

**ASOCIACIÓN DE LUSITANISTAS
DEL ESTADO ESPAÑOL
I CONGRESO DE LA A.L.E.E.**



**CELEBRADO EN PALMA DE MALLORCA
26 Y 27 DE NOVIEMBRE DE 2003**

ASOCIACIÓN DE LUSITANISTAS DEL ESTADO ESPAÑOL
I CONGRÈS - I CONGRESO - I CONGRESO A.L.E.E.

ACTES / ACTAS

Universitat de les Illes Balears

Palma de Mallorca

- 2006 -

© del text: els autors, 2006

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2006

Primera edició: novembre de 2006

Disseny i maquetació: Studiolum (www.studiolum.com)

Il·lustració de la coberta: Jaume Falconer

Edició: Universitat de les Illes Balears. Servei de Publicacions i Intercanvi Científic. Cas Jai.
Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. E-07071 Palma (Illes Balears)

Impressió: Gráficas Planisi, S.A.

ISBN: 84-7632-957-1

DL: PM 2819-2006

No es permet la reproducció total o parcial d'aquest llibre ni de la coberta, ni el recull en un sistema informàtic, ni la transmissió en qualsevol forma o per qualsevol mitjà, ja sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per registre o per altres mètodes, sense el permís dels titulars del copyright.

PRESIDENTE DE HONOR

Prof. Dr. Stephen Reckert

PRESIDENTES

Nicolás Extremera Tapia

Perfecto E. Cuadrado

SECRETARIO

Juan M. Carrasco González

COMITÉ ORGANIZADOR

Lourdes Pereira

Gabriel de la S. T. Sampol

COMITÉ CIENTÍFICO

María Rosa Álvarez Sellers - Carmen María Comino Fernández Xosé - Xosé Manuel Dasilva Fernández - José Luis Gavilanes Laso - Basilio Losada Castro - Elena Losada Soler - Ángel Marcos de Dios - María Josefa Postigo - José Luis Rodríguez Fernández - María Sol Teruelo Núñez - Luisa Trías Folch - Pilar Vázquez Cuesta.

Los días 26 y 27 de Noviembre de 2003 la Universitat de les Illes Balears abrió sus puertas a la Asociación de Lusitanistas del Estado Español para la realización del que había de ser su I Congreso oficial tras el Congreso fundacional celebrado en Cáceres. Bajo la presidencia de honor del Prof. Dr. Stephen Reckert fueron desarrollándose las sesiones con la exposición de las diferentes comunicaciones que con el común denominador referencial de la lengua portuguesa habían presentado los socios de la A.L.E.E., comunicaciones que ahora se recogen en edición electrónica en estas ACTAS.

La realización del Congreso fue posible gracias a la colaboración y la ayuda de la Universitat de les Illes Balears, del Govern de les Illes Balears, del Instituto Camões, de la Embajada de Portugal en España y de la Fundación «La Caixa»: a todas esas instituciones y a los directos responsables de cada una de ellas en el momento de la realización del Congreso, nuestro más sincero agradecimiento, que hacemos extensivo también a cuantas personas —alumnos, profesores y personal de administración y servicios— nos ofrecieron su desinteresada y entusiasta contribución.

ÍNDICE

- 7 **CONFERENCIA INAUGURAL
POR EL PRESIDENTE DE HONOR
PROF. DR. STEPHEN RECKERT**
ITINERARIO DE UN IBERISTA
Stephen Reckert
- 15 **PARA LA EDICIÓN CRÍTICA DE LAS
CARTAS DE JOSÉ DE ANCHIETA SJ**
Luisa Trías Folch
UNIVERSIDAD DE GRANADA
- 26 **JOSÉ MARÍA DE COSSÍO:
LECTOR, ANTÓLOGO Y TRADUCTOR DE CAMÕES**
Xosé Manuel Dasilva
UNIVERSIDADE DE VIGO
- 41 **ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA
DEL AUTO DO CELHO DA HORTA DE GIL VICENTE**
Andrés José Pociña López
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
- 51 **POR MAFOMA MI DOX BERDADERO:
UN EJEMPLO DE LENGUA FRANCA MEDITERRÁNEA
EN EL TEATRO POPULAR PORTUGUÉS DEL SIGLO XVI**
Juan M. Carrasco González
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
- 63 **IDEOLOGÍA Y TRADUCCIÓN:
ROMUALDO DE LAFUENTE, PRIMER TRADUCTOR AL ESPAÑOL
DE VIAGENS NA MINHA TERRA DE GARRETT**
M^o Jesús Fernández García
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
- 73 **EÇA E O PLÁGIO EM O CRIME DO PADRE AMARO**
Maria de Lourdes Pereira
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
- 82 **ABELAIRA E LISPECTOR: A ESCRITA DO SILÊNCIO**
Fátima Fernandes da Silva
UNIVERSIDADE DE LISBOA
- 89 **TODOS ESSES QUE DISEIS, ERRÁRAM?:
GARCIA DA ORTA Y LA LIBERTAD DE PENSAMIENTO**
Isabel Soler
UNIVERSITAT DE BARCELONA
- 101 **PESSOA EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA**
Jordi Cerdà Subirachs
- 113 **LUANDINO VIEIRA:
¿PROYECTO POLÍTICO E IDENTITARIO O EXPERIMENTACIÓN
ARTÍSTICA? ¿BOTÍN DE GUERRA O CABALLO DE TROYA?**
Pedro Comellas Casanova
- 119 **TRADICIONES LITERARIAS Y REALIDAD SOCIAL
EN EL PRANTO DE MARIA PARDA DE GIL VICENTE**
M^o Josefa Postigo Aldeamil
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

- 129 **DEUS, A TERRA E A ÁGUA: FICÇÕES DE PERTENÇA
EM SEBASTIÃO PENEDO E RAUL DE CARVALHO**
Maria Luísa Leal
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
- 138 **A L'ENTORN D'UN SONET PRE-ROMÀNTIC**
Joan Alegret
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
- 148 **LA TEORIA DE L'OPTIMITAT EN L'ANÀLISI
DE TRADUCCIONS DOS EXEMPLES A PARTIR D'OS LUSÍADAS**
Nicolau Dols
Gabriel de la S. T. Sampol
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
- 160 **MARIANA YA NO ES ALCOFORADO:
VARIACIONES, SUBVERSIONES Y PARODIAS
EN NOVAS CARTAS PORTUGUESAS Y EN LA POESÍA DE ADÍLIA LOPES**
Elena Losada Soler
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
- 173 **DA MULHER QUE OLHA À MULHER QUE FALA:
MENINA E MOÇA DE BERNARDIM RIBEIRO**
María Rosa Álvarez Sellers
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
- 180 **ASPECTOS CONTRASTIVOS DE LEXICOGRAFÍA
BILINGÜE HISPANO-LUSA; ALGUNAS MUESTRAS
DE LOS DICCIONARIOS MÁS DIVULGADOS**
Ignacio Vázquez
UNIVERSITAT DE BARCELONA
- 190 **PRIMERA APROXIMACIÓN AL VIZCONDE DE BENALCANFOR
Y A SU TRADUCCIÓN DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA**
Carmen M^a Comino Fernández de Cañete
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
- 196 **CONFERENCIA DE CLAUSURA
POR EL SR. PRESIDENTE DE LA A.L.E.E.
PROF. DR. NICOLÁS EXTREMERATAPIA
O DIÁLOGO DAS LÍNGUAS NO TEATRO DE ANCHIETA**
Nicolás Extremera Tapia
UNIVERSIDAD DE GRANADA

**CONFERENCIA INAUGURAL
POR EL PRESIDENTE DE HONOR
PROF. DR. STEPHEN RECKERT**

ITINERARIO DE UN IBERISTA

Stephen Reckert

*En memoria de José María Aguirre (1924-2004)
y de 44 años de amistad*

Agradezco a Nicolás Extremera el privilegio de inaugurar este congreso añadiendo una nueva etapa a un ya largo itinerario ibérico, y a Perfecto Cuadrado su extraordinaria hospitalidad y la eficiencia con que organizó mi viaje y estancia aquí en Mallorca.

El itinerario empieza en *Brasil: terra da minha mãe*, y de mis abuelos y bisabuelos. Si al emigrar allí al cabo de dos siglos en Nueva Inglaterra hubiesen echado raíces unos cien kilómetros al este, tendría que decir, posiblemente, «Perú, tierra de mi madre»; pero donde acabé por ver la luz fue sólo veinte más al oeste, en Vigo. Quiero decir, desde luego, el condado de Vigo, en el estado norteamericano de Indiana. Y todo ello a causa de la toponimia barajada que los colonizadores de un siglo y medio antes habían pedido prestada al mapamundi para llenar el mapa en blanco del *Middle West*. Se diría que estaba predestinado para una vocación luso-galaico-brasileña: si incluso el número de la puerta de nuestra casa era 1139, año del nacimiento de Portugal.

Cuando tenía siete años mis padres me llevaron a Florida para recuperar de una pulmonía, y vi por primera vez una montaña, una palmera, y el mar, que a la altura de Miami, por cierto, se llama Biscayne Bay (o sea, Bahía de Vizcaya), y depositaba en la playa unas temibles medusas conocidas por el nombre de «Portuguese men-of-war» (es decir «carabelas portuguesas»). Pero donde empecé a tener alguna conciencia real de la lejana y misteriosa Iberia fue en el condado de Vigo. Cuando tenía doce años estalló una guerra en España, y los juegos bélicos destronaron temporalmente el béisbol como deporte predilecto después de clase, con las ruinas de una casa quemada enfrente de la nuestra en el papel de la Telefónica de Madrid. Para saber cómo se pronunciaban todos aquellos enrevesados topónimos —Guadalquivir, Alcázar, Guernica, Badajoz— desenterré la andrajosa gramática española que mi padre había usado en la universidad y empecé a sintonizar una emisora de onda corta que se identificaba como «EAQ, la voz de la España republicana». Tres años más tarde (demasiado tarde, por cierto, pues la España republicana ya agonizaba), mis compañeros y yo en un internado en la Nueva Inglaterra de mis antepasados entonábamos solemnemente canciones de las Brigadas Internacionales: «Madrid, ¡qué bien resistes! / Madrid, ¡qué bien resistes! / Madrid, ¡qué bien resistes, / mamita mía, los bombardeos, / los bombardeos!».

Pero de lo que mi amigo Nicolás me encarga es de deciros cómo he entendido esta noble profesión, como él la llama, de iberista. Para cumplir honestamente el encargo, no podré evitar alguna que otra indiscreción cuando venga al caso. Fieles historiadores, a la verdad nos debemos. Rebobino, pues: *punto e da capo*.

Madrid: diciembre de 1946. *Après la guerre finie* (mejor dicho, *les guerres*), el anhelado viaje de descubrimiento a «tierras de España, *areias* de Portugal». Recién licenciado en español por la Universidad de Yale, había servido como traductor de japonés (mi asignatura secundaria) agregado a la Real Fuerza Aérea en Inglaterra, donde al salir de la tropa me quedé, casando con una ex colega en la unidad de japonés e inscribiéndome como postgraduado en Cambridge. Llegaron las vacaciones de Navidad, y a los dos meses de casados partimos en luna de miel aplazada. En nuestra primera noche en Madrid, instalados en una pensión de mala muerte en la Calle de los Libreros, volvíamos tarde del Café Pombo, donde nos habían dicho que había una célebre tertulia literaria, cuando de repente, de las tinieblas al fondo de la calle (las tinieblas eran la norma en las calles del Madrid nocturno de entonces) surgieron tres jóvenes —sin duda estudiantes venidos de la remota Galicia— declamando al unísono, cogidos del brazo, una cantiga de amigo del rey Don Dinís que había aprendido en mi aun más remota Yale. Ahora sí, nos sentíamos por fin en Iberia. De ahí, a lo mejor, el *frisson* que todavía hoy siento al oír ¡*Ai flores, ai flores do verde piño!*

Todo Madrid era gris, con bombillas de 40 vatios en cada tienda para ahuyentar aquellas universales tinieblas, y montones de cemento en cada puerta. Huimos hacia Lisboa y de allí a Sevilla, que desde luego siempre era Sevilla, pero con un frío que dejaba el suelo cubierto de naranjas; y al llegar a Málaga supimos que acababa de nevar por primera vez en cien años. Para colmo, se nos había acabado el dinero, y tuvimos que sustentarnos con pan y cebolla, comidos en un banco del mercado mientras esperábamos un giro de América, pues la Inglaterra de postguerra sólo dejaba salir cincuenta libras por persona y por año. Podría haber sido pan y otra cosa, tal vez, pero nos parecía que lo auténtico sería atenernos a un dicho tradicional español.

Saltémonos cinco años. Madrid otra vez: junio de 1951. El año antes me había doctorado en Yale con una tesis flojita sobre literatura gallega moderna, y ya era profesor auxiliar, pero andaba a la deriva, sin proyecto de investigación ni maestro que me orientase. Para mis colegas como para mí, hispanista en ciernes, el evento del 50 había sido el gran libro de Dámaso Alonso, *Poesía española*; y cuando el autor llegó para dar un curso de postgrado, el prestigio del libro bastaba para que sus clases se transformasen extraoficialmente en postdoctorales también, que se prolongaban hasta muy entrada la noche como tertulias en una taberna tradicional, entre grandes jarras de cerveza y *obiter dicta* sobre poesía románica. Una vez se le ocurrió a un amigo mío italoamericano preguntarle si estaba versado en el *Canzoniere* de Petrarca. Por única respuesta dijo «cuando tengan bastante, párenme»; y empezando desde el principio con el soneto *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, continuó durante unos diez minutos hasta que confesamos haber *ascoltato* lo suficiente. Lo que es yo, había encontrado el maestro que me faltaba.

En el otoño partí para Madrid con un sabático, y pasamos a frecuentar la casa de Dámaso y Eulalia. Saliendo de Madrid por la carretera de Burgos, se torcía a la izquierda al llegar a un almacén de comestibles aislado y se seguía cuesta abajo por un camino arenoso hasta topar con una cancela en una tapia blanca. Las señas eran poéticas: Cuesta de las Perdices, sin número, Colonia del Zarzal, Chamartín de la Rosa. O según Dámaso, «no de la Rosa sino del cardo corredor, de la lata vieja y del perro muerto»: desahogo que en una palinodia tardía rectificó irónicamente: Chamartín «es hoy una parte ciudadana muy... elegante. ¡Bueno!» Su ironía recuerda la de Manuel Bandeira, cuyo Recife, con «avenidas [e] arranha-céus / É hoje uma bonita cidade. / Diabo leve quem pôs bonita a minha terra! [...] Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância / Rua do Sol /

(Tenho medo que hoje se chame do dr. Fulano de Tal)». Por cierto que la Cuesta de las Perdices, sin número, hoy se llama del dr. Alberto Alcocer, número 23.

Fue en Chamartín donde Dámaso me invitó a colaborar en su edición de Medrano, mi primera publicación en forma de libro, y me inició en el estudio de Gil Vicente que me ha ocupado esporádicamente desde entonces. Ya había encontrado también el proyecto a largo plazo que me faltaba. Más tarde Dámaso me encargaría la edición crítica de la comedia vicentina de *Don Duardos*. La verdad, he tardado un poco en cumplir, pero *Deo volente*, de aquí a un par de años la edición saldrá en un libro con el título *Gil Vicente: espíritu, letra, texto* y la dedicatoria «À memória de Dámaso Alonso, por quarenta anos de amizade e por quanto neles me ensinou de espírito humano, letras humanas, e fidelidade ao texto». Recordando ahora una convivencia de cuatro décadas — en Yale y Harvard; en Lisboa, Roma, Oxford, Londres y Madrid — me parece que todos aquellos años están hoy simultáneamente presentes. Y Dámaso también. Como dijo un poeta a quien él mucho admiraba, «Lleva quien deja, y vive el que ha vivido». No puedo dejar de evocar también a otros dos grandes mentores: Rafael Lapesa y Eugenio Asensio. Rafael (que me dio una nota mala, muy merecida, en *Filología Española*), además de ser un erudito riguroso, era un hombre profundamente bueno: discreto, fino y cordial, a la buena manera valenciana. Eugenio —maestro del saber y modelo del decir—, quien por pura generosidad me orientó durante otro sabático, en Lisboa del 56 al 57, tenía un conocimiento sin par de las bibliotecas europeas más recónditas que le permitía descubrir obras que se suponían perdidas o cuya existencia misma era del todo desconocida. A su erudición aliaba un estilo denso, desprovisto de adornos retóricos, con pocas cláusulas subordinadas y menos comas que puntos finales, cuyas sobriedad y elegancia lo hacían uno de los maestros de la prosa en lengua española del siglo XX. Una vez le pregunté, «Eugenio, tú cuidas mucho tu estilo, ¿verdad?»; y su respuesta típicamente comedida, con un *incipit* no menos típico, era al mismo tiempo un ejemplo de ese estilo enjuto: «Bueeeeno, pues... no lo descuido». A lo largo de los años he hecho repetidos intentos de imitarlo. Éste de hoy es sólo el más reciente, pero nunca me salen.

Sin darme cuenta, con el fin de mi sabático en Lisboa había llegado también al de la fase americana de mi vida profesional, y de mi vida. Entre Portugal y el regreso a Yale hicimos una parada en Cambridge, donde conocí a un bondadoso medievalista catalán, Ignacio González Llubera, que también veraneaba a orillas del río Cam. Allí, en la esplanada de un *pub* ribereño, me reveló *en passant* que la cátedra de español en la Universidad de Gales iba a vacar. Me apresuré a candidatarme, pero sin ilusiones, pues además de ser extranjero casi no tenía bibliografía, aparte de las pruebas de la edición de Medrano. Ante la consabida opción *aut libri aut liberi*, había optado por los *liberi*, y ya tenía tres. Para mi asombro, después de las entrevistas y otros trámites de rigor, resolvieron nombrarme catedrático. Pensándolo bien, para los galeses yo no era más extranjero que los ingleses que se candidataban... y además, daba la casualidad de que mi mujer era galesa.

Otro salto hacia adelante, pues: Cardiff, mayo de 1958. Instalado en Gales, mi primera tarea era reorganizar el programa de estudios algo idiosincrático (por ejemplo, mi antecesor, un simpático beato sudamericano, había prohibido la lectura de la *Celestina*). El minidepartamento que había heredado contaba tan sólo con un catedrático (que era yo), un profesor adjunto —Brian Morris, después catedrático en California—, y una lectora, María Victoria Álvarez, quien más tarde, tras unos años como profesora en Australia, volvió a su Valladolid natal, donde mi mujer y yo la visitamos todos los años de camino entre Londres y Lisboa.

Era urgente, pues, fortalecer el departamento. El primer paso fue el nombramiento de un segundo profesor adjunto, José María Aguirre: sutil poeta eliotiano y hábil investigador que como buen aragonés que era clavó clavos con la cabeza hasta probar, contra la doctrina ortodoxa, que Antonio Machado era un auténtico simbolista. Modesto en exceso, Jotaeme Aguirre, debido a su visceral aversión al autobombo, no me sucedió a mí en la cátedra sino tan sólo, y tardíamente, a mi sucesor. Estando ya en prensa esta ponencia llegó la triste noticia de su fallecimiento; por ello la dedico a su memoria.

La próxima prioridad era asegurar la presencia del portugués y el catalán en la licenciatura; y aquí la política asomó su antipática cabeza. No había fondos para establecer más que un puesto nuevo, y huelga decir que del régimen franquista no había que esperar subsidios para un lectorado de catalán, que acabó por ser creado a expensas de la facultad, y a su debido tiempo tuvo la suerte de ser ocupado por Albert Hauf, que no necesita presentación en *països catalans*.

En cambio el *Estado Novo* portugués, siempre ansioso por propagar la cultura nacional *in partibus infidelium*, accedió de buena gana a nombrar un *leitor*. Candorosamente, los burócratas lusitanos imaginaban poder controlar el curso, evitando que tratase materias ideológicamente inconvenientes. Para ello contaban con dos estrategias: la colaboración del cónsul portugués y la selección previa de candidatos fiables. En cuanto al cónsul, trató concienzudamente de cumplir su misión organizando una especie de antitertulia en la que intentaba adoctrinar políticamente a los estudiantes, cuya docilidad confundía con ingenuidad. Fue un error comprensible, pues la mayor diferencia que noté entre mis alumnos americanos y galeses era que éstos, más que meros alumnos, eran auténticos discípulos cuya arraigada reticencia a poner en duda cualquier afirmación *ex cathedra* me obligaba a provocarles a hacerlo.

Pude sortear la segunda estrategia con la ayuda de un viejo amigo, Carlos Estorninho, bibliotecario del Instituto Británico de Lisboa, que durante la guerra había escrito artículos antifascistas en la prensa inglesa con el seudónimo atrevidamente transparente de «Charles Starling», mereciendo una prestigiosa condecoración británica (los portugueses alfabetizados de aquel entonces entendían todos el francés, pero todavía no el inglés, y los censores nunca cayeron en la cuenta). Carlos consiguió encontrar una candidata de su confianza y sin antecedentes sospechosos, y pasados dos años, la facultad ya disponía otra vez de medios, y la *leitora* escogida por Carlos fue promovida a profesora adjunta, escapando a la pretendida tutela del cumplidor funcionario consular.

