l'impression d'avoir repris le pas plus lent du début de l'épisode: "... et il m'interroge, et il m'interroge, et voici qu'il se met...".

Dans le texte des *Souvenirs d'enfance* nous trouvons encore d'autres exemples (huit exemples) de condensations de structure à parataxe précédées et suivies par des constructions d'hypotaxe dominante. Les limites d'espace nous obligent à renoncer à l'analyse de ces exemples. Il est important d'observer que des condensations de ce genre ne se rencontrent presque pas dans les *Contes populaires* de Créanga; encore moins dans le conte populaire de Ispirescu, lequel présente une distribution linéaire bien plus *uniforme* entre les rapports subordonnés et coordonnés des propositions.

III. CONCLUSIONS

Dans le but de voir si un examen quantitatif de la coordination et de la subordination des propositions chez l'écrivain Ion Créanga peut nous

gândul meu; încă nu m'a gătit de ascultat și câte au să mai fie! Și unde n'a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor și a tremura de mânios... Ei, ei! acu-i acu. Ce-i de făcut, măi Nică! imi zic eu, în mine. Și mă uitam pe furii la ușa mântuirii și tot scăpăram din picioare, așteptând cu neastâmpăr să vie un lainic de școlar de-afară, căci era poruncă să nu ieșim câte doi de-odată; și-mi crăpă măseaua'n gură când vedeam că nu mai vine, să mă scutesc de călăria lui Bălan și de blagoslovenia lui Nicolai, făcătorul de vânătăi. Dar adevărul Sfânt Nicolai se vede că a știut de știrea mea, că numai iacă ce intră afurisitul de băiet în școală. Atunci eu cu voie, fără voie, plec spre ușă, ies răpede, și nu mă mai încurc prin prejurul școlaei, ci o ieu la sănătoasa spre casă. Și când mă uit înapoi, doi hojma lăi se și luase după mine; și încep a fugi de-mi scăpărau picioarele; și trec pe lângă casa noastră, și nu întru acasă, ci cotigesc în stânga și întru în ograda unui megieș al nostru; și din ogradă, în ocol; și din ocol în grădina cu păpușoi, cari erau chiar atunci prășiți de-al doilea; și băieții, după mine! Și, până să mă ajungă, eu, de frică, cine știe cum am izbutit de m'am îngropat în târnă la rădăcina unui păpușoi. Și Nic'a lui Costache, dusmanul meu, și cu Toader a Catincăi, alt hojmă-lău, au trecut pe lângă mine vorbind cu mare ciudă; și se vede că i-a orbit Dumnezeu, de nu m'au putut găbui. Si dela o vreme nemaiauzind nici o fosnitură de păpușoi, nici o scurmătură de găină, am tâșnit odată cu țarna'n cap și tiva la mama acasă; și am început a-i spune cu lacrimi, că nu mă mai duc la școală măcar să știu bine că m'or omori. A doua zi însă a venit părintele pe la noi, s'a înteles cu tata, m'au luat ei cu binișorul și m'au dus iar la școală.

conduire à des conclusions concernant le style de l'auteur, nous avons procédé à un comptage de trois textes (deux textes de Créanga et un texte d'un autre écrivain populaire à titre de comparaison). Les résultats de ces recherches quantitatives, lesquelles peuvent être illustrés par cinq tableaux contenant les proportions des phrases à une, deux, trois, quatre et cinq (ou plus) principales, suivis d'un tableau récapitulatif indiquant le rapport général entre les éléments de subordination et de coordination dans le total des phrases, nous montrent que les pourcentages des rapports de subordination sont presque deux fois plus élevés que ceux des rapports de coordination, et qu'il n'existe pas à ce sujet de différences significatives entre un récit subjectif de souvenirs d'enfance, une narration artistiquement stylisée d'un conte populaire, et un texte à fond folklorique inaltéré dont l'informateur est un vieux paysan de Roumanie. Le texte des *Souvenirs d'enfance* est encore moins riche en liens de coordination entre les propositions que les deux autres textes basés sur des fabliaux populaires. (31 % comparé à 32 % et 37 %).