A Carlos aún lo veo de vez en cuando, con sus noventa y dos años a cuestas y su cara risueña y siempre joven de hombre a bien con su conciencia, paseándose por los senderos arbolados del Jardim da Estrela. A la *leitora* que me envió en 1960 la veo todos los días desde hace cuarenta años en su calidad de esposa y colaboradora. Al cónsul sagazmente reciclable lo vi por última vez en una recepción de gala en la embajada, poco después de la revolución de los claveles, ostentando en su solapa el obligatorio clavel rojo.

De mi último año en Cardiff poco puedo decir. A raíz de la muerte intempestiva de mi primera mujer no me hallaba capaz de trabajar. Como último acto oficial tuve que representar a la universidad en un congreso en Coimbra, donde en una velada al aire libre conocí a una insigne lusitanista italiana cercada de deslumbrados jóvenes intelectuales portugueses, como mariposas alrededor de una llama iluminando aquel jardín espeso y municipal. Más tarde Luciana Stegagno Picchio había de tornarse la gran amiga que sigue siendo después de cuarenta y tres años.

Para el año lectivo siguiente la universidad me concedió una licencia, y me refugié en Portugal leyendo a Dante y Gil Vicente y emprendiendo una lenta recuperación con el apoyo de mi madre,

que vino de América para acompañarme, y de mi antigua *leitora* y futura mujer, Dídía. A cargo de los cursos de literatura portuguesa dejé al novelista y crítico Alexandre Pinheiro Torres, cuya ironía y vivacidad sirvieron para mantener la ya tradicional política de provocación de los alumnos más recatados; y para la dirección del departamento invité el poeta y erudito galés Gareth Alban Davies. Al fin del año volví a Cardiff para atar algunos cabos sueltos antes de trasladarme a Londres, donde entretanto había sido invitado a ocupar la cátedra en el único departamento de portugués del Reino Unido, sucediendo a Charles Boxer. Con tan excelso antecesor, me alegraba de no ser historiador como él.

En los ocho años de mi permanencia en Cardiff habían pasado por el departamento, gracias en gran parte a la dedicación de José María Aguirre, siete futuros catedráticos de español; en los trece de Londres salieron de un departamento más pequeño otros seis de portugués, entre ellos Marta de Senna, hoy catedrática en Rio de Janeiro, y Helder Macedo, mi colaborador en un libro sobre el cancionero de amigo, que tras un breve período como Secretario de Estado de la Cultura después de la revolución de abril volvió a Londres como profesor adjunto, acabando por sucederme en la cátedra. Durante aquellos trece años pudimos acoger a profesores visitantes como Ana Hatherly, historiadora del barroco portugués; Maria Velho da Costa, una de las «três Marias» cuyas provocadoras *Novas Cartas Portuguesas* habían sido prohibidas por obscenidad; Mécia de Sena (ya entonces viuda y editora del gran Jorge); el poeta Gastão Cruz; y José Cardoso Pires, a mi parecer muchísimo más digno del Premio Nobel que el cacareado Saramago. Su carencia de proyección internacional puede atribuirse sin duda al hecho de que la prosa de sus novelas, sin ser mínimamente lírica, es en el fondo una poesía disimulada, como prueba su intraducibilidad (yo que lo diga, que alguna vez intenté traducirle). No puede faltar aquí una palabra de agradecimiento también por el apoyo que con su incansable entusiasmo y energía nos prestó desde la embajada brasileña el brillante agregado cultural y crítico socio-literario José Guillermo Merquior, ya entonces diplomado tanto por el Collège de France (donde fue discípulo de Lévi-Strauss) como por la London School of Economics, y después embajador de la ONU antes de morir en la flor de la vida.

Después del 25 de abril la admirable Maria de Lourdes Belchior, de grato recuerdo, me invitó a colaborar en la formación del futuro cuerpo docente de la Universidade Nova de Lisboa, y del 75 al 78 pasaba el trimestre de invierno de cada año como catedrático visitante, una de las experiencias más estimulantes de mi carrera. Sólo tuve una pequeña decepción: cuando se abrieron los ficheros de la siniestra policía secreta descubrimos que sobre mi mujer no pesaba ninguna sospecha de actitudes subversivas, y en cuanto a mí, la PIDE parecía ignorar mi existencia misma (¡vaya chasco!).

En Lisboa tuve como estudiante de doctorado a Yvette Centeno, con quien después vendría a colaborar en diversos libros. Hoy catedrática de alemán y especialista en filosofía hermética, es ante todo autora de una obra poética de gran pureza y economía de expresión que todavía no ha tenido el reconocimiento que merece, quizá por ser la autora medularmente reacia a camarillas y a cuanto huele a oportunismo político.

Y he aquí que asoma de nuevo la política. Me manda Nicolás Extremera hablar de mis «batalitas» (el diminutivo es suyo), que según afirma condicen con nuestro oficio. Al principio de mi carrera Dámaso Alonso me había chocado al explicar que, así como todos tenemos nuestro círculo de amigos, en el ejercicio de ese oficio todos tenemos también nuestro círculo de íntimos enemigos. Se trata, al parecer, del *odium academicum*, aun más enconado que el *theologicum*. En realidad nunca me aconteció tener una batalla campal, pero sí algo más insidioso por menos abierto.

Del círculo de enemigos que no sabía tener surgió furtivamente uno, habilidoso en maniobrar entre bastidores, que inventó y propagó, de Lisboa a Londres y de Roma a Boston y a California, la especie de que yo sería un agente secreto de la CIA. Era obvio de quién se trataba, pues cada vez que a floraba la historia era por boca de alguien que había estado en íntimo contacto reciente con él. El objetivo también era obvio: desacreditarme con mis amigos portugueses e iberistas, casi todos más o menos de izquierdas (cosa que nunca fui, lo que me salva de la vergüenza de ser de derechas en la vejez, como acontece a no poca gente). Si el para qué era evidente, lo que aún no consigo desentrañar es el porqué. Sea como fuere, el fabricante de la calumnia continúa si no coleando, al menos vivito, ya con cátedra y *Festschrift*, y a lo mejor, como el Tajo de Garcilaso, contento de lo mucho que había hecho. Sólo que a fin de cuentas no fue para tanto, pues así pude separar la paja del trigo y saber quiénes eran mis amigos de verdad, como Zé Cardoso Pires por ejemplo, quien con certera intuición de novelista me dijo: «olha, andei seis meses a vigiar-te e concluí que era mentira. És inteligente demais e ingénuo demais» (desde luego, sólo puedo responder por la segunda parte del veredicto).

Vuelvo a mi encargo inicial: decir en concreto cómo, a lo largo de un itinerario de sesenta años, he entendido nuestro oficio. Entre la enseñanza y la investigación, ¿cuál tiene prioridad? Cuanto más pretendo decidir, más me convenzo de que se trata de alternativas falsas. Sin la investigación, la enseñanza degenera en fastidiosa repetición de *idéas reçues* y datos fosilizados. La enseñanza, a su vez, puede alimentar la investigación al provocar un intercambio eventualmente fértil de ideas entre docentes y alumnos. Pero ese intercambio implica una relación personal entre unos y otros que sólo es posible cuando comparten una cultura que, reducida al denominador común mínimo, consta de un fondo de alusiones mutuamente reconocibles y reconocidas.

La llamada Cultura General (con mayúsculas) que hasta hace poco existía a escala internacional se ha ido desintegrando vertiginosamente en proporción con la cantidad y accesibilidad de información especializada. En 1980 me jubilé anticipadamente, habiéndome dado cuenta de que tenía alumnos que reconocían el nombre de Beethoven pero no el de Botticelli, y viceversa. Me temo que tarde o temprano (y probablemente temprano), con el implacable parcelar de los programas de estudios en compartimientos estancos incluso dentro de la misma materia, habrá aspirantes a hispanistas familiarizados con las últimas minucias del estilo de Galdós sin haber leído nunca una línea de Góngora, y también viceversa.

El desmoronamiento de la Cultura General, hoy tachada de elitismo, es con toda probabilidad un proceso irreversible. El del programa de estudios quizá no; pero para impedirlo será imprescindible la cooperación de los administradores universitarios; y a algunos de éstos lo que más parece interesarles es delegar sus responsabilidades en el profesorado para tener una vida tranquila, mientras que otros consideran esencial para justificar su sueldo hacer experimentos gratuitos con la estructura de cursos de cuyo contenido son más o menos ignorantes. El resultado previsible, en el primer caso, es que la administración se resiente por hallarse en manos de docentes sin preparación para desempeñarla, mientras que la enseñanza y la investigación que son la *raison d'être* de la universidad sufren porque a esos docentes, agobiados por tareas administrativas, les falta tiempo y energía para cumplir su verdadera función. En el segundo caso también, ambas sufren por causa de la interferencia burocrática unilateral en la organización del trabajo de los departamentos individuales en pro de una uniformidad puramente teórica basada en la fusión e incluso la extinción de departamentos a veces de Facultades enteras.

Al fin y al cabo, esa verdadera función no se reduce a la enseñanza y la investigación. Sin la relación personal entre docentes y alumnos de que hablé antes, y que depende de la disponibilidad de los docentes para cultivarla, no puede desarrollarse el tercer componente esencial de nuestra profesión, y no sé si no el más fructífero: un componente no sólo intelectual sino afectivo. Reflexionando sobre más de medio siglo de vida profesional, reconozco lo mucho que debo a la suerte de haber estado varias veces en el sitio oportuno en el momento oportuno. Pero debo más aún a la amistad de maestros como Dámaso, Rafael Lapesa o Eugenio Asensio, de colegas en Cardiff y Londres como Jotaeme Aguirre, Pinheiro Torres, Zé Guilherme Merquior o Zé Cardoso Pires, y de alumnos que después se tornaron colegas, como Helder Macedo, Yvette Centeno, Juliet Perkins (estudiosa de poetas tan diferentes como el contemporáneo Herberto Helder y el renacentista António da Silva, alias «O Judeu»), o María Victoria Álvarez, quien tuvo la particularidad de ser una colega que se tornó alumna, en vez de al revés.

De otro compañero, que sin haber sido ni mi alumno ni uno de mis maestros fue y todavía es mi colega, aún no he hablado. Alan Deyermond, al crear en el *Medieval Hispanic Research Seminar* de Londres una escuela cuyos socios antiguos y actuales, entre los cuales me cuento, están diseminados (es la palabra apropiada) no sólo por el Reino Unido sino por el mundo hispánico todo, ha sabido cultivar en medida igual, gracias a su energía, erudición y gran generosidad, cada uno de los tres componentes del oficio. Crear escuela: ésa, sí, es tal vez la ambición más noble que pueda acariciar quienquiera que profese nuestra noble profesión. Siempre que posible (pero ahí está la pega), será también la mayor esperanza de asegurar la sobrevivencia y el desarrollo futuro de esa profesión.

Bueeno, pues, como diría Asensio (y en efecto dijo Antonio Machado), *doy consejo a fuerza de viejo* / *nunca sigas mi consejo*. Pero si por acaso decidís seguirlo, cuidado con los burócratas.¹

¹ Mis lectores más asiduos reconocerán el elemento de autoplagio en los párrafos 2º y 7º: cfr. respectivamente 'Brazil' (*Colóquio/Letras*, 147-48, 1999, págs. 252-62) y 'Dámaso Alonso: Uma Evocação' (*ibid.*, 115-16, 1990, págs. 158-64).

PARA LA EDICIÓN CRÍTICA DE LAS CARTAS DE JOSÉ DE ANCHIETA, SJ

Luisa Trías Folch

UNIVERSIDAD DE GRANADA

I. LAS CARTAS JESUÍTICAS

Desde sus orígenes la Compañía de Jesús mantuvo una estrecha y frecuente correspondencia entre sus miembros. San Ignacio ordenó que, en determinados momentos del año, el Prepósito General recibiera cartas o escritos de los Provinciales y Rectores; los Provinciales debían recibirlas de los Rectores sujetos a su autoridad y estos últimos de sus subordinados.

Se puede hablar de una *formula scribendi*, reformada a lo largo de los años, que establecía los modos y los tiempos en los que se debía mantener la correspondencia entre los miembros de la Compañía.

En las *Obras Completas* de san Ignacio de Loyola, en los capítulos dedicados a «Constituciones» y en «Cartas e Instrucciones» se encuentra su opinión acerca de lo qué deberían ser estas cartas o escritos y con qué frecuencia debían enviarse:

[674]. L. Los Prepósitos locales o Rectores que son en una Provincia, y los que son imbiados para fructificar *in agro Domini*, deben scribir a su Prepósito Provincial cada semana, si hay forma para ello; y el Provincial y los otros al General, si se halla cerca, así mesmo cada semana; y siendo en reino diverso, donde no hay aquella comodidad, así los particulares que se dixo imbiados a fructificar, y Prepósitos locales y Rectores como Provinciales, scribirán una vez al mes por lo menos a los Provinciales, y ellos a los locales y Rectores y particulares que fuere menester, así mesmo una vez al mes, y más de una parte y otras, según las ocurrencias en el Señor nuestro.¹

En una carta dirigida al padre Pedro Fabro² (Roma, 10 de diciembre de 1542), san Ignacio indica cuál debe ser el contenido de la carta principal, según el mismo la escribe:

La carta principal yo la escribo una vez, narrando las cosas que muestran edificación, y después, mirando y corrigiendo, haciendo cuenta que todos la han de ver, torno a escribir o hacer escribir otra vez, porque lo que se escribe es aún mucho más de mirar que lo que se habla; porque la escritura queda, y da siempre testimonio, y no se puede así bien soldar ni glosar tan fácilmente como cuando hablamos. Y aún con todo eso yo pienso que mucho falto, y temo de faltar adelante; dejando para las hijuelas las otras particularidades impertinentes para la carta principal, o que no pueda edificar; en las hijuelas puede cada uno escribir á priesa *ex abundantia cordis* concertado o sin

¹ Vid. Ignacio de Loyola, *Obras Completas*, Madrid, BAC, 1982, cap. 1^o, pp. 525-526.

² Además de la carta al padre Pedro Fabro de diciembre de 1542 (*idem* pp. 686-689), también se podrían calificar de «metaepistolares», en la opinión de Alcír Pécora («A Arte das Cartas Jesuíticas do Brasil», in *Máquina de Gêneros*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2001, pp. 29-32) las cartas siguientes de san Ignacio: Carta a Martín García de París, junio de 1532; Carta al padre Nicolás Bobadilla, en 1543; Carta conocida como «De la perfección» dirigida a Roma a los «hermanos estudiantes de Coimbra» de 1547; Carta al padre Gaspar Berze, en febrero de 1554, a través de su secretario Polanco; Carta al padre Roberto Claysson de Roma, en 1555.

concierto; mas en la principal no se sufre, si no va con algún estudio distinto y edificativo para poderse mostrar y edificar.³

San Ignacio da a conocer, según su opinión y con su ejemplo, la diferencia fundamental entre la carta principal o de edificación y las llamadas hijuelas («letras de aparte o apéndices, para no mostrar»). Hace especial hincapié en la importancia de lo escrito porque permanece y da testimonio y afirma que la finalidad de la carta principal es servir a la edificación, dejando libertad para las otras cartas, las llamadas hijuelas, en las que cada uno puede escribir, como dice, «à priesa ex abundancia cordis concertado o sin concierto».

La agudeza intelectual de san Ignacio le hizo caer en la cuenta de que la manera de tener información sobre las actividades de la Compañía y también cierto control de la Orden era a través de una correspondencia fluida no sólo entre la Casa General, que estaba en Roma, y las Casas y los Colegios Provinciales, sino también entre unas Provincias y otras. En la «Octava Parte Principal» de las *Constitutiones del Institutum*, elaborada por el propio san Ignacio a partir de 1541, con el subtítulo «de lo que ayuda para unir los repartidos con su cabeza y entre sí», dicta normas sobre las cartas. Estas *Constitutiones* que se aprobaron en la primera Congregación General que tuvo lugar en Roma el año de 1558, fueron enviadas a Portugal en plan experimental en 1553 y de allí fueron al Brasil en 1556. Entre otras cosas señala san Ignacio:

[673] 9. Ayudará también muy especialmente la comunicación de letras missivas entre los inferiores y Superiores; con el saber amenudo unos de otros, y entender las nuevas y informaciones que de unas y otras partes vienen; de lo qual tendrán cargo los Superiores, en especial el General y los Provinciales, dando orden cómo en cada parte se pueda saber de las otras lo que es para consolación y edificación mutua en el Señor nuestro.⁴

Como se puede observar hay una voluntad por parte de san Ignacio de mantener a través de la correspondencia jerarquizada una información dirigida fundamentalmente a la edificación y a que las novedades puedan comunicarse a toda la Compañía. Ya en 1546 se estableció que las cartas de edificación se escribieran cada cuatro meses, en enero, mayo y septiembre:

[675] M. Para que las nuevas de la Compañía puedan comunicarse a todos, seguiráse la forma siguiente. Los que son debaxo de un Provincial de diversas Casas o Colegios, escriban cada principio de quatro meses una letra que contenga solamente las cosas de edificación en la lengua vulgar de la Provincia y otra en latín del mismo tenor; y inbién la una y la otra duplicada al Provincial, para que inbié la una copia latina y vulgar al General con otra suya, donde diga lo que hay notable o de edificación que no tocan los particulares; y la otra haga copia tantas veces, que baste para dar noticia a los otros de su Provincia. [...]

[676] N. Para más información de todos se inbién de cada Casa y Colegio una lista breve duplicada de todos los que hay en la tal Casa, y los que faltan por muerte o por otra causa, desde la última inbiada hasta la data presente, diciendo en breve sus partes. Y el Provincial de la misma manera inbiará al General cada quatro meses, las copias de las listas de cada Casa y Colegio. Porque así se tendrá más noticias de las personas, y mejor se podrá regir todo el cuerpo de la Compañía a gloria de Dios nuestro Señor.⁵

³ Vid. Ignacio de Loyola, *Obras Completas*, op. cit. p.687

⁴ *Idem* pp. 525.

⁵ *Idem* pp. 526-527.

En otras palabras, la correspondencia entre las distintas Casas y la Curia General fue reglamentada en períodos fijos del siguiente modo: mensualmente los Superiores de las Casas escribirían a su Provincial y los Provinciales a su General y cada cuatro meses toda Residencia o Colegio debía enviar una relación de sus miembros, actividades apostólicas y bienes. Estos escritos recibieron el nombre de Catálogos.

Las *litterae quadrimestres* recogen un sector de noticias de la Compañía de Jesús enviadas por los jesuitas desde los puestos de trabajo. El objeto de estas cartas no era tanto el contacto directo con los Superiores en orden al gobierno, sino el contacto de los operarios evangélicos por medio de las noticias para fomentar la unión y caridad, intercambiar experiencias e informar de los trabajos, iniciativas y éxitos. La vida de los Colegios, los ejercicios espirituales, la frecuencia de sacramentos y otras actividades del apostolado aparecen en ellas con sus detalles particulares de ciudades, regiones, sujetos empleados en ellas, personas a las cuales se atiende y otros detalles de interés local. Esta clase de noticias constituye lo que puede llamarse un verdadero periodismo, porque podían estar destinadas no sólo a los jesuitas sino también a las personas de fuera de la Compañía de Jesús. Su finalidad era aumentar el entusiasmo por los trabajos de la Compañía, darlos a conocer en otras partes, estimular y alentar. La ausencia de literatura negativa, de defectos, faltas de los sujetos o de los fracasos, no quita a esta clase de escritos su condición de fuente histórica. Coleccionadas por el Secretario de la Compañía, el padre Juan Alfonso Polanco, éste eliminaba aquellas cosas que sabían a exageración, imprudencia o entusiasmo excesivo.

Las cartas procedentes de fuera de Europa eran tenidas en gran estima y se procuraba que llegaran a todas partes para que todos las leyeran. Las informaciones acerca de las misiones en nuevas tierras despertaban gran interés y ante el riesgo, a causa de la distancia, de que las cartas se perdieran, el padre Juan Alfonso Polanco, quien dirigía personalmente la correspondencia, inventó un sistema para confirmar al remitente que la carta había llegado a su destino. Consistía en indicar, en la carta que escribía desde Roma, la fecha en que se había recibido, con lo cual el remitente podía saber que su destinatario la había recibido y el tiempo que había tardado en llegar; además pedía que se duplicaran o triplicaran dichas cartas para mayor seguridad:

[...] si algunas cartas de V.R. se pierden o no, lo podrá averiguar de la mención que yo hago de las suyas al principio de nuestras cartas. De las cosas de negocios o letras importantes siempre envíen las letras duplicadas o triplicadas; y aun con esto todo, en las siguientes, en lugar de remitirse a lo escrito, se puede hacer una breve relación de lo que contenía la precedente (digo cuanto al punto importante) hasta que se supiese del recibo.

Se trata de las famosas «dos vías»: de las cartas recibidas y escritas desde la India y desde el Brasil se hacían copias antes de mandarlas a Roma contra su posible pérdida y cada copia llevaba el rótulo de «1ª vía», «2ª vía», etc. según los diferentes navíos.

Las cartas de la India o del Brasil llegaban primero a Portugal y una vez allí pasaban por los distintos Colegios antes de mandarlas a Roma. Cada Colegio no sólo hacía sus propias copias, que se guardaban para la edificación de sus miembros, sino que además lo que no fuera de edificación se omitía.

Las cartas y relatos eran redactadas en distintas lenguas según los destinatarios, expresamente se utilizaba el latín, lengua intelectual de la época, en las «ânuas» e informes de carácter oficial. Para que llegasen las cartas y otras misivas a sus destinatarios se traducían, y, a veces, al ser editadas sufrían revisiones, enmiendas, reducciones o recensiones por varias razones. Ya durante el

mandato de Diego Laínez (1558-1565) se distinguía entre «cartas de gobierno o de negocios» y «cartas de edificación o de noticias». Estas últimas, que al principio se mandaban expedir por cuatrimestres pasaron a ser anuales según se determinó en la Segunda Congregación General (1565), a causa de la multiplicación de centros misionales.⁶

Cada Rector y Prepósito local escribirá cartas de edificación espiritual una vez al año, y hará tantos ejemplares como naciones hayan sido designadas por el P. General (decreto XVI).

En esta Congregación se hace una distinción expresa para los miembros que están fuera de Europa, concretamente para los de la India y el Brasil:

los Rectores y los Prepósitos locales deberán escribir cada semana a su Provincial, si están en Europa, pero si están en la India o Brasil escribirán cuando les parezca oportuno y cómodo.

Las cartas jesuíticas, como señala Alcír Pécora⁷, constituyeron un instrumento decisivo para el éxito de la acción misionera; ofrecían una imagen del indio desde el punto de vista del jesuita (el indio del jesuita); finalmente acomodaban históricamente el género epistolar.

En su estudio, Alcír Pécora, señala que las cartas del padre Nóbrega siguen el esquema siguiente y, aunque debería hacerse en este sentido un análisis en concreto de las cartas de Anchieta, en principio no parece que pueda ser muy distinto.

1. *Salutatio*
2. *Captatio Benevolentiae*
3. *Narratio*
 - 3.1. El estado de las cosas en el Brasil
 - 3.2. Los métodos de conversión
4. *Petitio*
5. *Conclusio*

Loyola se dio cuenta del valor de estas cartas no sólo como información y comunicación sino también como instrumento de propaganda de los éxitos de expansión del cristianismo. Además, el trabajo de copias se multiplicaba con el aumento de las misiones y para solucionar este problema y satisfacer el interés por las novedades, algunas de esas cartas empezaron a publicarse en Portugal a partir de 1550, al principio por separado, después en grupos o colecciones.⁸ Las primeras ediciones de las cartas jesuíticas fueron las primeras obras impresas en Portugal sobre el Brasil y el Japón. La popularidad de esas ediciones fue enorme. Precisamente al seleccionar las cartas más antiguas para su impresión, se encontraron con el problema siguiente, comunicado por el mismo Provincial de Portugal al General en 1566:

Las primeras letras de la India hasta el año de 49 se emiarán con la primera comodidad y ya se están copiando. Anse imprimido estas letras de la India, o parte dellas, aquí en Portugal, y en Castilla, y en Italia, y quiçá que en cada una destas partes se quitarían diversas cosas o se corrigirán de diverso modo, como assi se hizo; de lo qual alguna persona, o más que lo notaron de fuera de la

⁶ Cfr. *Monumenta Historica Societatis Jesu, Lain.* VIII, pp. 320-322.

⁷ Cfr. Pécora, Alcír, «A Arte das Cartas Jesuíticas do Brasil», op. cit. pp. 17-68.

⁸ Cfr. García, José Manuel, «A epistolografia ultramarina dos jesuítas em Portugal no século XVI», in *Missionação Portuguesa e Encontro de Culturas*, Braga, Univ. Católica Portuguesa, 1993, III, pp. 123-133.

Compañía, se desedificó y quedó con poco concepto destas letras, pensando que eran fingidas. V. P. mirará en ello para la nueva impresión si in Domino le pareciere.⁹

Advertencia que se debe tener presente, al igual que la señalada por los escritores de la *Monumenta Societatis Iesu* refiriéndose a Polanco, que revisaba, corregía y omitía fragmentos de los escritos. (En la opinión de Serafim Leite¹⁰ en los códices del Brasil se notan especialmente las libertades de Polanco en Bras. 3 l).

Por su interés literario y también por su valor propagandístico es muy difícil establecer con exactitud el texto de las cartas manuscritas en general y en particular de aquellas que pertenecieron a los Colegios, en los que se utilizó el mismo proceso tanto de copia como de censura. Además de la tradición manuscrita, hay que tener en cuenta la tradición impresa y en especial las traducciones y ediciones de algunas de las cartas.

El problema principal que presentan las cartas jesuíticas se centra en la necesaria revisión de las diversas versiones tanto manuscritas como impresas. Se hace necesario pues un criterio de selección de las cartas manuscritas y de las formas que presentan, comprobar si fueron o no varias veces reproducidas o si fueron eliminadas de las colecciones impresas. Además hay que tener en cuenta el problema de las versiones en varias lenguas y de las ediciones llevadas a cabo en otros países (especialmente España e Italia), algunas copiadas de las ediciones portuguesas, otras recurriendo a manuscritos diferentes de los utilizados en Portugal.

En las ediciones de cartas jesuíticas, llevadas a cabo en el siglo XX, José Manuel García¹¹ señala que ya se plantearon algunas de estas cuestiones, siendo necesario resolver los siguientes puntos:

- 1- establecer la autoría de las cartas;
- 2- fijación de fecha de elaboración e impresión (en su caso) de cada carta;
- 3- comparar las distintas redacciones o formas de cada texto;
- 4- comparar los textos manuscritos con los impresos.

Para Serafim Leite,¹² el único recurso que le queda al investigador riguroso —cuyo fin es la búsqueda de la verdad histórica por encima de la finalidad de edificación que justificaban la mayor parte de los cortes o correcciones de los escritos— es utilizar las traducciones, tal como se presentan antes de ser corregidas; y, cuando no hay originales, es siempre mejor la traducción que la traducción de la traducción. En las versiones antiguas, aunque no siempre, el orden de las traducciones sería el siguiente: original portugués, español o latín, traducción española o italiana en el caso de que el original estuviera en portugués y finalmente latina.

II. LAS CARTAS DE JOSÉ DE ANCHIETA

En el caso concreto de las cartas de Anchieta es sabido que por su formación humanística y el conocimiento de las lenguas española, portuguesa y latina se convirtió en la persona más indicada para la redacción de la correspondencia que la Compañía de Jesús, que acababa de establecerse en

⁹ Vid. «Carta do P. Leão Henriques ao P. Geral, de Lisboa, 23 de julho de 1566», in *Lus.* 62, f. 69v (citado por Leite, S., *Monumenta Brasiliae I*, op. cit. p. 58).

¹⁰ Vid. *Cartas do Brasil e mais escritos do P. Manuel da Nóbrega*, introd. e notas históricas e críticas de Serafim Leite, Coimbra, Universidade, 1955, p. 68.

¹¹ Vid. García, José Manuel, «Apresentação» in *Cartas dos jesuítas do Oriente e do Brasil 1549-1551*, Lisboa, Biblioteca Nacional 1993, p. 11.

¹² Vid. Leite, S., *Monumenta Brasiliae I*, Roma 1956, p. 59.

el Brasil, enviaba a Europa periódicamente. Desde que llegó al Brasil, en el mes de julio de 1553, fue el «escribano oficial» del padre Manuel da Nóbrega. Sin duda alguna, Anchieta durante los casi 44 años que vivió en el Brasil escribió muchas y variadas cartas. Se conservan cartas de edificación, de negocios, de noticias; trimestrales, cuatrimestrales, semestrales y anuales; dirigidas a sus superiores y hermanos en religión, a sus hijos espirituales y a sus amigos.

Serafim Leite¹³ clasifica las cartas de Anchieta en autógrafas, escritas de puño y letra del autor; «originales», escritas por un amanuense o secretario con firma autógrafa; «registros», transcripción en libros oficiales; y apógrafas, copias hechas de autógrafas, originales o de otras copias.

TRADICIÓN MANUSCRITA

Según la información que ofrece Serafim Leite¹⁴ en *Monumenta Brasiliae* y Viotti¹⁵ en la edición de las *Cartas de Anchieta* de 1984, los manuscritos hasta hoy conocidos de las cartas anchietanas se encuentran en los siguientes archivos:

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), en *Epsitolae Nostrorum* (Epp. NN. 95), *Epsistolae Brasilienses* (Bras. 3.1.), *Brasiliae Historia, 1549-1599* (Bras. 15), *Historia* (Bras. 8) y *Lusitania* (Lus. 68).

Un total de trece cartas de 1554 a 1594, entre las que se encuentran cinco cartas autógrafas en lengua española; dos autógrafas latinas y tres apógrafas latinas, pero dos de ellas con firma de Anchieta; una autógrafa en portugués y una apógrafa; y una «quadrimestre de setembro a dezembro de 1554 e trimestral de janeiro a março de 1555», cuyo original está perdido, pero se publicó en *Copia de unas cartas... dela India, Iapon y Brasil a los Padres y hermanos dela misma compañía, en Portugal trasladadas de portugues en castellano. Fueron recibidas el año de mil quinientos y cincuenta y cinco*, Lisboa 1555, (carta n.7). Leite publica de éstas últimas el texto latino (*Monumenta Brasiliae* II, pp.175-193) y su traducción portuguesa (pp. 193-209). Viotti reproduce la traducción de Serafim Leite.

Archivum Pontificia Universitatis Gregoriana (APGU), en el n. 1067 se encuentran ocho cartas manuscritas de Anchieta, todas ellas apógrafas: cinco en portugués y tres en español.

Archivo de Simancas. Sección de Guerra Antigua (también denominada *Mar y Tierra*) Legajo 148, documento 166.

Carta autógrafa en español.

Se trata de la «Misiva de José de Anchieta al rey de España escrita en Bahía de Todos los Santos (Salvador) el 7 de agosto de 1583». Los cronistas de la compañía ponen de relieve la amistad del general D. Diego Flores Valdés de la armada española, que llegó a Rio de Janeiro en 1581 con Anchieta. Según informa Rumeu de Armas,¹⁶ autor del hallazgo, las cartas cruzadas entre el monarca español y el apóstol del Brasil debieron de haber sido por lo menos cinco. El historiador justifi-

¹³ Vid. Leite, Serafim, *Monumenta Brasiliae* I, 1956, p. 80.

¹⁴ Vid. Serafim Leite en *Monumenta Brasiliae* II (Roma, 1957), III (Roma, 1958) y IV (Roma, 1960) publica las cartas de Anchieta de 1554 a 1568 en lengua original.

¹⁵ Vid. Pe. Joseph de Anchieta, SJ. *Cartas. Correspondência Ativa e Passiva*, pesquisa, introd. e notas do Pe. Hélio Abranches Viotti, São Paulo, Edições Loyola, 1984.

¹⁶ Vid. Rumeu de Armas, «Una carta inédita del apóstol de Brasil, Beato José de Anchieta, al rey Felipe II. La expedición de Diego Flores de Valdés al Magallanes», in *Hispania*, 45, 1985, pp. 5-32.

ca esta conjetura y enumera de forma verosímil las probables cartas cruzadas entre ellos, hasta ahora en paradero desconocido, siendo la quinta —la única existente— la respuesta al rey en la que Anchieta informa sobre la defensa de la colonia y la conversión de los indios.

Archivo Histórico de la provincia de Toledo. Códice de Alcalá de Henares (Madrid).

Título en el lomo del códice: Antigo: Hist. Soc. extra Europam/ título 3. Moderno: Varia Histor[ia]/ [ex]tra Europ[am]Tomo [3]. Dentro de la segunda hoja no numerada, en letras mayúsculas: VARIA/HISTORI/IA RERUM/ A SOCIETATE/ GESTARUM /EXTRA/ EUROPAM/ t. 3

CONTENIDO: *Copia de cartas das Missões Portuguesas chegadas a Alcalá, através de Coimbra; e também das missões Espanholas. Contém algumas do Brasil mais tardias, sem excluir o P. Luis da Fonseca, falecido em Madrid em 1594 no tempo exactamente em que se organizava o códice.*

En este códice, según hemos podido comprobar, se encuentran las siguientes copias de cartas de Anchieta:

«Copia de Carta Anua del Brasil de 1577», escrita por el P. Luis de Afonseca, por orden del Provincial José de Anchieta, en la ciudad del Salvador, Bahía de Todos los Santos, a 18 de diciembre de 1577 (Esta carta *anua* no la menciona Viotti; el manuscrito está lleno de correcciones, párrafos enteros tachados y múltiples cambios. No está firmada por Anchieta).

«Copia de Carta Anua del Brasil de 1578», escrita por el P. Luis de Afonseca, por orden del Provincial José de Anchieta, en la ciudad del Salvador, Bahía de Todos los Santos, a 11 de diciembre de 1578.

«Copia de Carta del P. José de Anchieta desde la ciudad de Bahía a 1º de enero de 1582» (Se trata de la carta anua de este año).

«Copia de Carta del P. José de Anchieta». Sin fecha. Avisa el recibo de cartas.

«Copia de Carta del Hermano Anchieta a Santo Ignacio de Loyola» desde Piratininga, agosto de 1554.

Códice del Livro coprador de S. Roque. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Tanto Leite como Viotti citan constantemente como fuente el códice manuscrito titulado *Livro coprador de S. Roque*. Textualmente dice Leite:¹⁷

Notícia: Tira-se da noticia [de Vale Cabral], que acompaña o verbete n.º 7 do Catalogo de Manuscritos, que este códice pertenceu à casa Professa de s. Roque da Companhia de Jesus em Lisboa, e que depois de 1759 «passou officialmente para o poder de Pessoa de respeito pelo seu saber e pelos Cargos». O possuidor do códice, Diogo de Toledo Lara Ordôñez, ofereceu-o a Tomás António de Vilanova Portugal, em carta do Rio de Janeiro, de Fevereiro de 1820; e deu entrada na Biblioteca Régia, hoje Biblioteca Nacional, da mesma cidade, a 24 de Março de 1821 (Catalogo dos manuscritos 25, 36). O antigo códice de S. Roque é considerado um dos cimélios dessa Biblioteca.

Título moderno: «Cartas dos Padres da Companhia de Jesus sobre o Brasil desde o anno de 1549 até ao de 1568. (Catálogo dos Manuscritos 16)».

En la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro hemos localizado este códice del siglo XVI titulado *Chartas dos padres jesuitas sobre o Brasil desde 1549 até o de 1568*, que suponemos por el título que se trata del citado *Livro coprador de S. Roque*, en el que se encuentran, entre las 72 cartas que forman el

¹⁷ Vid. Leite, Serafim, *Monumenta Brasiliae I*, Roma 1956.

códice, diez de Anchieta. Dado el pésimo estado del manuscrito, hay que tener en cuenta la primera edición de algunas de estas cartas en su lengua original en los *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* (1876-1897).

Este códice tiene una especial importancia, ya que contiene en copia manuscrita algunas de las cartas originales de Anchieta, hoy desaparecidas. Estas cartas son las siguientes: una autógrafa y otra apógrafo en español y tres apógrafas en portugués:

«Copia de outra do mesmo Irmão Ioseph que escreveo neste mesmo tempo Piratininga, fim de dezembro de 1556». (ff. 32, apógrafo en portugués).

«Copia de Letras quadrimestre de Setembro ate o fim de Dezembro de 1556. Do Brasil e de Janeiro ate Mayo de 1557». I^a via (ff. 29v, apógrafo portugués).

«Copia de una del Hermano Joseph, al P. General (Diego Laínes), de S. Vicente de marzo de 1562». (ff. 129v, autógrafa en español).

«Copia de una del P. Ioseph al padre Diogo Laínes, de S. Vicente, enero de 1565». (ff. 167v, apógrafo en español).

«Copia de uma do padre Joseph da Baya de todoslos Sanctos que escreveo ao padre Doutor Dioguo Mirão provincial da companhia de Jesus, de 9 de julho de 1565». (ff. 190v, apógrafo en portugués).

Afrânio Peixoto, en su edición de *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta, S.J. (1554-1594)*,¹⁸ informa acerca de códice de S. Roque: el «conselheiro» Lara Ordoñez había ofrecido a la incipiente Biblioteca Nacional, todavía en tiempos del príncipe regente D. João, el precioso códice que le había dado el Marques de Pombal, Libro de Registro de Cartas dos Padres Jesuitas, escritas do Brasil á casa de São Roque de Lisboa, hoy en la sección de manuscritos I, 5,2,38. De éste Vale Cabral y Capistrano de Abreu copiaron «Cartas» de Nóbrega e «Cartas avulsas» de jesuitas, así como Teixeira de Melo las de Anchieta.

Teixeira de Melo intentó por primera vez una colección de las «Cartas» de Anchieta, sacadas sobre todo del Libro «Registro de S. Roque» y las publicó en los «Anais da Biblioteca Nacional», T. I, II y XIX. Se trata de las cartas siguientes: «Quadrimestre de Maio a Setembro de 1554, de Piratininga»; «Ao Padre Mestre Inacio de Loiola, Preposito Geral da Companhia de Jesus, de Piratininga, Julho de 1554»; «Cópia de outra, ou complemento da anterior, da mesma data»; «Trimestral de Maio a Agosto de 1556, de Piratininga»; «De Piratininga, fim de Dezembro de 1556»; «Quadrimestre de Setembro até fim de Dezembro de 1556, de Piratininga, Abril de 1557»; «Ao Padre Geral, de S. Vicente, ao ultimo de Maio de 1560»; «Ao Geral Diogo Lainez, de Piratininga, Março de 1562, recebida em Lisboa a 20 de Setembro do dito ano»; «Ao Geral Diogo Lainez, de S. Vicente, Janeiro de 1565»; «Ao Geral Padre Francisco de Borja, de S. Vicente, a 10 de Julho de 1570»; «Ao Capitão Miguel de Azevedo, da Baía, a 1 de Dezembro de 1592»; «Ao Geral Padre Claudio Aquaviva, do Espirito Santo, a 7 de Setembro de 1594» y «Carta ao Irmão Emanuel»¹⁹.

Más tarde, cuando Capistrano de Abreu y Vale Cabral emprendieron la colección «Materiais e Achegas», cupo a Teixeira de Melo la edición de las cartas de Anchieta, anunciadas en la capa del

¹⁸ Vid. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta, SJ (1554-1594)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1933.

¹⁹ Además, en los «Annaes do Rio de Janeiro», de Baltazar da Silva Lisboa, Rio, 3184-5, T. VI, salieron las siguientes cartas de Anchieta: «Ao Padre Geral, de S. Vicente, a 1 de Junho de 1560»; «Ao Padre Geral Diogo Lainez, de S. Vicente, a 12 de Junho de 1561»; y «Ao Padre Diogo Mirão, da Baía, a 9 de Julho de 1565». En la *Revista do Instituto Historico e Geográfico*, el canónigo Januario da Cunha Barbosa publicó en el tomo II, la carta dirigida «Ao Geral Diogo Lainez, de S. Vicente, a 16 de Abril de 1563» y en el tomo III, la carta: «Ao Padre Diogo Mirão, da Baía, a 9 de Julho de 1565».

primer volumen de la colección («Cartas do Padre Manoel da Nobrega», publicadas e anotadas por Vale Cabral), a saber: «Cartas do Padre Joseph de Anchieta» (1554-1569) publicadas por Teixeira de Melo (em preparação).²⁰ Pero, esta publicación nunca vio la luz.

Capistrano de Abreu, cerca de la muerte, desaparecidos desde algún tiempo sus colaboradores, volvió a intentar su propósito. De ello da prueba un códice, que se encontró en su legado literario y que contiene copia mecanografiada de las publicaciones del «Diario Oficial». Este códice de Capistrano de Abreu que recogía las publicaciones de Teixeira de Melo en el «Diario Oficial», prueba que —o no conocían otras cartas— o sólo iban a publicar éstas de Anchieta.

También en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro hemos localizado otro códice manuscrito con cartas de Anchieta (ms, 271.5-A) con las siglas I,48,13,44, titulado *José de Anchieta. Cartas inéditas extrahidas no Collegio de Giesú em Roma (Já divulgadas). Entradas de 1897. De S. Vicente. S. Paulo, 5 docs.* y a continuación 10 cartas más de Anchieta sin ningún tipo de especificación pero de la misma mano. Es posible que este códice manuscrito fuera el que Capistrano de Abreu copió para la edición de las cartas de Anchieta, organizadas por Teixeira de Melo, que no llegó a publicarse. Sin lugar a dudas, este códice puede ser de gran utilidad dado el precario estado de algunos manuscritos.

TRADICIÓN IMPRESA

Dentro de la tradición impresa es necesario distinguir en primer lugar aquellas cartas cuyo manuscrito ha desaparecido, por lo que su primera edición se convierte en documento fundamental aunque se trate de una traducción española del texto original portugués desaparecido (vid. *Copia de unas Cartas...Lisboa, 1555*), o como sucede también con la siguiente versión italiana (vid. *Diversi Avisi particolari delle Indie di Portogallo, Veneza, 1559*).

En segundo lugar, hay que tener en cuenta como fuente impresa las primeras biografías de Anchieta. Fundamentalmente se publicaron algunas cartas de Anchieta en las siguientes biografías del siglo XVII: Berettari, S.J., Sebastianus, *Josephi Anchietae Societatis Jesu sacerdotis in Brasilia defuncti vita*, Colina, 1617; Paternina, S.J., Esteban, *Vida del Padre José de Anchieta de la Compañía de Jesus y provincial del Brasil*, Salamanca, 1618 y Vasconcelos, S.J., Simão de, *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*, Lisboa, 1672.