Mais, si nous soumettons les trois textes à un examen linéaire, à savoir un examen de la structure des phrases dans leur ordre d'apparition dans le texte, le tableau prend un aspect différent. Tandis que dans les deux contes les subordonnées et les coordonnées sont distribuées linéairement d'une façon relativement *uniforme*, le récit subjectif des *Souvenirs d'enfance* offre une distribution bien plus inégale de ces deux éléments: d'une part, nous remarquons la présence de certaines concentrations de phrases en propositions coordonnées, brèves et presque dépourvues de subordination; d'autre part, et comme par contraste, nous notons de longues périodes de structure hypotaxique. Nous estimons que cette manière de distribuer les deux structures hypo et para taxiques est, considérée en elle même et sans considérer les divers aspects de style d'autre nature, un procédé esthétique que notre auteur emploie particulièrement dans son récit les *Souvenirs d'enfance*. Ce procédé produit un changement de tonalité et de rythme du discours, ce qui constitue selon nous un effet stylistique important chez Créanga surtout dans les passages où l'oralité du récit exige que le texte soit écouté au lieu d'être lu.

NICHOLAS TIMIRAS

Contra Costa College California USA.

TABULA GRATULATORIA

Contiene las adhesiones al Homenaje tributado al Prof. Dr. Demetrio Gazdaru. Las contribuciones científicas, junto con los nombres de sus autores, se han registrado en los índices de cada tomo. En la lista que sigue se incluyen los integrantes del Comité de Honor (CdH) y del Comité de Organización (CdO), las instituciones y las personalidades adherentes, con los títulos de las contribuciones anunciadas, y algunas menciones especiales.

ALVAR, Manuel, CdH, t. I.

ALVARADO DE RICORD, Elsie, t. I.

ANASTASI, Atilio, Director Instituto de Lengua Española, Universidad de Cuyo-Mendoza / Argentina.

ARAYA GOUBET, Guillermo, Universidad de Valdivia / Chile.

BADIA MARGARIT, Antonio, t. II.

BALDINGER, Kurt, CdH, Universität Heidelberg, Director de la ZRPh / Alemania.

BALLARÁ-TEODORESCU, Salinas-California / U.S.A.: *Lo estoico en la poesía moderna rumana.*

BARBA, Enrique M., Universidad de La Plata, Presidente de la Academia Argentina de Historia.

BARBÓN RODRÍGUEZ, José A., Bonn-Oberkassel / Alemania.

BATTISTESSA, Ángel J., Universidades de La Plata y Buenos Aires, Presidente de la Academia Argentina de Letras. Ver Facultad de Filosofía y Letras.

BELDICEANU, N.: Université de Paris-Sorbonne: *Deux règlements de Bazyid II concernant les Valaques de Bosnie.*

BERENGUER CARISOMO, Arturo, Universidad de Buenos Aires. Ver Facultad de Filosofía y Letras.

BIGLIERI, Aníbal, CdO, t. II.

BLANCO, Aldo, Prof. Buenos Aires / Argentina.

BOLELLI, Tristano, t. II.

BONET, Luis A., Universidad de La Plata / Argentina.

BONFANTE, Guillermo, t. I.

- BORELLO, Rodolfo A., Universidad de Cuyo-Mendoza / Argentina: *De nuevo sobre Juan Ruiz y el vino.*
- BORETTI DE MACCHIA, Susana, t. II.
- BRUZZI COSTAS, Narciso, University of New York / U.S.A.
- BUCCA, Salvador, Centro de Lingüística-Universidad de Buenos Aires / Argentina: "*Elementos gramaticales Mocobi*". *Manuscrito del Abad Don Ramón de Termeyer.*
- BUFFA, Josefa Luisa, t. III.
- BUHOCIU, Octavian, t. III.
- CALLE, Harry, Concepción del Uruguay-Entre Ríos / Argentina.
- CARAGATA, G., Università de Firenze / Italia.
- CARILLA, Emilio, t. I.
- CARTOJAN-TURDEANU, Lactitia, Profesora Paris / Francia.
- CATINELLI, Antonio, t. II.
- CAVALIERE, Alfredo, Università di Roma / Italia.
- CERDÁ MASSÓ, Ramón, Universidad de Barcelona / España: *Câteva observații asupra unui lexic bazic românesc.*
- CISNEROS, Luis J., t. I.
- CIUREANU, Petre, Università di Genova / Italia: *La fortuna di "Volupté" del Sainte-Beuve in Italia.*
- COHEN, Marcel, Université de Paris-Sorbonne / Francia.
- Colegio del Uruguay "Justo José de Urquiza", Concepción del Uruguay-Entre Ríos / Argentina.
- CONTRERAS, Lidia, t. I.
- CORTELAZZO, Manlio, t. III.
- COSERIU, Eugenio, CdH, t. IV.
- DE B. MOLL, Francesco, Palma de Mallorca / España.
- DE GREGORIO DE MAC, María Isabel, Universidad de Rosario / Argentina: *Designaciones para los defectos físicos en el habla de Rosario. Eufemismos y disfemismos.*
- DEL CONTE, Rosa, t. IV.
- DEL VALLE, Enrique R., Academia del Lunfardo, Buenos Aires / Argentina.
- DEMONTE, Violeta y LOZANO DE RUSU, University of Bloomington-Indiana / U.S.A.: *La duplicación del objeto directo en español.*
- Departamento de Lingüística, Universidad de Montevideo / Uruguay.
- DERESI, Mons. Octavio N., Obispo, Rector de la Universidad Católica de Buenos Aires / Argentina.
- DE SOUZA, Roberto, University of California-Santa Bárbara / U.S.A.: *Contribución al estudio de semivocales y semiconsonantes en español o Bilingüismo e interacción lingüística.*