En la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro se encuentran algunas ediciones sueltas de cartas de Anchieta, recopiladas en el *Catálogo da Exposição Comemorativa do IV Centenário de Falecimento*²¹. Pero, para llevar a cabo una revisión crítica de la tradición impresa de la correspondencia anchietana son indispensables las publicadas en los *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* v. 1, (1876) pp. 44-75 y pp. 266-308; v. 2, (1877) pp. 124-127; vol. 3, (1878), pp. 312-323 y v. 19, pp. 51-74. Se deberían tener en cuenta especialmente estos *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro* (ABNRJ), donde se publican por primera vez algunas cartas de Anchieta del códice citado en su lengua original, dado el mal estado de algunas copias de las cartas manuscritas.

Al margen de estas cartas publicadas en los *Anais da Biblioteca Nacional*, la primera colección de cartas de Anchieta fue proyectada, como ya se ha señalado, por Teixeira de Melo y Capistrano de

²⁰ De hecho en el *Diario Oficial* se habían publicado, en primer lugar, desde el 30 de noviembre, 1, 2, 5, 7, 9, 13, 16, 17, 22, 24, 26 de diciembre de 1887, 2, 7, 8, 17, 24, 27, 28, y 29 de enero, 3, 6, 14, 15, 16, 17, 19 y 27 de febrero, 7, 8 y 17 de marzo de 1888, los originales de diversas cartas, traducidas al portugués, corregidos los errores pero mutiladas en expresiones e incluso con falta de algunos períodos y páginas, que pretendían formar el volumen de Teixeira de Melo que nunca apareció.

²¹ Cfr. *Anchieta. Obras na Biblioteca Nacional, Catálogo da Exposição Comemorativa do IV Centenário de Falecimento do Padre José de Anchieta, S. J.*

Abreu, pero no llegó a ver la luz. Por lo que la edición de Afrânio Peixoto, *Cartas Jesuíticas III*, citada más arriba, es de gran importancia. Presenta 28 cartas de Anchieta, número que dobla al de la colección preparada por Teixeira de Melo y Capistrano de Abreu. La limitación de las fechas de 1554 a 1569 de la edición de Teixeira de Melo, da más valor a las *Cartas Jesuíticas III*, que van hasta 1594. Además, en la «Nota previa», Afrânio Peixoto lleva a cabo una historia de la tradición impresa hasta entonces de las cartas de Anchieta. Incluye también otros escritos de Anchieta, considerados como «informações, fragmentos históricos e sermões». La gran labor de Afrânio Peixoto, en su edición de las *Cartas Jesuíticas III*, es la recopilación de las cartas de Anchieta ya publicadas, que se encontraban dispersas y su traducción en lengua portuguesa para aquellos originales en latín o en español. Para la edición crítica de las cartas de Anchieta, esta edición de 1933 se debe tener en cuenta dentro de la tradición impresa y muy especialmente para aquellas cartas cuyo original estuviera en lengua portuguesa.

Gran interés merece la obra del gran historiador de la Compañía de Jesús en el Brasil, Serafim Leite, que en los volúmenes II, III y IV de *Monumenta Brasiliae*, reproduce el texto más antiguo de cada documento en su lengua original, sea latín, español o portugués de las cartas anchietanas escritas entre 1554 y 1565 (traducidas al portugués en *Cartas de Anchieta. Cartas Jesuíticas III*, Rio de Janeiro, 1933).

Para concluir, hay que tener en cuenta también la edición moderna de la correspondencia de Anchieta, *Cartas. Correspondencia Ativa e Pasiva*, de Hélio Abranches Viotti, (São Paulo, 1984), especialmente para las escritas en portugués, ya que el resto de la correspondencia se traduce a la lengua portuguesa. (Ofrece en apéndice alguna carta *anua*, en latín).

IMPORTANCIA DE LAS CARTAS DE ANCHIETA

Además del problema textual propiamente dicho, las cartas de Anchieta deben ser estudiadas, según nuestra opinión, desde varios puntos de vista.

Desde la óptica del sujeto que la escribe; esto es, distinguir entre las cartas que fueron escritas cuando Anchieta era un simple hermano de la Compañía y aquéllas otras que las escribió como padre Provincial del Brasil. (Como Provincial desde 1576, cabe destacar la *Carta a san Francisco de Borja*, las *Cartas a Gaspar Schetz* y especialmente las *Cartas anuas de la provincia del Brasil, de 1581 a 1594*, dirigidas al padre Cláudio Acquaviva.)

También se debería distinguir de qué tipo de cartas se trata. Los destinatarios condicionan de alguna forma el texto: desde la Carta que se conserva al rey Felipe II, de 1582, a las dirigidas a san Ignacio de Loyola o a los demás Superiores de Roma y Provinciales de Portugal, hasta aquéllas de otro carácter, dirigidas a los padres y hermanos de la Compañía de Coimbra o a los hermanos enfermos, también de Coimbra, o la famosa carta al padre General Diogo Laínes, de 31 de mayo de 1560, que se puede calificar de etnográfica, en la que describe las cosas naturales de la Capitanía de S. Vicente.

Todavía merece la pena distinguir algunas cartas en las que relata hechos fundamentales para la historia del Brasil en los que Anchieta participó, como la misión pacificadora entre los indios tamoyos, con los que Anchieta permaneció durante cinco meses como rehén; durante este período, además del poema *De Beata Virgine Matre Maria*, dejó escrita una carta de gran interés, fechada el 8 de enero de 1565, dirigida al padre Provincial Diogo Laínes, narrando el armisticio de Iperui, así como también la carta nobilísima de 9 de julio de 1565, dirigida al padre Provincial de Portugal, en la que describe la primera fundación de Rio de Janeiro por Estácio de Sá.

Las cartas de Anchieta aportan también información acerca de otras obras suyas, que estaba escribiendo y de las que han quedado únicamente fragmentos o referencias, como la *História da Companhia de Jesus no Brasil. Século XVI*. Esta obra, que permaneció inédita, se encuentra actualmente perdida. Sólo se conservan múltiples citas anchietanas en las obras siguientes de Simão de Vasconcelos: *Crônica da Companhia de Jesus no Estado do Brasil*, Lisboa, 1663 y *Vida do Venerável José de Anchieta*, Lisboa, 1672.

Capistrano de Abreu señalaba en su introducción a *Informações e Fragmentos Históricos* (Rio, 1886) la importancia de extraer de las obras de Vasconcelos las citas anchietanas y publicarlas como obra independiente. Algunos fragmentos fueron reeditados en *Cartas Jesuíticas III* (Rio, 1933) por Afrânio Peixoto. El padre Viotti editó en São Paulo (1989), con el título de *Textos históricos*, una reconstrucción de esta obra de Anchieta.

Por sus cartas y estas citas o fragmentos Anchieta aportaba una valiosísima información no sólo de la labor de la Compañía de Jesús en el Brasil durante el siglo XVI, sino también para las etapas más importantes de la incipiente historia del Brasil, de las costumbres de sus habitantes, de la fauna y la flora de aquella nueva tierra recién descubierta.

La labor de los jesuitas del siglo XVI, tanto las misiones como lo que sobre ellas se escribía, estaba dirigido a cumplir la voluntad divina. Principio y fundamento del ser humano y de la creación, que se identificaba con el bien universal. En el programa de la Compañía de Jesús, creada en gran parte por ibéricos, para servir a la Iglesia, el bien universal se realizaba, entre otros, con la evangelización de los infieles de Asia y de América. En este contexto espiritual se debe situar fundamentalmente el estudio de la correspondencia de José de Anchieta desde el Brasil.

JOSÉ MARÍA DE COSSÍO: LECTOR, ANTÓLOGO Y TRADUCTOR DE CAMÕES

Xosé Manuel Dasilva

UNIVERSIDADE DE VIGO

Sin duda una de las tareas más importantes desarrolladas por José María de Cossío a lo largo de su intensa vida intelectual fue la de traductor de la obra lírica de Camões, actividad que le condujo a ser considerado con relación al autor portugués, según juicio contrastado, «uno de los mejores, si no el mejor traductor en castellano» (Martins, 1972: 336). Nacido en 1892, alumno de Miguel de Unamuno en la Universidad de Salamanca cuando en su juventud estudiaba Filosofía y Letras, y, más tarde, figura principal para la cohesión como grupo literario de los distintos miembros de la conocida generación poética del 27 (Cano, 1977: 4), la verdad es que la labor de Cossío como difusor de los versos camonianos en el ámbito español no sólo consistió en trasladar éstos a su lengua con acreditada destreza. En efecto, tal quehacer traductor lo completó, por otra parte, con un denodado empeño en ofrecer a los receptores de sus versiones, en tanto antólogo, una muestra de lo más representativo del autor de *Os Lusíadas* y, aún, a ello añadió el deseo de presentar una lectura crítica bien fundamentada de los sonetos amorosos suyos más divulgados.

Como preámbulo al análisis del trabajo de Cossío como lector, antólogo y traductor de Camões debe prestarse atención, de forma obligada, al curioso proceso de recepción experimentado por la obra del escritor luso en España a lo largo de los últimos cuatro siglos. Y es que, de inicio, no puede pasar desapercibido el hecho de que se observe en dicho proceso un desequilibrio entre el número de versiones de que fueron objeto su obra épica —ya desde 1580—¹ y su obra lírica —por primera vez puesta en español únicamente en 1818, es decir, casi doscientos cincuenta años después. Este desequilibrio tan nítido lleva a extraer dos conclusiones generales a propósito de la difusión española de Camões que, forzosamente, hay que consignar.

En primer término, es superior la influencia que ejerce el poeta lírico en comparación con la del poeta épico, dado que no en vano *Os Lusíadas* se limitará a estar presente, en la España de finales del XVI y de principios del XVII, especialmente en algunos autores portugueses que escri-

¹ Figura a continuación una relación de todas las traducciones de *Os Lusíadas* al español de las que existe constancia documental, ya que a éstas podrían ser añadidas todavía otras inéditas o de las que sólo se tiene noticia de forma indirecta: *Los Lusíadas*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1580 (Benito Caldera); *La Lusíada*, Salamanca, Joan Perier, 1580 (Luis Gómez de Tapia); *Los Lusíadas*, Madrid, Guillermo Drouy, 1591 (Enrique Garcés); *Los Lusíadas*, Madrid, 1639 (Manuel de Faria e Sousa); *Los Lusíadas*, Madrid, Imp. de Don Miguel de Burgos, 1818 (Lamberto Gil); *Los Lusíadas*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez y Dubrull, 1872 (Conde de Cheste); *Os Lusíadas (Los Portugueses)*, Badajoz, José Santamaría, 1873 (Carlos Soler y Arques); *Los Lusíadas de Luis de Camoens*, Barcelona, Empresa Editorial La Ilustración, 1874 (Manuel Aranda y Sanjuan); *Los Lusíadas y otras obras menores*, Madrid, Sáez Hermanos, 1934 (Pedro González Blanco); *Los Lusíadas*, Madrid, Revista de Occidente, 1955 (Ildefonso Manuel Gil); *Los Lusíadas*, Madrid, Editora Nacional, 1980 (Aquilino Duque).

ben en español, mientras que las composiciones líricas serán merecedoras de constantes elogios hasta por parte de autores españoles que son enemigos irreconciliables entre sí, como por ejemplo Góngora y Lope de Vega. En segundo lugar, *Os Lusíadas* alcanzará, de forma paradójica, una cifra superior de versiones, y desde fecha mucho más temprana, como antes se ha indicado, que la vertiente lírica del poeta, más alabada a todas luces pero materia de muy aisladas traducciones (Dasilva, 2003).

La pregunta debe surgir, a la vista de lo expuesto, de modo inmediato: ¿a qué se deben estas dos circunstancias contradictorias? No es imposible advertir, ciertamente, una especie de voluntad de apropiarse, desde territorio español, del excepcional poema épico camoniano, o por lo menos de domesticarlo, incluso desde los primeros momentos en que comienza a ser vertido en esta lengua² Por ejemplo, hay un dato cronológico que permite reparar en el diáfano oportunismo, por decirlo así, de las primeras traducciones españolas de *Os Lusíadas*, puesto que las dos primeras versiones precisamente son de 1580, año de la muerte de Camões y, también, año de inicio de la monarquía dual hispano-lusa bajo la corona de Felipe II.

En este sentido, conviene recordar cómo se ha dicho más de una vez, y con razón, que la crisis dinástica portuguesa favoreció la penetración de *Os Lusíadas* en España, y cómo también en más de una ocasión se ha aludido —con acentos casi legendarios en este caso no carentes de tendenciosidad— a la supuesta intervención directa del propio Felipe II en la impresión acelerada de las dos primeras traducciones de *Os Lusíadas*. No es de extrañar, en conexión con esta doble circunstancia, que desde España se quisiese ostentar en diversas oportunidades el impulso dado por parte de los sucesivos monarcas filipinos a la difusión de *Os Lusíadas*, actitud interesada ésta de la que puede valer de prueba el siguiente testimonio:

Once veces, durante el reinado de los Felipes en Portugal, fue dada a la estampa la magnífica epopeya, una de estas en Madrid, en 1639, comentada en castellano por Manuel de Faria y Sousa. Al frente de la mayor parte de las ediciones de *Os Lusíadas*, hasta la de Lisboa de 1872, se da a Camoens el título de *Príncipe dos poetas de Hespanha*. (...)

Después de lo dicho, no hay que recurrir a otras pruebas para evidenciar lo que tan claro resulta, a saber, que ni Camoens fue jamás extranjero en España, ni el gran poema portugués mirado nunca como suele mirarlo la novísima e incipiente patriotería de algunos portugueses, esto es, como bandera de odios ni de aislamientos, sino, por el contrario, como enseña de paz y de concordia entre las dos naciones hermanas (Sánchez Moguel, 1894: 35-36).

De forma hábil se ha llegado a resaltar, efectivamente, que durante el período comprendido desde 1572, fecha de la *editio princeps* de *Os Lusíadas*, hasta 1591, cuando Enrique Garcés da a la luz la tercera traducción, suman una cantidad superior las versiones publicadas en español del poema épico que las propias ediciones originales. De igual modo se ha señalado, en dirección semejante, que España se convirtió en el primer centro en el cual se manifestó interés por el poema épico, sirviendo esto de trampolín para su posterior proyección internacional.

No cabe negar, desde luego, que hay algunos hechos de índole objetiva, más que llamativos, en favor de opiniones como las mencionadas. Por un lado, es de destacar que en 1580 se inicia la

² A pesar de todo, también ha habido otros intentos de explicación desprovistos de toda clase de matices ideológicos, como por ejemplo el que sigue: «Era lógico que el poema tuviera pronto eco en el país vecino, que compartía con Portugal una situación histórica, social e ideológica con algunas semejanzas. Era natural que unas octavas reales relatando mitologías e historias fabulosas de tierras lejanas llegasen fácilmente a una sociedad como la española que estaba totalmente preparada para recibirlas» (Ortiz Armengol, 1971: 64).

monarquía dual hispano-lusa, que las dos primeras traducciones son del mismo 1580, que una tercera traducción es de 1591 y que, en fin, de 1639 es la traducción comentada de Faria e Sousa — quien además habla de la existencia de dos traducciones inéditas, una de Manuel Correa y otra de Francisco Aguilar—, mientras que es en 1640 cuando Portugal recupera su independencia. Por otro lado, se debe considerar que no haya más traducciones de *Os Lusíadas* al español hasta la versión de Lamberto Gil, que data de 1818, lo cual obliga a constatar que en casi doscientos años se produce un vacío revelador, demostrándose así que es tan importante a veces lo que está ausente como lo que existe. Este detalle no dejó de tenerlo en cuenta el erudito portugués Sousa Viterbo a finales del siglo XIX:

Apesar da identidade das linguas, foi a nação hespanhola a primeira a apossar-se do nosso grande poema épico. Não menos de tres traducções hespanholas appareceram no seculo XVI, sendo duas em 1580, e uma em 1591. Depois deste movimento de entusiasmo, passaram-se dous seculos sem que tornasse a apparecer nova traducção ou sem que se reproduzisse alguma das traducções antigas. Este facto não deixa de impressionar, attendendo sobretudo a que Camões continuava a ser venerado na litteratura hespanhola, sendo frequentes as citações e referencias honrosas que a respeito do nosso poeta se encontram nos escritores daquelle paiz (Sousa Viterbo, 1891: 316).³

No es éste el momento de pormenorizar todos los fundamentos que justifican la tesis, en las líneas precedentes sólo sugerida, de la apropiación o domesticación de *Os Lusíadas* llevada a cabo desde España. Apúntese ahora, en cualquier caso, que a grandes rasgos tal proceso se desarrolla a partir de diferentes estrategias, entre las cuales hay que mencionar algunas muy sutiles y otras que realmente no lo son tanto. De estas últimas puede ser prueba la manipulación abierta del texto original del poema,⁴ en tanto que de las primeras es necesario citar, como muestras, la insistencia en afirmar que las traducciones españolas facilitaron en alto grado la difusión de *Os Lusíadas* en otras lenguas,⁵ así como la reivindicación del propio Camões como clásico español,

³ El mismo detalle tampoco había dejado de sorprender a Luis Vidart en 1880, año del tricentenario de la muerte de Camões: «España se adelantó a todos los demás pueblos en traducir á su idioma nacional el poema épico *Os Lusíadas*, del insigne Luis de Camoens» (Vidart, 1880: 5).

⁴ Son muchos los pasajes que cabría citar a este respecto. Como muestra, sin entrar ahora en enumeraciones prolijas, resulta que en uno de los varios ejemplares de la traducción de Luis Gómez Tapia conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid se aprecia que aquellos fragmentos del poema en donde castellanos y portugueses combaten entre sí, y los portugueses vencen, contienen anotaciones marginales de mano española. Uno de los trozos anotados es concretamente el principio de la estrofa VIII-35: «Olha que dezassete Lusitanos, / neste outeiro subidos, se defendem / fortes, de quatrocentos Castelhanos». Gómez Tapia lo había traducido así, eliminando el adjetivo laudatorio aplicado a los portugueses: «Mira que diez y siete Lusitanos / en un monte subidos se defienden / de mas de quatrocientos castellanos».

⁵ Tal estrategia es ya reconocible en la traducción de Benito Caldera, en el mismo año 1580, como se desprende del soneto «A Benito Caldera de un su amigo» reproducido en los preliminares: «Vos consagráis a la inmortal memoria / los hechos de inmortal memoria dignos / (...). Rompéis el velo y descubris la gloria / de los ánimos raros y divinos / (...)». Se solió destacar, por otro lado, el papel desempeñado para el eco europeo de *Os Lusíadas* por la edición comentada de Faria e Sousa y, además, por la noticia altamente elogiosa que de Camões ofrece Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hispana nova* (Roma, 1672), modelo para la *Biblioteca Lusitana* de Barbosa Machado. Por lo demás, es también muy esclarecedor lo que decía el citado Luis Vidart en 1880: «(...) España se adelantó á todas las demás naciones en reconocer el eminente valor literario del inmortal cantor de las glorias portuguesas, del preclaro poeta Luis de Camoens. Muchos años después de aquellos en que se publicaran las traducciones castellanas de *Os Lusíadas*, de Tapia, Caldera y Garcés, y los comentarios apologeticos de D. Manuel de Faria, (...); después de estas y otras muchas pruebas de la estimación y del aplauso que el inspirado poema portugués había alcanzado en España, fué cuando el célebre crítico francés La Harpe dijo que la imaginación de Camoens igualaba á la de Homero en las pinturas y descripciones que en su obra se hallan; y Voltaire afirmó en su *Ensayo sobre la poesía épica*, que: *Mientras el Trisino en Italia seguía con paso débil y vacilante las huellas de los antiguos, Camoens en Portugal abría una vía enteramente nueva y adquiría una reputación, que aún dura, siendo apellidado por sus compatriotas el Virgilio portugués*» (Vidart, 1880: 11). De modo análogo, es muy interesante evocar las palabras del propio rey español Alfonso XIII con motivo de los actos que se desarrollaron en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1925 para celebrar el cuarto centenario del nacimiento de Camões. Decía entonces el monarca acerca de la beneficiosa influencia española para el éxito de *Os Lusíadas*: «Estas fiestas (...) que nosotros hemos organizado con tanto entusiasmo, para conmemorar el centenario del gran poeta Camoens, sólo tienen por finalidad rendir un justo y merecido tributo a esa gran figura de la literatura portuguesa, y recordar lo que hicieron nuestros mayores, lo que hizo Camoens. España estaba obligada a ello, porque en ella se hizo la primera traducción de la obra de Camoens, que sirvió para difundirla por el mundo...» (Abad, 1925: 165).

reiterada en no escasas ocasiones, debido al origen gallego de su linaje y al cultivo que hizo en su poesía lírica y en su teatro de la lengua española.⁶

Casi se puede decir sin exageración, si se tiene en cuenta lo esbozado en las líneas precedentes sobre la traducción en España de la obra de Camões, que es legítimo calificar a José María de Cossío de auténtico pionero, en pleno siglo XX, como traductor de los versos líricos del poeta luso. No cabe omitir, de cualquier modo, que hay alguna otra causa, de cariz menos ideológico que las antes expuestas, que contribuye a explicar una realidad tan sorprendente como ésta.