† DEVOTO, Giacomo, Università di Firenze / Italia:

"Imposibilitato a mandarvi un articolo per gli Studi in onore di Demetrio Gazdaru, desidero partecipare alla Tabula Gratulatoria".

DÍAZ VÉLEZ, Jorge, CdO, t. I. *Notas para la historia del Instituto de Filología de La Plata.*

DONNI DE MIRANDE, Nélide, t. I.

ELIADE, Mircea, University of Chicago / U.S.A.

ELIZAICIN, Rodolfo, Departamento de Lingüística, Universidad de Montevideo / Uruguay.

EMILIAN, Ion V., Director "Stindardul", München / Alemania.

Escuela Normal Superior "Mariano Moreno", Concepción del Uruguay Entre Ríos / Argentina.

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Decanos: A. SERRANO REDONNET, Ángel J. BATTISTESSA, Arturo BERENGUER CARISOMO.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata. Decanos: Juan A. SIDOTI, David OTEIZA, Haydée E. F. de LONGONI.

Facultad de Letras, Universidad Católica Argentina-Buenos Aires. Decano: Francisco NOVOA.

FERNÁNDEZ, César Aníbal, CdO, t. III.

FERNÁNDEZ GUIZZETTI, Germán, Universidad de Rosario / Argentina: *Las limitaciones externas de los formalismos en lingüística descriptiva.*

FERNÁNDEZ PEREIRO, Antonio, Universidades de La Plata y Buenos Aires / Argentina.

FERNÁNDEZ PEREIRO, Nydia G. B., CdH, t. I.

FIGGE, Udo L., CdH, t. II.

FLASCHE, Hans, CdH, t. III:

"Naturalmente acepto con gran placer integrar el Comité de Honor organizado con motivo del Homenaje del Maestro Gazdaru. Su propuesta constituye para mí una distinción extraordinaria".

FRANDESCATO, Giuseppe, t. I.

FRANZ, Dante, t. III.

FREI, Henri, t. I.

GARVIN, Paul, State University of New York at Buffalo / U.S.A.

GATTI, Roque A., CdH, Rector de la Universidad de La Plata / Argentina.

GIFFORD, Douglas, t. III.

GUITARTE, Guillermo, t. II.

GUIER, Henri, t. I.

HAENSCH, Günther, Universität Erlangen-Nürnberg / Alemania.

HASDEU, Gaspar, t. IV.

HATZFELD, Helmut, t. I.

HEILMANN, Luigi, Università di Bologna / Italia:

"Vorrei che il mio nome figurasse nella tabula gratulatoria quale modesto segno della grande considerazione che io nutro per il Prof. Gazdaru e la sua opera lunga e fruttuosa".

HERCULANO DE CARVALHO, José G., Universidade de Coimbra / Portugal:
"Ter" + *Predicativo: Un problema de sintaxis portuguesa (y española)*.

HILTY, Gerold, t. III.

HUBER, Elena, t. III.

Institut d'Etudes Provençales de l'Université de Paris-Sorbone. Ver Charles ROSTAING.

Instituto Argentino de Lingüística Aplicada, 6-827, La Plata.

Instituto del Profesorado "Concordia", Concordia-Entre Ríos / Argentina.

Istituto di Filologia Romanza della Facoltà degli Studi di Roma / Italia.

JUCÁ, Cándido (filho), t. III.