Por lo pronto, para entender por qué el Camões lírico fue menos vertido al español que el épico, también se hace oportuno recordar aquel episodio que incluye Cervantes en el capítulo LVIII de la segunda parte del *Quijote*, cuando dos doncellas salen al paso del caballero andante y una de ellas le refiere que los hidalgos de una aldea vecina van a reunir una Arcadía, para lo que traen estudiadas «dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoens, en su misma lengua portuguesa». No era insólito, por tanto, que el autor de *Os Lusíadas* circulase entre lectores españoles en idioma original como poeta lírico, como revela este testimonio literario, lo cual ratifica que, desde un ángulo estético, para los poetas clásicos de los siglos XVI y XVII imitar y traducir eran operaciones de contorno difuso, hasta el punto de muchas veces ambas entremezclarse a causa de la tenue frontera que las separaba. Resulta muy esclarecedor, en tal sentido, el siguiente parecer de Ruiz Casanova:

Para los poetas de la Edad de Oro, traducir era un signo más de imitar; y en momento alguno habría que interpretar dicha actividad en el sentido que en la actualidad se le da. Cabría decir que hemos pasado de una concepción artística (lo traducido como obra creativa) a una concepción ligada a ideas como la universalidad del conocimiento o, mejor aún, el imperativo —en muchos casos— de las modas literarias.

Traducir nunca tuvo el sentido único de trasladar que tiene para la época contemporánea: traducir era una de las posibles vías de inmersión en la tradición —poética, en estos casos— que resultaba grata porque era la adoptada por el poeta para su obra original (Ruiz Casanova, 1995: 28).

La confusión en absoluto inconsciente entre imitación y traducción bien puede observarse, sin ir más lejos, en el propio caso de la poesía camoniana. En efecto, a falta de una traducción de envergadura que a lo mejor no se juzgaba necesaria —y esto tanto por razones ideológicas como por pura concepción estética—, algunos versos líricos del escritor portugués fueron motivo, desde fines del siglo XVI, de traducciones circunstanciales en las que se aprecia el fenómeno descrito. Es lo que ocurre, por ejemplo, con tres sonetos atribuidos a Luis Martín Plaza que aparecen en la *Segunda parte de Las Flores de poetas ilustres* (Calderón, 1896) —un códice manuscrito copiado y dedi-

⁶ Con relación a esta tercera estrategia es factible recordar el testimonio de Domingo García Peres en su *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*: «A pesar de no pertenecer los *Lusíadas* al Parnaso Castellano, alcanzó para su autor el dictado de Príncipe de los Poetas de las Españas, dictado justo y apropiado, porque no hay otro, que en la epopeya pueda disputárselo; pero están en castellano muchas de sus composiciones líricas, que compiten en gracia, donosura y rica entonación, con las de Garcilaso, de quien era admirador y secuaz Luis de Camões, (...)» (García Peres, 1890: 87-88). También es muy sugerente hacer memoria del parecer de Félix de Llanos Torriglia, expresado en conferencia pronunciada en el mismo año de celebración del cuarto centenario del nacimiento de Camões: «Más que nadie, después de su patria nativa, está obligada a saludar tal reaparición, con tributos de admiración y gratitud, España. Bastara para ello considerar que fue Camões un inspirado poeta castellano, fácil al punto de poder hombrarse con lo más fluidos de nuestro siglo XVI» (Llanos Torriglia, 1925: 6). Por último, aunque habría muchos más ejemplos para aportar, se puede mencionar lo que indica el prologuista de la edición camoniana *Poesías castellanas*, igualmente de 1925: «Muchos españoles hemos oído alguna vez de Camoens que escribió *Os Lusíadas* y aun quizá que era tuerto; pero, aparte de ciertos literatos y eruditos, ¿sabrán muchas docenas de españoles que el gran poeta portugués compuso muy buenos y no pocos versos castellanos, y, por tanto, ha de contarse por uno de nuestros clásicos del siglo de oro, como Garcilaso, como Herrera (con quien sostuvo correspondencia epistolar), como Luis de León, etc., etcétera?» (Camões, 1925: 5-6).

cado a D. Diego López de Haro en 1611—, ya que al fin y al cabo son sendas traducciones nada literales de los poemas camonianos «*Na metade do Céu subido ardia*» («*Subido en la mitad del cielo ardía*»), «*Doces lembranças da passada glória*» («*Memorias tristes de la alegre gloria*») y «*Os vestidos Elisa revolvía*» («*Elisa los vestidos revolvía*») (Asensio, 1982: 84-85).

Con letra de finales del siglo XVI, en el denominado *Manuscrito de la Biblioteca de Medinaceli* o *Tonos castellanos* —recogido en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo— surge, por otro lado, una versión anónima del famoso soneto «*Sete anos de pastor Jacob servia*», más respetuosa con el texto de partida, aunque existe otra versión del mismo poema integrada por Vélez de Guevara en su *Comedia famosa de la hermosura de Raquel* —parte de la miscelánea *Flor de comedias de diferentes autores* editada en Barcelona en el año 1615— que se apartará más del texto de partida (Romero, 1981: 389-390).⁷ A su vez, en el llamado *Manuscrito de la Biblioteca de Campomanes* —conocido también como *Poética silva*, que se describe igualmente en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*— se documenta, con letra del siglo XVII, el incipit de cinco sonetos camonianos: «*Doces lembranças da passada glória*» («*Dulces recuerdos de pasada gloria*»), «*Quem pode livre ser, gentil Senhora*» («*¿Quién puede libre ser, dulce señora*»), «*Está-se a Primavera trasladando*» («*Está la primavera trasladada*»), «*Está o lascivo e doce passarinho*» («*Está lascivo el dulce pajarico*»), «*Todo o animal da calma repousava*» («*Todo animal en calma sesteaba*») y «*Eu cantarei de amor tão docemente*» («*Yo cantaré de amor tan dulcemente*»). En hojas posteriores se encuentran sólo versiones anónimas, no muy alejadas de los respectivos originales, de los sonetos segundo, tercero y cuarto, así como de uno más cuyo incipit antes no aparecía y que, además, sí se desvía en mayor medida del texto portugués: «*Num bosque que das Ninfas se habitava*» («*En un verjel que con cristales lava*»).

Pero en el breve catálogo de primeras traducciones al español de textos líricos de Camões, con seguridad uno de los ejemplos más relevantes de confusión entre imitación y traducción lo constituye la versión de otro popular soneto, «*Alma minha gentil que te partiste*», que Vélez de Guevara nuevamente puso en una obra dramática suya, esta vez en la titulada *Juliano Apóstata* (Romero, 1981: 392-394). En la jornada III, el personaje Sofonisba recita este poema ante el sepulcro de su esposo Mercurio, situación teatral que exige, más que una mera traducción, una reelaboración del poema original, como se puede comprobar:

Alma hermosa y feliz, que te partiste
a vida más dichosa y eminente,
vive en el cielo alegre eternamente
(y) yo viviré en la tierra siempre triste.

Si en el divino asiento a que subiste
memoria desta vida se consiente,
no olvides el amor tan excelente
que en mis finezas siempre conociste.

Y si por dicha puedo merecerte
el perdón de tu engaño y mis enojos,
pues clara la verdad en Dios se advierte,

⁷ La historia de la recepción de este soneto en España es rica en noticias de diferente tipo, según se verifica de modo dilatado en los artículos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1889; 1910: 602-605), Cunha (1912) y Glaser (1955) que a él hacen referencia.

ruega a Dios, que engrandece tus despojos,
que tan presto, mi bien, me lleve a verte
quanto quiso apartarte de mis ojos.

Como quedó anotado con anterioridad, únicamente en los primeros años del siglo XIX, tras estas versiones que representan, más que nada, raras excepciones, la poesía lírica de Camões comenzará a transformarse en objeto más o menos frecuente de traducciones, lo que corrobora de nuevo la consideración, ya anunciada, de pionero que, en cierta forma, José María de Cossío merece como traductor del escritor portugués. De hecho, desde la primera traducción casi de conjunto publicada en 1818 por Lamberto Gil —no muy celebrada, por cierto, debido a su discutible calidad—,⁸ cabe mencionar sólo versiones de algunos poemas en la colectánea *Granos de oro* (Martí-Miguel, 1883), en los respectivos volúmenes monográficos *Alma minha gentil...* (Camões, 1886) y *Nathercia. Alma minha gentil...* (Camões, 1904) —centrados en el soneto homónimo— y *Pretidão de Amor* (Cunha, 1893) —dedicado a las endechas «A Bárbara escrava»—, en el libro *Joyario de Camoens* (Soto y Calvo, 1914), en la recopilación *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas. Camões* (Camões, s.a.) y, en fin, en las traducciones de algunos textos recogidas en las obras *Líricas de Luís de Camões* (Camões, 1898) y *Florilegio* (Maristany, 1920).

En el año 1933, con exactitud, es cuando verá la luz el primer volumen que contiene versiones de José María de Cossío sobre poemas líricos camonianos. Se trata de una antología bautizada como *97 Sonetos Portugueses* que es coetánea de otros dos nuevos volúmenes con traducciones del escritor portugués, la *Antología de la lírica portuguesa* (Casas, s.a.) y *Los Lusíadas y otras obras menores* (Camões, 1934). Conforme el propio título indica, esta primera entrega de Cossío contiene una muestra representativa en español del soneto portugués a lo largo de la historia, aunque Camões va a ser con diferencia el autor más traducido, con 26 sonetos,⁹ tan sólo acercándosele Antero de Quental, de cuya autoría se transcriben 21 sonetos.¹⁰

97 Sonetos Portugueses se halla antecedido por un «Prólogo» de Fidelino de Figueiredo, firmado en Lisboa el 21 de agosto de 1924, en el que se desarrolla como argumento principal la inmensa riqueza que posee el lirismo portugués en la forma sonetística.¹¹ No se deja de encomiar en este escrito de presentación, por otra parte, el acierto de la selección poética llevada a cabo en el interior

⁸ El propio Lamberto Gil mostraba conciencia de que la suya era la primera traducción por extenso de los versos líricos camonianos al español, así como, por otra parte, no ocultaba los más que posibles defectos de su trabajo, los cuales justifica por el hecho de haberse volcado previamente en la traducción de *Os Lusíadas*: «Es pues bien extraño, que nadie haya pensado hasta ahora en traducir estas poesías. Nosotros hemos sido los primeros que lo hemos intentado; tal vez no habremos sido en ellas muy felices, según lo cansados que estábamos de luchar incesantemente con las dificultades de toda especie, que hemos tenido que vencer en la traducción de los dos primeros tomos. Así es que las composiciones que en este tercer tomo presentamos, no son precisamente las mejores del Poeta, sino las que más fácilmente hemos podido acomodar a nuestro idioma. Quedan sin traducir algunas otras bellísimas, que deberán leer en el original los que quieran penetrarse bien del mérito de este fecundísimo escritor» (Gil, 1818: 14-15).

⁹ Se indican seguidamente los incipit de las versiones camonianas de Cossío, algunas de ellas con título puesto por el traductor que se registra entre paréntesis: 1º) «El que ama tórname en la cosa amada», 2º) «En un jardín cubierto de verdura» («A una dama llamada Violante»), 3º) «Alma mía gentil que te partiste» («En la muerte de D^a Catalina de Athaide»), 4º) «Si al perderos, ¡oh mi única esperanza!», 5º) «Se está la Primavera trasladando», 6º) «Amor, con la esperanza ya perdida», 7º) «En la mitad del alto cielo ardía», 8º) «Múdanse tiempos, mudan voluntades», 9º) «Como cuando del mar tempestuosos», 10º) «Es fuego amor que no se siente arder», 11º) «Aquella que de pura castidad» (Tit.: «Sobre la muerte de Lucrecia»), 12º) «De amor escribo y trato, de amor vivo», 13º) «Tornad esa blancura a la azucena», 14º) «Un firme corazón puesto en ventura», 15º) «De mil sospechas vanas se levantan», 16º) «Presencia bella, angélica figura», 17º) «Triste de mí que a un tiempo lloro y río», 18º) «Si alguna vez ese mirar tan suave», 19º) «La muerte ejercitando su derecho», 20º) «Cuando miran mis ojos al pasado», 21º) «Los ojos donde el casto amor vivía», 22º) «Si lágrimas lloradas de verdad», 23º) «Cuando quiso, señora, Amor que amase», 24º) «En la orilla del Eufrates sentado», 25º) «Cuando del alto esfuerzo que mostrabas» (Tit.: «A un joven guerrero muerto en campaña»), 26º) «Tú, que descanso buscas con cuidado».

¹⁰ Con las siguientes cifras comparativas de textos de otros autores se podrá comprender el peso que adquiere la presencia de Camões en esta antología: Francisco Sa de Miranda (1), António Ferreira (2), Diogo Bernardes (2), Frei Agostinho da Cruz (2), Francisco Rodrigues Lobo (4), Bocage (5), António Nobre (2), Gomes Leal (3), Guerra Junqueiro (1) o Eugénio de Castro (3).

¹¹ Efectivamente, Fidelino de Figueiredo sentencía que «nunca poseerá un conocimiento completo de la sensibilidad portuguesa, y de la poesía que la expresó, quien no hubiere beneficiado el largo y opulento filón del soneto» (Cossío, 1933: 5).

del género por Cossío, de la que se dice que está «fielmente traducida», mientras que a modo de conclusión se pone de relieve el gran servicio prestado con su trabajo por el antólogo y traductor español a la cultura portuguesa:

He consagrado a la interpretación crítica de la literatura de mi país (...) tres lustros (...). No puedo por eso mismo (...) dejar de congratularme porque otros espíritus sientan ese encanto y atracción. Y cuando esos espíritus son de la alta estirpe, de la cultura, de la delicadeza, y de la serenidad de juicio del de mi amigo don José María de Cossío, al júbilo se une la gratitud (Cossío, 1933: 12).

Estudioso destacado de la historia literaria portuguesa y responsable en especial de perspectivas comparativistas inéditas en el análisis de las letras luso-españolas, no resulta complicado recomponer los vínculos que debieron poner en contacto a Fidelino de Figueiredo y José María de Cossío. Se debe recordar, inicialmente, que el primero de ellos se encontraba a finales de 1932 en Santiago de Compostela, impartiendo diversas conferencias promovidas por el Instituto de Estudios Portugueses, bajo cuyo sello editorial se publicará *97 Sonetos Portugueses*. Por otro lado, Fidelino de Figueiredo ya había editado en 1907 una antología titulada *Os melhores sonetos da língua portuguesa* que sin duda está en la base del volumen organizado por Cossío. Finalmente, es necesario mencionar todavía que éste había traducido de Fidelino de Figueiredo al español la colección de narraciones *Bajo las cenizas del tedio y otras novelas*, reuniendo *Sob a cinza do tédio* (1925), *Revoada romântica* (1929) y *Uma viagem a Fobolândia* (1929).

Aparte del «Prólogo» de Fidelino de Figueiredo, *97 Sonetos Portugueses* aparece encabezado por una «Advertencia» no muy extensa del propio Cossío datada en la Casona de Tudanca en septiembre de 1933. Este texto introductorio, donde se confiesa que la antología fue preparada hacia 1924¹², es importante sobre todo para distinguir el celo editorial con el que Cossío acomete su empresa, particularmente en lo que se refiere al complicado caso editorial que representa la poesía lírica camoniana. Téngase en cuenta lo que en estas páginas se declara:

Procuré servirme de las ediciones más autorizadas que pude haber a la mano, y no creo que haya grandes errores de atribución, ya que las variantes filológicas, a un traductor, habían de interesarle en muy pequeña medida. (...)

Para Camões me serví de la edición del Vizconde de Juromenha, que atribuía sistemáticamente al gran épico cuantas composiciones no despreciables y anónimas encontraba en los manuscritos del XVI y XVII que manejara. Las atribuciones, pues, de sonetos no contenidos en las ediciones del poeta son dudosas, y entre ellas se cuentan la de algunos de los últimos sonetos, que traduzco por su indudable valor poético. Aun así, cuando ha llegado a mi noticia atribución más autorizada he restituido el soneto a su autor más seguro, como el de Baltasar Estaço que traduzco, y que Juromenha atribuye a Camões (Cossío, 1933: 3-4).

Ante los complejos problemas tanto textuales como autoriales que entrañan los versos líricos del autor de *Os Lusíadas*, Cossío explica, como se puede ver, que renuncia a abordar los primeros, ya que juzga que en tanto traductor no serían de su competencia. Se trata éste, ciertamente, de un parecer bastante discutible, puesto que no es aconsejable que por lo general el traductor, aun sin que deba ser su propósito elaborar una edición crítica, ignore absolutamente las dificultades de

¹² Repárese en lo que dice Cossío al respecto: «Esta colección de sonetos portugueses aspira a dar una idea no muy incompleta ni inexacta del desarrollo de esta forma poética en Portugal. Fue preparada hacia 1924 (...): desde entonces acá apenas sí la he aumentado, y aun las correcciones y enmiendas han sido insignificantes» (Cossío, 1933: 53).

naturaleza textual del autor que traslada a su lengua. Muy diferente es, sin embargo, y en este caso se hace preciso destacar tal actitud, lo que opinará Cossío acerca de la conveniencia de que el traductor intervenga, en la medida de lo posible, a fin de solucionar dudas de tipo autorial. Así lo hace él, en definitiva, pese a utilizar como fuente para sus versiones camonianas una edición tan contaminada como las *Obras* publicadas entre 1860 y 1869 por el Visconde de Juromenha, especialmente por el hecho de haberse decidido ahí la incorporación al patrimonio lírico del escritor de muchos textos sin pruebas suficientes a su favor extraídos de documentos manuscritos como el *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal*, el *Cancioneiro de Luís Franco Correa* o el *Manuscrito Juromenha*. Un caso ilustrativo resulta ser, conforme Cossío subraya, el soneto «*Com o tempo o prado seco reverdece*» («*Con tiempo el prado seco reverdece*»), por el Visconde de Juromenha atribuido a Camões, que en esta antología se restituye a Baltasar Estaço a partir de la autoría explícita que consta a su favor en otro códice, el *Cancioneiro Fernandes Tomás*.

97 *Sonetos Portugueses* fue reeditado sin ningún cambio diez después de su primera publicación, concretamente en 1943, ahora con el título *El soneto portugués*. A mayores, sin embargo, de su actividad como antólogo y traductor de Camões, Cossío asumiría entre una edición y otra una función nueva —la de lector minucioso de los poemas camonianos— por medio de un brillante artículo publicado en 1935, bajo el rótulo «Los sonetos amorosos de Camoens», en la prestigiosa revista *Cruz y Raya*, dirigida por José Bergamín.

En esta faceta que completaba las dos anteriores es indispensable referir que Cossío ofrece percepciones de gran originalidad, apartándose siempre de los innumerables tópicos vertidos en torno al escritor portugués y su obra. De esto es buena prueba la tipología que en su análisis expone para los textos líricos de Camões, en los que cree que existe, gracias a dos líneas temáticas esenciales, una elevada unidad en paralelo a lo que sucede, aunque en otro género, con el poema épico *Os Lusíadas*.

Dos polos culminan en el grande poema amoroso que es el ciclo de sonetos camoenianos. De un lado, el retrato, inasequible a la técnica artística, de la belleza inspiradora de la pasión amorosa; en otro extremo, la sutil y contradictoria psicología de esa pasión. Entre ambos hitos corre todo su tumulto anecdótico, toda su casuística ocasional (Cossío, 1935: 52).

De esta perspicacia crítica también puede ser buen ejemplo el detalle de que Cossío en ningún momento se deje llevar por la tendencia a leer en clave biografista la poesía camoniana, como otros muchos estudiosos y lectores con demasiada frecuencia habían hecho. Por el contrario, a lo largo de su artículo aparecen de modo constante versos de autores italianos y españoles que justamente sirven para contextualizar de modo adecuado, dentro de la tradición literaria en la que aquéllos se inscriben, la interpretación de los textos del poeta portugués. La conclusión de Cossío, tras su atento paseo por los extraordinarios versos camonianos, confirmará el juicio inicial relativo a su profunda unidad:

Queda recorrido, aunque a paso ligero y con guía poco experto, el ciclo de los sonetos amorosos de Camoens. Lo más material —la hermosura de la amada—, y lo más inasible —la psicología de la pasión amorosa—, amojonan, como hitos extremos, el gran poema de amor camoeniano (Cossío, 1935: 75).

¹³ Con modestia Cossío se refiere a sus versiones, a propósito del soneto «*Se está la primavera trasladando*», en los términos que siguen: «Así en este soneto que, como los demás que reproduzca sin indicación en contrario, ha trasladado mi torpeza al castellano» (Cossío, 1935: 55).

A pesar de que desempeña aquí fundamentalmente el papel de lector, Cossío no olvidará su perfil de traductor en numerosos pasajes de su «Los sonetos amorosos de Camoens». En efecto, las abundantes citas que recoge de versos del autor de *Os Lusíadas* proceden muchas veces de sus propias versiones ya publicadas,¹³ aunque con generosa humildad reproduce igualmente traducciones camonianas ajenas, como ocurre con algunas de Quevedo («*Siete años de pastor Jacob servía*»), Lamberto Gil («*De mi estado me encuentro tan incierto*») y Ferrnando Maristany («*Un mover de ojos, tímido y piadoso*»).

Es muy curioso, por otra parte, que Cossío llegue a introducir novedades parciales en versiones de ciertos sonetos ya por él trasladados en *97 Sonetos Portugueses*, novedades que por cierto no incorporaría en la reedición posterior *El soneto portugués*. De tal manera se detecta en «*El que ama tórnase en la cosa amada*» —donde se cambia el primer verso por «*El amador transfórmase en la amada*»—, «*Múdanse tiempos, mudan voluntades*», «*Como cuando del mar tempestuoso*», «*Si lágrimas lloradas de verdad*» o «*Alma mía gentil, que te partiste*».