KOVACCI, Ofelia, CdH, t. I.

LAPESA, Rafael, Universidad de Madrid / España: *Sobre el supuesto privilegio del acusativo al simplificarse la flexión nominal latina*.

LAZAR, Pr. Eugen, Secretary of the Episcopate Council. Ver TRIFA, Arzobispo Valerian.

LÁZARO CARRETER, Fernando, Universidad de Madrid / España.

LONGONI, Haydée E. F. de. Ver Facultad de Humanidades de La Plata.

LOPE BLANCH, Juan M., CdH., t. I:

"Mucho me honra la invitación a figurar en el Comité de Honor del Homenaje que la Universidad Nacional de La Plata prepara al Dr. Demetrio Gazdaru. Ciertamente existen otros muchos colegas con méritos inmensamente mayores que los míos, lo cual me induce a declinar su halagadora invitación, pero si ustedes considerasen que la inclusión de mi nombre podría proporcionar al Dr. Gazdaru la más mínima satisfacción, por supuesto que les autorizaría a incluirlo, agradeciéndoles a la vez la deferencia".

LÓPEZ MORALES, Humberto, t. II.

LOZANO DE HUSU, Carmen. Ver DEMONTE, Violeta.

LOZOVAN, Eugen, CdH, Universidades de Copenhague y Harvard, t. I.

MALANCA DE RODRÍGUEZ ROJAS, Alicia, Universidad de Córdoba / Argentina: *Del léxico alimentario guatemalteco*.

MANCZACK, Witold, t. III.

MARIN, Demetrio, t. III.

MARINER BIGORRA, Sebastián, t. II.

MARTÍN, Eusebia H., t. II.

MARTINET, André, Université de Paris-Sorbone / Francia.

MEIER, Harri, t. II.

METTMANN, Walter, Universität Münster / Alemania.

MIGLIORINI, Bruno, Università di Firenze / Italia.

"Motivi di salute mi rendono purtroppo impossibile di spedire un articolo, come vivamente desidererei. Gradirei di essere iscritto nella Tabula gratulatoria".

MIHAILESCU, Virgil, Direktor des Rumänischen Forschungsinstitut-Rumänische Bibliothek, Freiburg i.Br. / Alemania:

"Hommage et reconnaissance à notre grand savant et compatriote".

MORI, Olga, CdO, t. II.

MORREALE, Margarita, t. IV.

NAGACEVSCHI, C., Universität München / Alemania. Ver también Rumänisches Forschungsinstitut.

NAJT, Myriam, ver POLONIATO, Alicia.

NASTUREL, Petre Ş, Atenas / Grecia: *Minutiae graeco-valachicae*.

NICKEL, Gerhard, t. II.

NOVOA, Francisco, Universidad Católica Argentina:

"Estimado Dr. Gazdaru... Nos alegra y deseamos de corazón que ese homenaje tenga todo el brillo que merecen su inteligencia y el extraordinario tesón con que ha continuado a través de tantos años y de tantas dificultades formando ese cuerpo y acervo de investigaciones. Que el Señor le conceda aún muchos más años para bien del país y de las letras y ciencias".

OTEIZA, David, CdH. Ver Facultad de Humanidades de La Plata.

PAIVA BOLEO, Manuel de, Universidad de Coimbra / Portugal.

PARDO, Raymundo, Universidad de Rosario / Argentina:

"A mi entender el Profesor D. Gazdaru es todo un ejemplo digno de imitarse como estudioso y como investigador".

PARODI, Roberto, Concepción del Uruguay-Entre Ríos / Argentina.

PÉREZ, Joaquín, Universidad de La Plata / Argentina.

PETKANOV, Ivan, t. II.

PISANI, Vittore, t. II.

PLAUT, Julio, t. II.

POENITZ, Erich, Concordia- Entre Ríos / Argentina

POLONIATO, Alicia, t. III.

† POPESCU, Mircea, t. III:

"Aderisco con vivo piacere alla Vs. iniziativa in onore del Maestro Gazdaru, dal quale tutti abbiamo avuto e abbiamo da imparare, non solo come scienziato".

POPINDEANU, Ion, t. III.

POTTIER, Bernard, Université de Paris-Sorbone / Francia.

QUILIS, Antonio, Universidad de Madrid / España: *Estudio acústico de las vibrantes en español.*

QUIROGA, César, CdO, t. II y IV.

QUIROGA, Walter, CdO, t. IV.

RABANALES, Ambrosio, CdH, t. II:

"Mucho les agradezco el haberse acordado de mí para el homenaje que tan merecidamente rendirán al Dr. Gazdaru con motivo de cumplir medio siglo en las arduas tareas de la investigación y de la docencia universitaria. Por supuesto que pueden contar conmigo en todo lo que signifique hacer justicia y expresar reconocimiento a la perseverante y significativa labor realizada por el Dr. Gazdaru en favor de la lingüística. Créanme que siempre he admirado, entre otras cosas, su excelente versión en los temas que ha desarrollado y su valentía para exponer sus puntos de vista".

† RONA, José Pedro, Universidad de Ottawa, Canadá. - '*Subtrato*'.

ROSENBLAT, Ángel, Universidad Central de Caracas / Venezuela.

ROSTAING, Charles, t. II:

"Je serai très heureux d'apporter ma contribution au volume de Mélanges que vous préparez en l'honneur de mon collègue M. le professeur Gazdaru. Vous trouverez ci-joint le titre de cette contribution. J'aurai pour cette étude la collaboration de mon assistente, Mme. Thiolier, de sorte que cet article constituera la contribution de l'ensemble que constitue l'Institut d'Etudes Provençales de l'Université de Paris-Sorbonne".

RUGGIERI, Ruggero M., Universidad de Roma / Italia.

RUMÄNISCHES FORSCHUNGSINSTITUT, de Freiburg i.Br. / Alemania:

Hochverehrter Herr Professor GAZDARU!

Die Ausserordentliche Generalversammlung unseres Institutes vom 4. Mai 1974 hat für die im kommenden Herbst stattfindenden Jahresversammlung die Würdigung Ihrer hervorragenden 50. - jährigen wissenschaftlichen Tätigkeit in einer feierlichen Sitzung einstimmig beschlossen.

Gleichzeitig hat die Versammlung die vom Vorstand unseres Institutes vorgeschlagene Herausgabe Ihrer vergriffenen wie auch noch nicht veröffentlichten Arbeiten, die Sie uns zur Verfügung gestellt haben, in sieben Bänden bewilligt...

Direktor
Virgil Mihăilescu

Vize-Präsident
Dr. Const. Nagacevchi

RUOZI BOTTINO, Horacio C., Buenos Aires / Argentina.

SAKARI, Aimo, Universidad de Jyväskylä / Finlandia.

"Solicito respetuosamente mi inscripción en la tabula gratulatoria de la miscelánea ofrecida en honor de Demetrio Gazdaru. Quiero así testimoniar mi reconocimiento a su obra rica y fértil".

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Manuel, t. IV.

SAURET, Héctor B., Concepción del Uruguay-Entre Ríos / Argentina.

SCHÜRR, Friedrich, t. II.

SCHWAKE, Helmut P., In der Hessel-Wiesloch / Alemania.

SECO REYMUNDO, Manuel, Seminario de Lexicografía Real Academia Española:

"No quiero dejar de manifestar mi sincero agradecimiento al Comité organizador por haberme honrado con esta invitación a participar en el reconocimiento colectivo a la labor ejemplar del profesor Gazdaru, a quien deseo hacer constar mi sentimiento de cordial admiración y mi felicitación por sus primeros cincuenta años de fecunda actividad de maestro".

ȘEITAN, Lic. Nicolás, Secretariado revista "Pământul Strămoșesc" - Buenos Aires / Argentina.

SERRANO REDONNET, Antonio E., Universidad de Buenos Aires. Ver Facultad de Filosofía y Letras.

SIDOTI, Juan A. Ver Facultad de Humanidades de La Plata. Decanos.

SKARUP, Povl, Universidad de Aarhus / Dinamarca.

STAMATIAD, Margarita, Asociación Escuelas Lincoln, Buenos Aires / Argentina.

SUÁREZ PALLASÁ, Aquilino, CdO, t. IV.

TEODORESCU, Paul G., Universidad de Salinas-California / U.S.A.:
Rumanian Extravaganzas.

THIOLIER-MEJEAN, S., t. II.

TIMIRAȘ, N., t. IV.

TOGEBY, Knud, t. I.

TORRES QUINTERO, Rafael, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá / Colombia:

"Constituye para mí un gran honor el que se haya incluido mi nombre en la lista de posibles participantes. Desde luego quiero testimoniar mi reconocimiento por la obra del gran maestro argentino y sumar mi nombre al de quienes se inscriben entre sus más fervorosos admiradores".