Singularmente este último soneto encarna un magnífico ejemplo de la esforzada voluntad de estilo que Cossío procura desarrollar en sus versiones, a la vez que da lugar a que se pueda valorar la excelente calidad de éstas en comparación con las que se deben a otros traductores españoles de Camões. Obsérvese el texto incluido en *97 Sonetos Portugueses*, después sin variantes transcrito en *El soneto portugués*:

Alma mía gentil que te partiste
de esta vida y dolor tan prestamente;
reposa ya en el cielo eternamente,
y viva yo en la tierra siempre triste.

Si en el estrado etéreo a que subiste
memoria de esta vida se consiente,
no te olvides de aquel amor ardiente
que en mis ojos, acá, tan puro viste.

Si algo merezco por la dura suerte
con que el dolor mis hombros abrumó
en la amargura eterna de perderte,

píde a Dios, que tus días acertó,
que tan presto de acá me lleve a verte,
cual presto de mis ojos te llevó.

Aunque ya es bastante aceptable el resultado estético alcanzado, Cossío introducirá en la versión que aparece en «Los sonetos amorosos de Camoens» algunas modificaciones con las que intenta mejorar la versión. Véase el nuevo texto con las alteraciones debidamente destacadas:

Alma mía gentil que te partiste
de esta vida y dolor tan prestamente;
reparas ya en el cielo eternamente,
y *vivo* yo en la tierra siempre triste.

Si en el estrado etéreo a que subiste
memoria de esta vida se consiente,
no te olvides de aquel amor ardiente
que en mis ojos, *aquí*, tan puro viste.

Si algo merezco por la dura suerte
con que el dolor mis hombros abrumó
en la tristeza eterna de perderte,

ruega a Dios, que tus días acortó,
que tan pronto de acá me lleve a verte,
cual pronto de mis ojos te llevó.

Como se puede advertir los cambios no son muchos, pero ayudan de modo objetivo a pulir la primera traducción buscando sobre todo un mayor grado de naturalidad en el fluir de la queja dramática que el amante lanza. Nada tiene que ver esta lograda versión, en verdad, con otras tentativas previas o posteriores de poner el afamado soneto camoniano en español. Véase por ejemplo la versión de Lamberto Gil, con graves problemas de ritmo en particular en los tercetos, publicada originalmente en 1818 y más tarde copiada en los volúmenes monográficos *Alma minha gentil...* y *Nathercia. Alma minha gentil...* :

Alma mía gentil, que te partiste
de esta vida mortal tan brevemente;
descansa allá en el cielo eternamente,
y viva yo en la tierra siempre triste.

Si en el asiento etéreo a do subiste,
memoria de esta vida se consiente,
nunca te olvides del amor ardiente,
que en mis ojos tan puro y firme viste.

Y si ves que algo puede merecerte,
el inmenso dolor que me ha quedado,
del daño irreparable de perderte,

ruega al Dios, que tus años ha abreviado,
que tan presto de aquí me lleve a verte,
cuan presto de mis ojos te ha quitado.

No es superior, sino más bien todo lo contrario, la traducción de Matilde Perry Coronado, hija de la escritora Carolina Coronado, que incluye en compañía de la de Lamberto Gil en estos dos volúmenes mencionados, de manera semejante con palpables tropiezos rítmicos en los tercetos:

Alma mía gentil, que te partiste
tan pronto de esta vida displicente,
reposa allá en el Cielo eternamente,
y viva yo en la tierra siempre triste.

Si en la etérea mansión donde subiste
memoria de esta vida se consiente,
no te olvides de aquel amor ardiente
que en mis ojos tan puro descubriste.

Y si ves que pudiera merecerte
galardón el dolor que me dejó
la pena sin remedio de perderte,

ruega a Dios que tus años acortó
que tan pronto de aquí me lleve á verte
cuan presto de mis ojos te llevó.

Tampoco aventajan en calidad a la versión de Cossío otras dos traducciones de José Benoliel publicadas en la colectánea *Líricas de Luís de Camões* en 1898, alejadas sin justificación en no pocos momentos del soneto de partida. Préstese atención a la primera de estas traducciones:

Alma del alma mía, que, inocente,
tan joven de esta insulsa vida huiste,
reposa allá en el cielo eternamente,
y viva yo aquí siempre, siempre triste.

Si memoria de vivos se consiente
allá en el reino etéreo á do subiste,
no te olvides del hondo amor ardiente
que en mis ojos tan puro y tierno viste.

Y si algo en fin pudiere merecerte
el hórrido pesar que me quedó
del ansia sin remedio de perderte,

ruega a Dios, pues tus años acortó,
que tan presto de aquí me lleve a verte
cuan presto de mi vista te llevó.

He aquí la segunda traducción referida de José Benoliel:

Alma y prenda gentil del alma mía,
de quién la vida fue tan ilusoria,
reposa allá en la eterna y excelsa gloria,
y nunca yo en la tierra halle alegría.

Si en la alta luz de la celeste Vía,
es lícito del mundo hacer memoria,
no olvides de mi amor la triste historia,
de aquel amor tan puro en que yo ardía.

Y si ves que algo puede merecerte
la insufrible pasión, que me quedó
del golpe sin remedio de perderte,

ruega a Dios, que tus años acortó,
que tan presto me lleve al cielo a verte,
cuan presto allá con mi alma te llevó.

Una nueva versión española, ahora de Francisco Soto y Calvo, también en algún punto es defectuosa, como por ejemplo ocurre con el verso 4, bastante ramplón:

Alma mía gentil que así partiste
de la vida mortal tan prontamente,
descansa allá en el cielo eternamente,
mientras yo sigo en vida ¡ay! siempre triste.

Si allá en el mundo etéreo a do subiste
recordar este mundo se consiente,
jamás te olvides del amor ardiente
que ayer tan puro en mis pupilas viste!

Y si vieras que puede merecerte
algún bien el dolor que me dejó
la angustia sin remedio de perderte,

ruega a Dios, que tus años abrevió,
que tan pronto de aquí lléveme a verte
cuán pronto de mis ojos te llevó.

Ninguna de las traducciones coetáneas de la versión de Cossío, por otra parte, logrará eclipsar los aciertos de la suya. Así se deduce de la que hizo Fernando Maristany, reproducida en el volumen *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas. Camões*:

Alma mía que tan presto partiste
hastada de esta vida inconsecuente,
reposa allá en el cielo eternamente,
y viva yo en la tierra siempre triste.

Si en la etérea mansión a que subiste
memoria de esta vida se consiente,
acuérdate de aquel amor ardiente
que en mis ojos, tan puro, un día viste.

Y si acaso pudiera merecerte
algo, el mucho dolor que me quedó
de la pena tremenda de perderte,

ruega a Dios, que tu vida abrevió,
que tan presto, al morir, me lleve a verte,
cual presto de mis ojos te llevó.

Y lo mismo se aprecia en esta versión de Álvaro de las Casas:

¡Alma mía gentil! Tú que te fuiste
de aqueste mundo prematuramente,
reposa allá en el cielo eternamente
y viva yo en la tierra siempre triste.

Si en el etéreo asiento a que subiste
memoria de esta vida se consiente,
no te olvides de aquel amor ardiente
que en mis ojos, aquí, tan puro viste.

Y si vieres que puede merecerte
algún consuelo el mal que me quedó
de la pena infinita de perderte,

ruega a Dios que tus años acortó,
que tan cerca de ti me lleve a verte
cual presto de mis ojos te llevó.

Muchos otros buenos ejemplos cabría exponer de versiones sobre sonetos camonianos realizadas por Cossío con el objeto de abonar el crédito del que es digno como traductor. El ejercicio de cotejar los logros de sus traducciones con los resultados respectivos que alcanzaron otros que también se empeñaron en poner en español la obra lírica del autor de *Os Lusíadas* es, a este respecto, muy esclarecedor, conforme se ha podido juzgar a la vista del soneto «*Alma minha gentil, que te partiste*», trasladado al español por lo menos en diez ocasiones diferentes desde aquella primera, por lo que se sabe hasta ahora, de Vélez de Guevara en su obra *Juliano Apóstata*.

Queda justificada, por consiguiente, la estimación de la que estas páginas en su comienzo se hacían eco relativa al primer puesto que Cossío, amén de lector con criterio y antólogo con gusto, ocupa en el nutrido grupo de traductores españoles de la poesía lírica camoniana. Y ello incluso a la espera de un estudio detallado en torno a la fortuna española en forma de traducciones de esta vertiente literaria del escritor portugués que, a diferencia de lo ocurrido con *Os Lusíadas*, protagonista de multitud de abordajes, está pendiente aún a día de hoy. Queda justificada, por consiguiente, la estimación de la que estas páginas en su comienzo se hacían eco relativa al primer puesto que Cossío, amén de lector con criterio y antólogo con gusto, ocupa en el nutrido grupo de traductores españoles de la poesía lírica camoniana. Y ello incluso a la espera de un estudio detallado en torno a la fortuna española en forma de traducciones de esta vertiente literaria del escritor portugués que, a diferencia de lo ocurrido con *Os Lusíadas*, protagonista de multitud de abordajes, está pendiente aún a día de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, C. M^a (1925): «Al margen de *Los Lusíadas* (En el cuarto centenario del nacimiento de Camoens y de la muerte de Vasco da Gama)», *Razón y Fe*, 71, pp. 164-175.
- ALONSO, Dámaso (1973): «La recepción de *Os Lusíadas* en España», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, pp. 33-61; más tarde ampliado en *Obras Completas*, vol. III, Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 9-40.
- ASENCIO, Eugenio (1973): *La Fortuna de Os Lusíadas en España (1572-1672)*, Madrid, Fundación Universitaria Española; más tarde publicado en *Estudios Portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1974, pp. 303-324.
- (1982): «*Los Lusíadas* y las *Rimas* de Camões en la poesía española (1580-1640)», en Eugenio Asensio; José V. de Pina Martins, *Luís de Camões. El humanismo en su obra poética. Los Lusíadas y las Rimas en la poesía española (1580-1640)*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 38-94.
- CALDERÓN, Juan Antonio (1896): *Segunda parte de Las Flores de poetas ilustres*, Sevilla, Imp. de E. Rasco.
- CAMÕES, Luís de (1818): *Obras poéticas de Luís de Camões que tradujo al castellano Don Lamberto Gil*, Madrid, L. P. Villaverde. Vol. 3: *Rimas*. Trad.: Lamberto Gil. Reeditado como *Poesías Selectas de Luiz de Camoens*, Madrid, Suc. de Hernando, 1914.
- (1886): *Alma minha gentil...*, Lisboa, Typographia Elzeviriana. Editado por Alfredo de Carvalho e revisto por Xavier da Cunha.
- (1898): *Líricas de Luís de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional. Com traduções francesas e castelhanas de José Benoliel. Prefácio de Xavier da Cunha.
- (1904): *Nathercia. Alma minha gentil...*, Pará, Imprensa de Alfredo Augusto Silva. Editor: Alfredo Augusto Silva. Reviu e prefaciou: Arthur Vianna.
- (1925): *Poesías castellanas*, Madrid, Editorial Voluntad.
- (1934): *Los Lusíadas y otras obras menores*, Madrid, Sáez Hermanos. Traducción, prólogo y notas de Pedro González Blanco.
- (s.a.): *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas. Camões*, Barcelona, Ed. Cervantes. Trads.: Lamberto Gil, Andrés González Blanco y Fernando Maristany.
- CANALEJAS, Francisco de Paula (1872): «Del carácter del poema *Los Lusíadas*, de Luis de Camoens», en *Estudios críticos de Filosofía, Política y Literatura*, Madrid, pp. 165-182.
- CANO, José Luis (1977): «José María de Cossío», *Ínsula*, 373, p. 4.
- CARVAJAL, Antonio (1980): «Antología (bilingüe) de Luís de Camões», en *Homenaje a Camões. Estudios y ensayos hispano-portugueses*, Granada, Universidad de Granada, pp. 461-470.
- CASAS, Álvaro de las (s.a.): *Antología de la lírica portuguesa*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Trads.: M. Manrique y Álvaro de las Casas.
- COSSÍO, José María de (1933): *97 Sonetos Portugueses*, Santiago de Compostela, Publicaciones del Instituto de Estudios Portugueses-Universidad de Santiago de Compostela.
- (1935): «Los sonetos amorosos de Camoens», *Cruz y Raya*, 19, pp. 53-76.
- (1943): *El soneto portugués*, Madrid, Ediciones Atlas.
- CUNHA, Xavier da (1893): *Pretidão de Amor*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- (1912): *Um Soneto de Camões Imitado em Castelhana. Reflexões Críticas*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva.
- DASILVA, Xosé Manuel (2003): «Aproximação inicial das traduções espanholas da obra lírica camoniana», *Revista Camoniana*, 14, pp. 245-304.
- GALLARDO, Bartolomé José (1863): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo*, t. I, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra; edición facsímil publicada en Madrid por la editorial Gredos en 1968.
- GARCÍA PERES, Domingo (1890): *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos.
- GLASER, Edward (1955): «A Biblical Theme in Iberian Poetry of the Golden Age: *Seven years a sheperd Jacobs served*», *Studies in Philology*, LII, pp. 524-548; reproducido en *Portuguese Studies*, París, Fondation Calouste Gulbenkian, 1976, pp. 7-33.
- LAURENZA, Roque Javier (1977): «Cuatro sonetos de Luis de Camoens», *Revista de Cultura Brasileira*, 45, pp. 107-110.
- LLANOS Y TORRIGLIA, Félix de (1925): *El homenaje de España a Camoens*, Madrid, Imprenta del Ministerio de Marina.

- MARISTANY, Fernando (1920): *Florilegio*, Barcelona, Editorial Cervantes.
- MARTÍ MIGUEL, Jaime (1883): *Granos de oro*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Góngora.
- MARTINS, António Coimbra (1972): *IV Centenário de Os Lusíadas de Camões. 1572-1972*, Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid - Fundação Calouste-Gulbenkian.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro (1972): «El tesoro del luso», *Panorama*, 42-43, pp. 63-70.
- ROMERO, Carlos (1981): «Dos notas sobre Camoens y Vélez de Guevara». En Giuseppe Bellini, ed., *Aspetti e Problemi delle Letterature Iberiche (Studi offerti a Franco Meregalli)*, Roma, Bulzoni editore, pp. 385-395.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (1995): «Villamediana: tradición/traducción», *Espacio/Espaço Escrito*, 11-12, pp. 25-34.
- SÁNCHEZ MOGUEL, Antonio (1894): «España y Camoens», en *Reparaciones históricas. Estudios peninsulares*, Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos, pp. 23-39.
- SANTISO GIRÓN, Laureano (1934): «97 sonetos portugueses», *El Pueblo Gallego*, 23 de mayo.
- SOTO Y CALVO, Francisco (1924): *Joyario de Camoens*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones.
- SOUSA VITERBO (1891): «Henrique Garcês, tradutor d'Os Lusíadas em Espanhol», *Círculo Camoniano*, 1, pp. 316-323.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1889): «Sete anos de pastor Jacob servia», *Circulo Camoniano*, 1, pp. 149-159; reproducido más tarde en *Dispersos Originaes Portugueses. III: Estudos Camonianos*, Lisboa, Revista Ocidente, s.a., pp. 39-46
- (1910): «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue Hispanique*, XXII, pp. 509-614.
- VIDART, Luis (1880): «Os Lusíadas de Camoens y sus traducciones al castellano», *Revista Contemporánea*, Madrid, XXVII, pp. 5-12.

ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL AUTO DO VELHO DA HORTA DE GIL VICENTE

Andrés José Pociña López

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

*Dedicado al profesor Stephen Reckert,
por su brillante labor en el campo vicentista*

Como indica la dedicatoria con que abrimos nuestra comunicación, ésta pretende ser, entre otras cosas, una especie de pequeño homenaje al iberista británico-norteamericano cuya magnífica conferencia ha dado inicio a este congreso. Tendremos en mente, a lo largo de todo nuestro estudio, el magnífico artículo que el profesor Reckert publicó, en 1991, sobre el auto de Gil Vicente *O Velho da Horta*,¹ en que se centra nuestra comunicación, intentando, en lo posible, hacer nuevas aportaciones, sin que sea necesario, no obstante, contradecir las afirmaciones de nuestro admirado investigador y querido amigo.

La pieza dramática vicentina *O Velho da Horta*, además de ser una de las farsas más tempranas del dramaturgo portugués,² constituye una reflexión sobre uno de los temas más típicos de farsas y sátiras: el tema del «viejo verde».³ Aparte de tener orígenes remotos, como la comedia griega y romana,⁴ el asunto ha sido argumento esencial de muy diversas obras teatrales. Sin duda, una de las más representativas, una de las que mejor analizan el tema del amor tardío, es la pieza del gallego Castelao, *Os vellos non deben de namorarse*, donde se representan tres casos sucesivos que lo ilustran a la perfección, ya en pleno siglo XX.⁵ No es nuestra intención, sin embargo, acercarnos, en este trabajo, a la asombrosa obrita del artista y pensador gallego. Nos ocupa en este artículo otro drama, la farsa del portugués Gil Vicente, que trata también de la pasión amorosa en los ancianos.

La intención farsesca, a un tiempo satírica y moralizante, del auto vicentino aparece reflejada en el frontispicio de la pieza, según la edición de 1562 (que será la versión que aquí seguiremos), donde también se nos muestra el año de 1512 como fecha de su probable representación⁶ ante el rey D. Manuel:

¹ Nos referimos a «A sintaxe dramática de *O Velho da Horta*», en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 401-410.

² Se trata, en efecto, de su segunda farsa, por orden cronológico, y la primera que incluye elementos de lírica popular, según afirma Stephen Reckert, art. cit., p. 401. Es también la primera escrita enteramente en portugués (con la única excepción de algunos versos pertenecientes a cantigas de lírica popular [*ibidem*]) y la primera pieza europea que toma *La Celestina* como base inspiradora fundamental (*ibidem*).

³ También para Reckert, este auto sería una denuncia del «amor seródio» (*ibidem*, p. 409).

⁴ El *senex* era, en efecto, uno de los personajes cómicos más típicos del teatro romano: cfr. Andrés Pociña Pérez, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», en Aurora López/ Andrés Pociña [Pérez], *Estudios sobre Comedia Romana*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000, pp. 9-51, en especial en pp. 11 y ss.

⁵ Castelao (Alfonso Rodríguez Castelao), *Os vellos non deben de namorarse*. Hemos manejado la edición en *Obra Completa*, Madrid, Arealonga, 1975, vol. I (Narrativa y Teatro), pp. 341-405. Nos parece significativo, para el presente trabajo, el hecho de que la obra de Castelao es presentada como una farsa, igual que la pieza vicentina que aquí es objeto de estudio: «Axiña ides ver unha farsa en tres lances», comienza, en efecto, el Prólogo del autor a *Os vellos...*, op. cit., p. 343 (el subrayado es mío).

⁶ Fecha que también sigue Reckert, art. cit., p. 401.

Esta seguinte farsa, he o seu argumento, que hum homem honrrado, & muyto rico, ja velho, tinha hũa orta, e andando hũa menhaã por ella, esporecendo, sendo o seu ortelam fora, veo hũa moça de muyto bom parecer buscar ortalça, & o velho, em tanta maneyra se namorou della, que per via de hũa alcouviteyra gastou toda sua fazenda. A alcouviteyra foy açoutada, & a moça casou honrradamente. Entra logo o velho, rezando pola horta. Foy representada ao muy serenissimo rey Dom Manoel o primeyro deste nome. Era do Senhor de M. D. XII [f. 201 v.].⁷

El encuentro inicial entre el anciano y la moza se situará, por tanto, en un huerto, *lugar muy apropiado*, por supuesto, para tales fines dramáticos, pues es, por excelencia, el típico para la cita amorosa. Siguiendo a Stephen Reckert,⁸ podremos reconocer sin dificultad el huerto de Melibea como modelo más próximo de la horta de Gil Vicente. En el «Argumento» del primer acto de la Tragicomedia de Calisto y Melibea somos llevados, en efecto, al jardín de Melibea, donde tendrá lugar el descubrimiento de la bella joven por parte de Calisto: «Entrando Calisto en una huerta empós de un falcón suyo, falló y a Melibea, de cuyo amor preso, començóle de hablar».⁹ Hemos subrayado, unas líneas más arriba, el término *lugar apropiado*, y lo hemos hecho intencionadamente. Si retrocedemos unas páginas en el texto de *La Celestina*, hasta el «Argumento» general, encontraremos estas palabras, a propósito del primer encuentro entre Calisto y Melibea, desencadenante de toda la trama posterior: «Para comienço de lo qual [id est, la historia narrada en la Tragicomedia] dispuso el adversa fortuna *lugar oportuno*, donde a la presencia de Calisto se presentó la desseada Melibea».¹⁰ Ni que decir tiene que este «lugar oportuno» o «apropiado» —un vergel— es, por supuesto, el *locus amoenus*, lugar típico (o, más correctamente, tópic) para el amor¹¹ en toda la literatura europea —clásica, medieval y moderna, e incluso en no pocas obras de la literatura contemporánea—; es el «paisaje ideal» literario, en palabras de Ernst Robert Curtius.¹² Este paisaje ameno era considerado, precisamente, como lugar «oportuno» en la lírica provenzal: así, en el célebre poema «Lanqand li jorn son lonc en mai», del trovador Jaufré Rudel, el *jardis* de la dama se le aparece al poeta como *locs aizis*,¹³ es decir, literalmente, «lugar apropiado», «lugar oportuno». En su libro *Espírito e Letra de Gil Vicente*, el profesor Reckert¹⁴ ha dejado constancia de la importancia, en la lírica tradicional vicentina, del *locus amoenus* como lugar propicio para los amores, como un espacio integrador de muy numerosos y variados elementos de la naturaleza, que pueden ser comprendidos como símbolos eróticos. Igual opinión mantiene el estudioso de la lírica tradicional vicentina Manuel Calderón.¹⁵

La importancia de la *horta* en el auto que estamos analizando es evidente ya en el propio título; tampoco hay lugar a dudas acerca de su utilización como sitio de encuentro entre la amada y

⁷ La obra de Gil Vicente la citaremos siempre por la *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* (Lisboa, Joam Álvarez, 1562), que hemos manejado en su reimpresión facsímil, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1928. Para facilitar la lectura (y la escritura, pues hay detalles gráficos de la época de muy difícil resolución con los medios informáticos actuales) introducimos algunas modificaciones ortográficas, que no sólo no afectan a la realidad fonética del momento, sino que (creemos) trastocan lo menos posible los usos ortográficos entonces vigentes: de este modo, tan sólo modificamos aspectos como el uso de «v» en lugar de «u» como consonante, modernización de la puntuación, etc.... En lo sucesivo, las citas de este autor irán localizadas entre paréntesis rectos, sin nota, con la numeración del folio según la edición quinientista (transcrita en cifras arábigas, en lugar de los números romanos del original), precedida de la abreviatura «f.» (= «folio»), y seguida, cuando se trate de folios en reverso, de «v.» (= [folium] *versum*).

⁸ Art. cit., p. 401.

⁹ Usamos siempre la siguiente edición: Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición y notas de Humberto López Morales, introducción de Juan Alcina, Barcelona, Planeta, 1980. La cita, p. 19.

¹⁰ *Ibidem*, p. 17. Los subrayados son míos.

¹¹ Cfr. Ernst Robert Curtius, «El Paisaje Ideal», en *Literatura Europea y Edad Media Latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Ciudad de México/ Madrid/ Bs. Aires, F.C.E., 1999 (sexta reimpresión), vol. I, pp. 263-289.

¹² *Ibidem*.

¹³ Las palabras de Rudel son: «q' en breu veia l' amor de loing,/ veraiamen, en locs aizis,/ si qe la cambra e-l jardis/ mi resemblen totz temps palatz!». Hemos manejado la magnífica edición de Martín de Riquer en *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos* (Barcelona, Planeta, 1975, III vols.), vol. I, p. 165 (los subrayados son míos).

¹⁴ Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983, pp. 147-149.

¹⁵ Manuel Calderón Calderón, *La Lírica Tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares/ Madrid, 1996, pp. 138 y ss.

el pobre anciano fulminado por la visión de ésta. Tal función queda ya patente en el frontispicio de la obra, donde, recordémoslo, se declara que el protagonista «tinha huã orta», por la que paseaba, y habiendo salido de ella, al regresar se encontró «hũa moça de muyto bom parecer» que buscaba al propietario de la huerta para comprarle verduras. El «flechazo» es inminente y, al igual que en *La Celestina*, desencadena todo el desarrollo dramático posterior. El modelo celestinesco fue utilizado por Gil Vicente, además de en *O Velho da Horta*, en otros muchos pasajes de sus dramas; en ninguno de ellos, sin embargo, reviste tanta importancia el tema de la huerta como en estos dos: *Don Duardos* (en un sentido serio) y en la farsa que centra aquí nuestra atención (en un sentido jocoso o, mejor dicho, decididamente burlesco).¹⁶

De este modo, el responsable de una de las ediciones más rigurosas que, hoy por hoy, existen del *Don Duardos*,¹⁷ Armando López Castro, opina en su «Introducción» a dicha edición —un bellísimo y excelente estudio de esta Tragicomedia vicentina— que la huerta de Flérída es la más importante imagen simbólica de las múltiples que aparecen en este auto, imagen que, siguiendo un itinerario que remonta al *Cantar de los Cantares*, cumple en *Don Duardos* su función tópica de lugar oportuno para el encuentro amoroso.¹⁸ También coincidimos con López Castro en su interpretación del vergel de Flérída como espacio simbólico donde el amor entre los protagonistas, Duardos y Flérída, se halla revestido de formas vegetales presentes en dicho vergel.¹⁹ Para este investigador, Gil Vicente trata de expresar en su tragicomedia la armonía entre el ser humano y el entorno natural,²⁰ desvelándonos cómo «entre el hombre y la naturaleza se establece una simpatía, producto de un mismo ritmo». ²¹ Armonía que surge de manera sintomática en el célebre diálogo entre el jardinero Julián y su esposa, Costanza:

JULIÁN: Mirad, mi alma, el rosal
cómo está tan cordeal
y el peral tan loçano.

COSTANZA: ¡Cuán alegre y cuán florido
está, señor mi marido,
el jazmín y los granados,
los membrillos quã rosados,
y todo tan florecido!
Los naranjos y mançanos,
jalabado sea Dios!

JULIÁN: Pues más florida estáis vos.
[f. 127].²²

¹⁶ Algo parecido opina Reckert, «A sintaxe dramática...», p. 407.

¹⁷ Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, Edición e Introducción de Armando López Castro, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1996.

¹⁸ Armando López Castro, «Introducción» a Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, cit., pp. 9-66, en p. 62.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 62-64.

²⁰ *Ibidem*, pp. 55-56.

²¹ *Ibidem*, p. 56.

²² En este caso citamos, como es lógico, por la edición de Armando López Castro anteriormente referida. Para los versos en cuestión, cfr. p. 142 (vv. 548-558). Respecto a la edición de 1562, López Castro interviene con una serie de modernizaciones ortográficas de poca monta («está» por «estaa», puntuación, etc...), manteniendo sólo los trazos ortográficos que denotan (real o supuestamente) la realidad fonética del momento (por ejemplo, «mançanos» con «ç», en lugar de la forma actual «manzanos»). Tan sólo hemos corregido, de acuerdo con el texto de 1562 (Gil Vicente, *Copilaçam...*, cit., f. 127) la forma «lozano» (ed. López Castro) por «loçano» (Vicente, *Copilaçam...*), pues no entendemos la falta de coherencia entre el uso de «ç» en un caso y de «z» en otro. La «z» de «lozano» (López Castro) podría proceder de la edición de la *Copilaçam* de 1586, que no hemos tenido oportunidad de consultar, o ser un lapsus. El fragmento que reproducimos se halla también —idéntico— en la «Introducción» (citada) del propio L. Castro a su edición, en p. 56, donde es objeto de los comentarios a que nos referimos en las frases subsecuentes de nuestro texto.

Este verso final pronunciado por Julián, «pues más florida estáis vos», tiene más enjundia de la que podría suponerse. Es la revelación, consciente o no, de una identificación, que analizaremos inmediatamente, del cuerpo de la mujer con un «jardín» o «huerto»; en el caso citado no hay identificación, sino simple comparación. Eso sí, comparación superlativa, pues la mujer objeto de encomio está «más florida» que el propio jardín «tan florecido» que ella misma contempla. López Castro²³ propone una lectura de este pasaje en clave de plenitud cósmica, según la cual los elementos vegetales que se nombran no serían meros adornos, sino símbolos de toda una sintonía vital entre el amor humano y la naturaleza, lo cual preconiza ya, en cierto modo, la unión entre Flérida y Don Duardos. Una lectura, por cierto, muy semejante a la propuesta por Cardoso Bernardes, para quien esta escena es una representación lírica de la «ideia da naturalidade incontornável do Amor» y de la «possibilidade de os seres humanos se integrarem nessa harmonia abrangente».²⁴ Por el momento, más que esa cualidad cósmica del paralelo entre erotismo y naturaleza, nos importa resaltar la comparación entre «mujer» y «jardín», que en otros textos, como hemos indicado, llega a ser una auténtica identificación entre ambos términos. Pero es tiempo ya de finalizar esta incursión en el *Don Duardos*, una incursión, si no imprescindible, por lo menos —creemos— sí suficientemente motivada, ya que el jardín de Flérida es el correlato «serio» de la huerta que, en tono jocoso, se nos muestra en nuestra farsa. Sin embargo, forzoso es reconocerlo, en la escena de Julián y Costanza, el vergel de la tragicomedia aparece contextualizado en una trama menor, distinta del asunto principal del auto, componiendo un pasaje que, al tiempo que lírico, y a pesar de prefigurativo del trascendental motivo de la unión de Flérida con Duardos, se nos revela como un diálogo eminentemente desenfadado. Incidamos, no obstante, en el adjetivo: «desenfadado». Tal es la percepción más clara que puede obtenerse de la escena del *Don Duardos*. En *O Velho da Horta* no hay propiamente desenfado. En *O Velho da Horta* hay sátira.²⁵

En la horta de la farsa en cuestión se dan cita, igual que en la escena del *Don Duardos* antes referida, dos significados distintos de una misma imagen simbólica, el jardín: por un lado, como «lugar de encuentro» y, por otro lado, como lugar identificado con el «cuerpo de la muchacha» protagonista. Tales son, en realidad, las dos derivaciones extremas del tópico del *locus amoenus*. Este tópico tiene dos procedencias: una, grecolatina, originada sobre todo a partir de los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* de Virgilio;²⁶ otra, de tradición judeo-cristiana, que encuentra su más alto exponente en la descripción del paraíso terrenal que figura en el Génesis (Gn., 2, 8-10).²⁷ La tradición bíblica, por su parte, se bifurca en dos direcciones, señaladas por S. Reckert en su estudio «Ínsulas Estranhas, Horto Desejado»:²⁸ por un lado se funde con el tema clásico del *locus amoenus* y, por otro, da origen a la identificación, anteriormente señalada, del jardín con el cuerpo femenino; identificación que ya está presente en la misma Biblia, bajo la forma del *Hortus Conclusus* del *Cantar de los Cantares*.²⁹ La amada de este bello poema bíblico es, en efec-

²³ López Castro, «Introducción» a su edición de Gil Vicente, *Tragicomedia...*, cit., p. 56.

²⁴ Ambas citas: J. A. Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*. Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996, p. 429.

²⁵ Incluso, como veremos al final de este trabajo, en el sentido que le da Cardoso Bernardes a la sátira: ésta sería un mecanismo que pretende impresionar mediante el humor para, después, moralizando, inducir a una reflexión y rectificación de la forma de actuar (cfr. Bernardes, *Op. Cit.*, p. 163).

²⁶ Curtius, *Op. Cit.*, vol. I, pp. 269-277.

²⁷ Por cierto que, para Armando López Castro, el huerto de Flérida es un ejemplo más de recuerdo nostálgico de aquel paraíso perdido: «Pues en cada jardín late la nostalgia de aquel Jardín del Edén, al que cada pareja desea volver y, cuando encuentran uno parecido, lo viven con intensidad. El escenario simbólico del jardín, a cuyo centro van a dar las distintas imágenes como los fragmentos a su imán, tiñe a toda la obra de una suave y profunda añoranza», en su «Introducción» a Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, cit., pp. 63-64.

²⁸ Publicado en *A Simbólica do Espaço – Cidades, Ilhas, Jardins*, coordenação de Yvette Kace Centeno e Lima de Freitas, Lisboa, Editorial Estampa, s. a., pp. 121-153, en p. 146.

²⁹ Propuesto por López Castro como uno de los antecedentes del huerto del *Don Duardos* en su «Introducción», ya citada, a su edición de esta pieza vicentina, en p. 62.

to, comparada con un huerto cerrado donde abundan flores y frutos de todo tipo (Ct., 4, 12-13):

Eres huerto cerrado,
hermana y novia mía,
huerto cerrado,
fuente sellada.
Tus brotes, paraíso de granados,
lleno de frutos exquisitos.³⁰

Ambas significaciones del huerto se superponen en nuestra farsa, como en muchas otras menciones vicentinas del tópico. Ya hemos visto el valor de la *horta* como lugar de enamoramiento de su decrépito dueño, y sobre tal valor hemos de volver. Queríamos dejar ahora constancia del otro valor que esa huerta reviste en la farsa: su comparación, implícita o explícita (según el lugar del texto) con la «Moça». Según opinión expresada por Reckert (en su estudio sobre *O Velho da Horta*³¹), es tal la identificación, que se puede hablar sin temor de una sinécdoque, donde la moza sería el referente, y la huerta lo referido: la recurrencia de palabras como flor, rosa, horta, horto, jardim, pomar, cheiro acaban, en efecto, «por transformar a Moça numa implícita sinécdoque da horta», en palabras del propio Reckert. Esta sinécdoque, y, en general, gran parte de la trama, aparecen magistralmente sintetizadas (también seguimos en esto a Reckert³²) en la cancioncilla jocosa que la «Moça» canta ante el viejo, una vez que éste le ha ofrecido su huerta o jardín («ditoso he o jardim/ que estaa em vosso poder», dice el viejo [f. 203]), canción que concentra, en muy pocos versos, toda la pieza vicentina:³³

¿Qual es la ninha
que coge las flores,
si no tiene amores?

Cogia la niña
la rosa florida
el ortelanico
prendas le pedia
(si no tiene amores)
[f. 103]³⁴

En la segunda parte de la cantiga aparece, efectivamente, el hecho central del auto: el anciano dueño de la quinta, identificable en la figura de ese «ortelanico», se siente enamorado de la «niña» que cogía la «rosa florida» y le «pide prendas» (eso sí, siempre que ella no tenga amores). El caso es que, en nuestra farsa, la «niña» no sólo sí tenía amores, sino que además, eran mucho más deseables para ella que el viejo caquéctico que en ese momento la estaba requiriendo.

Pero si observamos ahora la primera parte de la cantiga, sorprenderemos en ella un antiquísi-

³⁰ Tomamos las citas bíblicas de la edición siguiente: *Nueva Biblia de Jerusalén – Revisada y aumentada*, traducción hecha —sobre la edición crítica, en las lenguas originales, de la Escuela Bíblica de Jerusalén— por un equipo de traductores al castellano dirigidos por José Ángel Ubieta López, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2000. La traducción del *Cantar de los Cantares* se debe a M. Revuelta y V. Morla.

³¹ «A Sintaxe Dramática...», cit., p. 407.

³² *Ibidem*, pp. 406-407.

³³ Lo cual también ha sido puesto de manifiesto, por el propio Reckert, en otro de sus estudios: «Gil Terrón *lletrado* está», en *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, n° 11 – especial *Gil Vicente*, Lisboa, Outono 2002, pp. 15-33, en p. 19.

³⁴ Citada también en Reckert, «A Sintaxe...», p. 406. También puede consultarse en el corpus de lírica tradicional de Gil Vicente que forma la última parte del libro de Manuel Calderón Calderón, *La Lírica Tradicional de Gil Vicente*, cit., donde esta cantiga figura con el número 25

mo símbolo: el «coger la rosa», equivalente tradicional de la unión erótica, ampliamente repetido en la lírica popular (y no sólo en ésta), según han puesto de manifiesto, entre otros estudiosos, la investigadora Margit Frenk³⁵ (en relación con la lírica folklórica en general) o Manuel Calderón³⁶ (refiriéndose, más concretamente, a la lírica tradicional vicentina). La utilización de ese mismo símbolo erótico había aparecido, unos versos antes de la cantiga, en labios del «Velho», quien ofrecía flores, rosas y todo lo que la «Moça» quisiese «coger» del huerto, en un sentido erótico más evidente,³⁷ si cabe, que en la cancioncilla pronunciada por la juguetona chicuela. Así dice el «Velho»:

Colhey, rosa, dessas rosas;
minhas flores, colhey flores!
quisera que esses amores
foram perlas preciosas.
[f. 203]

El efecto satírico surge aquí de un equívoco: el anciano, que, subliminalmente, trata de hacer una proposición amorosa indirecta a la moza, comprándola con sus desmedidos ofrecimientos, no se da cuenta quizás de la transparencia del «doble sentido» que tienen sus palabras; doble sentido que no tiene por qué ser tomado al pie de la letra por la moza, pero que, por supuesto, sería rápidamente descubierto por el auditorio. Si a esto se suma el poema que inmediatamente canta la joven, podemos suponer que la carcajada del público sería inmediata, sobre todo en la época de la primera representación, en que tales coplas circulaban aún con plena vitalidad, denotando siempre su interpretación subyacente. Como bien subraya Reckert (en su artículo «Gil Terrón lletrudo está»³⁸), la moza no es «culpable» de las alusiones contenidas en esta cancioncilla, pues se trata de una simple composición popular, que canta casi sin querer, aparte de hacerlo en castellano, cuando la lengua de moza y viejo es el portugués; lo cierto es que este distanciamiento de la cantiga respecto a la situación dramática en que aparece acrecienta, si cabe, el efecto cómico de su aparición en el auto.

Leyendo esos versos pronunciados por el viejo, en que llama a la moza «rosa» y «minhas flores», no es difícil acordarse del piropo que Julián lanza a Costanza en el *Don Duardos*, diciéndole que, en comparación con el florecimiento primaveral del jardín, Costanza está aún «más florida».

Antes de esta escena, el espectador (o lector) de la farsa ha asistido a una larga discusión entre el viejo, que trata de seducir a la joven, y ésta, que recrimina sus absurdas pretensiones; diálogo que, como acertadamente ha subrayado Cardoso Bernardes,³⁹ tiene un carácter que se torna decididamente burlesco por la incompatibilidad entre las aspiraciones del anciano y la realidad de sus posibilidades en el momento. La escena es brutal, puesto que el pobre anciano repite una y otra vez, sin éxito alguno, sus requiebros a la moza, y ésta, a cambio, le corresponde con lindezas de este tipo: a las palabras del viejo «Oo minha alma & minha dor,/ quem vos tivesse furtada», responde la moza «Que prazer!/ Quem vos isso ouvir dizer/ cuydaraa que estais vós vivo/ ou que soes pera viver» [f. 202], a lo que el viejo responde «Vivo nam no quero ser,/ mas cativo», y la moza: «Vossa alma não he lembrada/ que vos despede esta vida?» [f. 202]; en otro sitio, el viejo porfía

³⁵ En su libro *Entre Folklore y Literatura (Lírica Hispánica Antigua)*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1971, p. 56.

³⁶ Manuel Calderón Calderón, *Op. Cit.*, pp. 140-141.

³⁷ Sin ánimo de incurrir en anacronismos, apetece quizás recordar aquí el sentido que el verbo «coger» tiene en el español de Argentina y otros sitios de Hispanoamérica.

³⁸ Ya citado. Cfr. p. 20.

³⁹ Cardoso Bernardes, *Op. Cit.*, p. 303.

diciendo: «Vós me cegais com tristuras/ mas vejo as desaventuras/ que me daes», a lo que responde la moza: «Nam vedes que sois ja morto/ & andaes contra natura?» [f. 202 v.], entre otros muchos ejemplos del largo coloquio que entre ambos se desarrolla. El viejo, por su parte, trata de afirmar a la moza que su vigor en el terreno erótico nada ha perdido respecto al que tenía antaño, y que nada desmerece respecto al de cualquier doncel en la flor de la edad: «Mais amo que se moço fosse» [f. 202] y, sobre todo, este fragmento genial: «Porque a minha ora dagora/ val vinte annos dos passados,/ que os moços namorados,/ a mocidade os escora!» [f. 202 v.].

Después de haber prestado atención al sentido del *locus amoenus* como identificación de éste con el cuerpo femenino, debemos volver a hacer algunas apreciaciones sobre el jardín, o huerta, como lugar de encuentro del hombre con la mujer. Ya hemos visto cómo este tópico procede, al mismo tiempo, de fuentes bíblicas y grecolatinas. En *O Velho da Horta*, el jardín del viejo es el lugar donde éste encuentra a la joven de la que tan perdidamente se enamorará: en ese mismo jardín tiene lugar toda la escena a la que hemos asistido, todo el diálogo en que el anciano requiere e intenta seducir a la moza, y en que ésta lo rechaza. Ya hemos visto el antecedente de *La Celestina* y el paralelo vicentino del jardín del *Don Duardos*. Lo único que extraña singularmente en *O Velho...* es el hecho de que, contrariamente al tópico más general, a *La Celestina*, al *Don Duardos*, etc..., el huerto no es aquí propiedad de la amada, sino propiedad del hombre que de ella se enamora. Esto podría entenderse de varias maneras: como originalidad de Gil Vicente, como inversión de valores farsesca o como simple detalle sin importancia. Sea como sea, a pesar de no ser dueña en la realidad de la huerta, el viejo, en su fantasía, concibe como tal a la moza y como tal, en cierto modo, la nombra: «Ditoso he o jardim/ que estaa em vosso poder./ Podeis, senhora, fazer/ delle o que fazeis de mi» [f. 203]. En estos versos, además, se encuentra una especie de pequeño «contra-tópico», en que el viejo se pone al nivel de su huerta y se compara con ella. Pero lo que nos parece más digno de reseñar es que ese jardín, sea propiedad de la amada o del viejo, es el lugar donde el anciano siente surgir su pasión por la moza. Y en esto se siguen los tópicos grecolatinos y bíblicos. A estos últimos queremos referirnos ahora, de manera más especial.