TOVAR, Antonio Universität Tübingen / Alemania: *Notas de latin vulgar.*

TRIFA, Arzobispo Valerian D.,

The Romanian Orthodox Episcopate of America presents this *CERTIFICATE OF MERIT* to *PROFESSOR DEMETRIO GAZDARU* of Buenos Aires, Argentina.

In recognition of this love and devotion to the Holy Horthodox Faith and to the Holy Resurrection Parish in Buenos Aires, Argentina;

In appreciation for his support and loyalty to the Romanian Orthodox Episcopate of America and for the principles for which it stands;

And in consideration of his outstanding creative contribution in the studies of Romance Languages.

Given this 30th day of March, 1974, by the unanimous decision of the Episcopate Council.

Pr. Eugen Lazăr
Secretary of the
Episcopate Council

Valerian
Bishop

TROIANI, Elisa, La Plata / Argentina.

TRUSZKOWSKI, Witold, Cracovia / Polonia:

"Je voudrais bien honorer votre grand savant par une contribution scientifique personnelle. J'ai même trouvé un sujet de la linguistique roumaine si chère au vénérable savant. Toutefois je ne suis pas sûr si l'état actuel de ma santé me permette d'être prêt à la date indiquée. Il ne reste donc que vous prier d'inclure mon nom dans la Tabula Gratulatoria. Quant à la contribution... je l'envoie tout de même plus tard pour être incluse dans un prochain numéro de la Revue 'Romanica' avec la dédicace hommagine à Monsieur le Professeur Gazdaru".

TURDEANU, Emil, Université de Paris-Sorbone / Francia.

Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Rector Mons. Dr. Octavio N. DERISI.

Universidad de Concepción del Uruguay "La Fraternidad", Concepción del Uruguay-Entre Ríos / Argentina.

Universidad Nacional de Buenos Aires / Argentina.

URQUIZA ALMANDOZ, Oscar F., Concepción del Uruguay-Entre Ríos / Argentina.

URRUTIA, Hernan, t. III.

VACCARO, Alberto J., CdH, t. III.

VISOIANU, Const., Ex-President Rumanian National Committe, Washington:

"...Este o consolare in tristețea refugiului să văd locul de frunte pe care Prof. D. Gazdaru l-a dobândit în cultura universală și elogiile cu care este înconjurat de savanții de pretutindeni".

WEBER DE KURLAT, Fryda, Universidad de Buenos Aires / Argentina.

ZAMORA VICENTE, A., Universidad de Madrid / España.

Se terminó de imprimir
en el mes de diciembre de 1976
en FRIGERIO *Artes Gráficas*, S.A.C. e I.
Perú 1257, Buenos Aires.
Tirada: 1.000 ejemplares.

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

Revista ROMANICA, t. 1 (1968) 224 pp.; t. 2, (1969) 95 pp.; t. 3 (1970) 202 pp.;
t. 4 (1971) 138 pp.; t. 5 (1972) 224 pp.; t. 6 (1973) 226 pp.; t. 7 (1974)
224 pp.; t. 8 (1975) 208 pp.

Bertha KOESSLER-ILG, Tradiciones araucanas, t. 1, 1962, 323 pp.

Josefa Luisa BUFFA, Toponimia aborigen de Entre Ríos, 1966, 201 pp.

D. GAZDARU, Controversias y documentos lingüísticos, 1967, 244 pp.

Nydia G. B. de FERNÁNDEZ PEREIRO, Originalidad y sinceridad en la poesía de amor
trovadoresca, 1968, 190 pp.

D. GAZDARU, Ensayos de filología y lingüística románica, t. 1, 1969, 168 pp.

Alberto José VACCARO, La numeración latina. Aspectos y problemas, 1969, 69 pp.

D. GAZDARU, Aventuras del latín y orígenes de las lenguas románicas, 1970, 82 pp.

OFELIA KOVACCI. Introducción a la teoría semántica. 1972, 61 pp. (Edición mi-
meográfica).

Revista ROMANICA, 9 (1976): En preparación.

Pedidos a: **L I B R A R T**

Departamento de Publicaciones Científicas Argentinas
Avenida Corrientes 127 (Edificio Bolsa de Cereales).
Dirección Postal: Casilla Correo Central 5047
BUENOS AIRES — ARGENTINA