Hemos apuntado ya varias fuentes bíblicas para el tópico de la huerta, tal y como aparece en esta farsa (aunque, aquí, en un tono cómico muy diverso del que se ve en otros ejemplos vicentinos de *locus amoenus*): hemos aludido, en particular, al Edén del Génesis y al huerto cerrado del *Cantar de los Cantares*. Quisiéramos ahora recordar algún otro pasaje bíblico relacionable con nuestro auto. Antes, sin embargo, es menester hacer algunas apreciaciones previas.

La huerta de esta farsa es el sitio preciso donde la pasión amorosa de un anciano se inflama ante la visión de la joven. Es el *lugar oportuno*, en el mismo sentido en que estos términos se aplican al jardín de Melibea en *La Celestina*. Así lo hace constar, entre otros, la doctora Cristina Almeida Ribeiro, para quien la huerta de esta farsa es, sobre todo, lugar de encuentro.⁴⁰

No es difícil observar, en el contexto de nuestra farsa como en todos los demás casos, hasta qué punto las cualidades de un vergel —su exuberancia, sus fragancias, su verdor, las flores, la ambientación primaveral— potencian y realzan la belleza de la joven. Sin duda, el efecto pasional suscitado no sería tan intenso en otro paraje cualquiera. Por eso mismo Fernando de Rojas dice que el lugar donde Calisto halló a Melibea era el lugar *oportuno* para que surgiese el amor en su cora-

⁴⁰ «O vergel representa, em toda a tradição cortês que aqui ecoa ainda, o lugar privilegiado de secretos e doces encontros amorosos: mudar a horta em jardim é adequá-la a uma entrevista dessa natureza», Cristina Almeida Ribeiro, *Velho – Cadernos Vicente*, direcção de Osório Mateus, Lisboa, Químera, 1991.

zón. No sólo la belleza de la mujer: también la belleza del entorno que la rodea colaboran en el resultado final de enamoramiento. Pero en la farsa que nos ocupa aparece una peculiaridad —sin duda la más importante de las que inclinan esta pieza hacia la forma burlesca y no hacia el tono serio— y es la siguiente: el enamorado, tanto en el caso de Calisto, como en el de *Don Duardos*, como en tantos otros, es siempre un hombre mozo y vigoroso, en la flor de la edad. En *O Velho da Horta* es un anciano, y esto desencadena el tono paródico de la pieza. Se da un cruce entre el motivo del *locus amoenus* y el tópico cómico del «viejo verde». Pero este cruce de motivos tampoco es nuevo en Gil Vicente. Tiene precedentes muy antiguos. Precedentes bíblicos.

En uno de los suplementos deuterocanónicos al *Libro de Daniel* (Dn 13) se nos narra la historia de Susana, mujer bella y temerosa de Dios que, casada con Joaquín, sufre el acoso sexual de dos ancianos del pueblo. Dos viejos verdes. Al no querer rendirse a los requerimientos amorosos de los dos canallas, los ancianos la acusan de adulterio, en circunstancias que aquí no interesan; el profeta Daniel interviene y resuelve el caso, logrando la exculpación de Susana y la condena de los infames ancianos.

El detalle que más nos importa de toda esta historia es el *lugar* donde los dos viejos se pierden por la belleza de Susana. Este lugar es el típico lugar oportuno que hemos visto para estos casos. «Joaquín era muy rico y tenía un jardín contiguo a su casa» (Dn 13, 4).⁴¹ Este jardín, me interesa resaltarlo, no era propiedad de Joaquín, ni de su esposa. Así, según declara el texto bíblico, «como [Joaquín] era el más ilustre de los judíos, todos solían reunirse allí [en el jardín]» (*ibidem*). Durante el mediodía, sin embargo, «cuando la gente se marchaba, Susana entraba a pasear en el jardín de su marido» (13, 7), aprovechando que nadie podía verla. No sabía, sin embargo, que los dos ancianos la acechaban (13, 8). De ellos se dice que «llegaron a desearla apasionadamente. Perdieron la cabeza y desviaron su atención, olvidándose de Dios y de sus sentencias justas» (13, 8-9). Finalmente, los dos viejos se quedan en el jardín escondidos hasta la hora de la siesta. El contexto es máximamente libidinoso: «entró Susana como en días anteriores acompañada solamente por dos criadas y, como hacía calor, quiso bañarse en el jardín» (13, 15). Esta escena acaba por sublevar los ánimos de los dos viejos, que se abalanzan sobre ella con intenciones perversas. El resto del capítulo no nos interesa.

Ciertamente, el «Velho», en el auto vicentino, tuvo la delicadeza de intentar seducir con «galantería», sin usar de violencia como los otros dos, del *Libro de Daniel*. Esto, en gran parte, permitió el destino cómico de la pieza vicentina, y liberó de la deshonra al pobre «Velho». Aparte de esto, y a pesar de la ridiculez de la pasión erótica del protagonista vicentino —y a pesar de haber perdido el seso, de igual modo que los dos ancianos del Antiguo Testamento («nenhum velho nam tem siso/natural» [f. 202], le endilga al viejo la moza en un momento de la discusión entre ambos)— éste, por lo menos, consigue percibir a tiempo su error, lo cual lo libra de los sinsabores a que se vieron abocados los del libro profético, o la «Alcouviteyra» de nuestra farsa. El «Velho» debe, simplemente, aceptar su destino y contentarse con esperar el fin de sus días.⁴² No obstante, en un final típico de cuento tradicional, también el viejo acabará recibiendo el castigo por su desenfreno, pues sus hijas quedarán en la miseria, ya que toda la riqueza del viejo había sido malgastada pagando a la

⁴¹ Los subrayados son míos. En la versión de la Biblia que usamos (*Biblia de Jerusalén*, cit.), la traducción del libro de Daniel se debe a los cuidados de M. Revuelta y J. Menchén.

⁴² Semejante intención moralizante es también patente en Castelaio, *op. cit.*, quien reflexiona, de manera parecida, acerca de la relación entre el «amor serodio» y la muerte. De hecho, ya en el prólogo, declara Castelaio, tajante, que «os amores serodios andan sempre aparellados coa morte» (*op. cit.*, p. 343).

alcahueta (un asunto más de la farsa que no había tiempo ni lugar para tratar en esta comunicación). De todos modos, Reckert ha subrayado la desesperación del «Velho» por no haberse dado cuenta antes de su error.⁴³ La farsa tiene su moraleja,⁴⁴ en cierto modo semejante a la del episodio que hemos visto del *Libro de Daniel*: como Cardoso Bernardes advierte, se trata de «estabelecer fronteiras entre o risível da loucura e o sério da razão», razón a la que, quizás demasiado tarde, «a personagem é reconduzida no final».⁴⁵ En ese final, al protagonista no le queda más remedio que lamentarse de haber sido, por culpa de su loca pasión, reducido al papel de un ridículo viejo verde:

Se os jovens amores
os mais tem fins desastrados,
que farám as caãs lançadas
no conto dos amadores?
[f. 206 v.]

⁴³ «A Sintaxe...», p. 408.

⁴⁴ Como recuerda Cardoso Bernardes, la moralización es inseparable de la sátira (al menos en su sentido medieval, que es también el sentido vicentino): *Op. Cit.*, p. 163. (Cfr. igualmente la nota 25 del presente trabajo).

⁴⁵ Ambas citas en Cardoso Bernardes, *Op. Cit.*, p. 297.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*. Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1996.
- CALDERÓN, Manuel, *La Lírica Tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares/ Madrid, 1996.
- CASTELAO (Alfonso Rodríguez Castelao), *Os vellos non deben de namorarse*, en *Obra Completa*, Madrid, Arealonga, 1975, vol. I (Narrativa y Teatro), pp. 341-405.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Ciudad de México/ Madrid/ Bs. Aires, F.C.E., 1999 (sexta reimpresión), II vols.
- FRENK, Margit, *Entre Folklore y Literatura (Lírica Hispánica Antigua)*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1971.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, «Introducción» a Gil Vicente, *Tragicomedia de Don Duardos*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1996, pp. 9-66.
- Nueva Biblia de Jerusalén – Revisada y aumentada*, traducción hecha —sobre la edición crítica, en las lenguas originales, de la Escuela Bíblica de Jerusalén— por un equipo de traductores al castellano dirigidos por José Ángel Ubieta López, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2000.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», en Aurora López/ Andrés Pociña [Pérez], *Estudios sobre Comedia Romana*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000, pp. 9-51.
- RECKERT, Stephen, «A sintaxe dramática de O Velho da Horta», en *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 401-410.
- *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983.
 - «Gil Terrón lletrudo está», en *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, n° 11 – especial Gil Vicente, Lisboa, Outono 2002, pp. 15-33.
 - «Ínsulas Estranhas, Horto Desejado», en *A Simbólica do Espaço – Cidades, Ilhas, Jardins*, coordenação de Yvette Kace Centeno e Lima de Freitas, Lisboa, Editorial Estampa, s. a., pp. 121-153.
- RIBEIRO, Cristina Almeida, *Velho – Cadernos Vicente*, direcção de Osório Mateus, Lisboa, Quimera, 1991.
- RIQUER, Martín de, *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*, Barcelona, Planeta, 1975, III vols.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, edición y notas de Humberto López Morales, introducción de Juan Alcina, Barcelona, Planeta, 1980.
- VICENTE, Gil, *Copilaçam de todas obras de Gil Vicente*, Lisboa, Joam Álvarez, 1562 [reimpresión fac-símil, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1928].
- *Tragicomedia de Don Duardos*, Edición e Introducción de Armando López Castro, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1996.

POR MAFOMA MI DOX BERDADERO: UN EJEMPLO DE LENGUA FRANCA MEDITERRÁNEA EN EL TEATRO POPULAR PORTUGUÉS DEL SIGLO XVI

Juan M. Carrasco González

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Uno de los tipos o categorías de personajes del teatro de Gil Vicente, que mantendrá también la posterior escuela de teatro popular, es la del moro. Este tipo, como sucede generalmente con los tipos vicentinos, está caracterizado lingüísticamente.¹ Sin embargo, el tipo del moro constituye un caso excepcional porque sólo aparece una vez: en las *Cortes de Júpiter* de 1521.

La obra fue escrita para celebrar el viaje de la Infanta D^a Beatriz con motivo de su boda con el Duque de Saboya. En determinado momento, el planeta Mars (Marte) decide que hay que despertar a la mora Tais para que ésta entregue como presente a la Infanta «um anel seu encantado / e um didal de condão / e o precioso treçado / que foi no campo tomado / depois de morto Roldão. / O treçado pera vencer / o didal é tam facundo / que tudo lhe fará trazer / o anel pera saber / o que se faz polo mundo» (versos 584-593). Tais despierta y le entrega a Júpiter los presentes. En el diálogo que mantiene con éste se expresa en una extraña lengua que posee una base fundamentalmente castellana, como nos advierte Paul Teyssier:

A la base de ce «saber» se trouve évidemment de l'espagnol, non du portugais. Tout une série de formes sont typiquement espanholes: *no, yo, «añox» (años), llevar, hija, nieta, reina, morir, venir, perguntalde*. Il y a cependant quelques lusismes (*inferno, mãy, tudo*) qui contribuent à accentuer l'impression d'étrangeté. On note aussi quelques arabismes: *Halaa, c'est-à-dire Allah (Dieu), Axa, c'est-à-dire Aixa, prénom arabe, l'expression Halaa quebir (Allah kebir: Dieu est grand), Mahomad (Mahomet)*.²

En mi opinión, son tan pocos los lusismos y tan «transparentes» para el castellano que intuimos en ellos contaminación o deturpación del editor o del copista, si no es mero error propio del peculiar castellano utilizado por el autor. Sólo el caso de *mãy*, por ser forma alejada de «madre» y por no poderse sustituir en el verso sin violentar su medida, debe ser aceptado como indudablemente original, pero no podemos olvidar que Gil Vicente usa lusismos con frecuencia en su expresión castellana.

¹ «On trouve dans les autos vincentins des bergers castillans qui pratiquent l'*estilo partoril* mis à la mode par les poètes espagnols Juan del Encina et Lucas Fernandez; on y trouve des paysans qui parlent un portugais rustique riche en formes archaïques et dialectales; on y trouve des femmes du peuple dont la langue, également portugaise, a certains traits bien particuliers; on y trouve des Juifs, des nègres, des Maures, des Tsiganes qui, en portugais ou en espagnol, se caractérisent également par un langage original; on y trouve même, exceptionnellement, un Italien, un Français et un diable «picard», chacun parlant la langue ou le patois de son pays» (Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie Klincksieck, 1959, p. 7).

² Paul Teyssier, *op. cit.*, p. 252.

En consecuencia, podemos considerar el habla de los moros en Gil Vicente (el habla de Tais) como un castellano rudimentario, con gran simplificación morfológica y sintáctica y con influencia árabe en la fonética y en el léxico. En cuanto a la morfología y la sintaxis, destaca Paul Teyssier el uso del infinitivo para sustituir todos los tiempos y todos los modos del verbo, así como el uso de *mi* por *yo*, y de *estar* por *ser*. En lo que respecta a la fonética, refiere la pronunciación de *v* como *b*, aféresis (*adivinar* > *divinar*, *encantanda* > *cantada*), *xexeo*, es decir, palatalización de [s] y [z] (con casos de conservación en posición intervocálica): *xaber* (< *saber*), *exto* (< *esto*), *max* (< *más*), *caxa* (< *casa*), *coja* (< *cosa*), *digir* (< *dizir*), *fager* (< *fazer*).³

Es bien conocida y está bien documentada la interpretación de las antiguas sibilantes españolas [s] y [z] como palatales por los hablantes de árabe. Paul Teyssier nos advierte, sin embargo, que no faltan testimonios portugueses: «En portugais, André de Resende indique que la phrase *Senhor, perdoneme* [sic] *vossa merce* devient dans la bouche d'un jeune Arabe *Xenior, berdone-me voxa merxee*».⁴

Según Paul Teyssier, el habla del moro en Gil Vicente (que es de base castellana y posee *xexeo*), tuvo que ser copiada de la literatura española y, en consecuencia, no puede atribuirse a la observación directa del autor, lo cual, por otro lado, bien pudiera ser si tenemos en cuenta la presencia de los portugueses en el Norte de África. No siendo así, deduce Paul Teyssier que esta habla mora de base castellana debió haberse originado en Andalucía: «c'est en Andalousie que les rapports entre les peuples péninsulaires et les Arabes avaient longtemps été les plus directs et les plus étroits».⁵ Ya antes Carolina Michaëlis había supuesto que esta habla «se desenvolvera no século XV, e talvez anteriormente, também na Andaluzia»,⁶ de tal modo que Tais habla:

um castelhano andaluz que tem alguns traços de comum com o dos Negros —p. ex. o emprêgo só do infinitivo dos verbos, e de *mi* por *yo* (*mim* por *eu*). Único traço foneticamente peculiar é o engrossamento de *ss* para *x*; e *z* para *7*.

Es importante el hecho de que haya *xexeo* en la mora Tais, según Teyssier, porque sólo aparece en el habla de moro con base española (como en el *Auto do Duque* de Florença), y no cuando es de base portuguesa: es el caso de varios personajes moros que aparecen en el *Cancioneiro Geral* o en el *Auto das Capelas*.⁸ Para el estudioso francés, sólo en el *Auto de Santiago* encontramos *xexeo* en un habla

³ Como se puede apreciar en los ejemplos anteriores, las sibilantes sonoras producen *xexeo* diferente en posición intervocálica: o palatal sorda (*caxa*) o palatal sonora (*coja*).

⁴ Paul Teyssier, *op. cit.*, p. 253. A propósito del *xexeo* en portugués, no siempre bien interpretado, y del habla de la mora Tais existen otros estudios: Gonçalves-Viana, *Deux faits de morphologie historique portugaise. Mémoire présenté à la dixième session du congrès international des orientalistes*, Lisbonne, 1892; del mismo autor, recensión a las «Contribuições para o futuro dicionário etimológico das línguas hispânicas» de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Revista Lusitana*, XI (1908), pp. 241-247; Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas. Preliminares de uma edição crítica das Obras de Gil Vicente*, IV – *Cultura intelectual e nobreza literária*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, espec. pp. 405-406; José Pedro Machado, «A fala da moura das Côrtes de Júpiter», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, V (1938), pp. 221-250. Para el *xexeo* castellano, debemos referirnos al clásico estudio de Amado Alonso «Historia del 'ceceo' y del 'seseo' españoles», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, VII (1951), pp. 111-200. El mismo autor volverá a tratar este tema en «Árabe *st* > esp. *ç* – esp. *st* > árabe *ch*» (v. *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1982, especialmente pp. 117-124). Ahí recoge Amado Alonso numerosos ejemplos de pronunciación *xexeante* de sibilantes españolas en el siglo XVI que toma de la obra de Pedro de Alcalá *Vocabulista árabe en letra castellana* (1505). Para el caso del portugués, no debemos dejar de mencionar los estudios etimológicos de Carolina Michaëlis, quien explica el origen de numerosos términos portugueses con sibilantes alteradas como producto de una pronunciación de árabes, mozárabes o moriscos; podemos citar, sólo como ejemplo, los casos de *çambarco* y *çarafar* (v. «Contribuições para o futuro dicionário etimológico das línguas românicas peninsulares» en *Dispersos originaes portugueses. II Linguística (1º Volume)*, Lisboa, Edição da Revista de Portugal, 1970, s.v.)

⁵ Paul Teyssier, *op. cit.*, p. 254.

⁶ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas...*, *op. cit.*, p. 405.

⁷ *Ibidem*, pp. 405-406.

⁸ No hay personajes moros que hablen su lengua particular en el anónimo *Auto das Capelas*. Sí es verdad que en la obra se despliega una gran diversidad de registros lingüísticos. Al *Ratinho*, por ejemplo, que habla al estilo rústico interamense, le pregunta la criada Clara «Uossamo donde vos ouue / que terra, vos manicongo», a lo que aquél le responde «Senhora ser Portugal / vosso negro de requebre / vos me dáis contina febre / perdoay seu falo mal / que vos erguestes a lebre», pero esta es una conversación en broma, pues el *Ratinho* es del Norte de Portugal... También con

de moro con base portuguesa: «Nous n'avons rencontré dans l'École vicentine qu'un seul Maure qui parle portugais et pratique en même temps le xexeo: c'est un personnage de *l'Auto de Santiago* d'Afonso Álvarez, et l'on remarque d'ailleurs qu'il emploie de nombreux hispanismes».⁹

Sobre el *Auto de Santiago* volveremos más tarde. Interesa ahora advertir, en contra de la opinión de Teyssier y de Carolina Michaëlis, que el habla de los moros con base castellana no fue tomada por la literatura española de los árabes o moriscos andaluces. El genio del añorado profesor francés ya intuía cuál era el carácter de esta habla cuando, en un fragmento que citábamos anteriormente, la calificaba de «sibir» (que es, como se sabe, la designación que los franceses dieron en el siglo XIX a la lengua franca con que los norteafricanos se entendían con los europeos). En realidad, por «lengua franca» se entiende sobre todo la particular expresión lingüística que utilizaban siglos antes los pueblos musulmanes del mediterráneo con los europeos.¹⁰

Hugo Schuchardt, el gran estudioso de la lengua franca mediterránea, dejó establecido que en la parte oriental predominaban los elementos de origen italiano, mientras que en la parte occidental aparecían más elementos castellanos. Sin embargo, según el mismo autor, no llegó a aparecer una lengua franca verdadera de base castellana porque la convivencia íntima con los musulmanes en la Península Ibérica hacía innecesaria esa creación.

El profesor de la Universidad de Brasilia Hildo Honório do Couto, en trabajos publicados recientemente, ha venido a demostrar la gran importancia que en realidad tuvo la lengua castellana en la lengua franca mediterránea, mucho mayor de la que le atribuía Hugo Schuchardt. Esto es así no sólo cuantitativamente, sino también por su persistencia, pues aún en el «sibir» que se encuentran los franceses en Argel en el siglo XIX se mantienen muchos elementos de origen castellano.

Por mi parte, intuyo que el profesor brasileño queda constreñido aún por una definición demasiado estricta de la lengua franca, como el propio Schuchardt. Bien es verdad que, si hemos de limitarnos a un concepto de lengua franca definido como un código lingüístico de origen mixto cuyos componentes (léxico, expresiones, construcción sintáctica, etc.) se mantienen más o menos inalterables, no podremos hablar de que haya existido una lengua franca de base española o de base portuguesa en el siglo XVI. Sin embargo, si incluimos dentro de esta denominación a toda la variedad de formas que podía adquirir la peculiar expresión comunicativa de magrebíes y peninsulares (u otros europeos) cuando se adaptaba a un caso concreto de necesidad comunicativa, sí podemos considerar como ejemplos de lengua franca los testimonios de base española o portuguesa que han llegado hasta nosotros a través de la literatura o en textos de otro tipo. A esto hace alusión, claro está, el título de mi trabajo.

Que la lengua franca se adaptaba al interlocutor y, en consecuencia, podía adquirir formas diferentes está atestiguado por testimonios de la época. En la obra de 1612 *Topografía e historia general de Argel* escrita por Fray Diego de Haedo podemos leer este interesante testimonio sobre la situación lingüística de la ciudad de Argel:

frecuencia echan mano de canciones y romances castellanos, conocidos de sobra por el público, como cuando el personaje Ayres do Quintal dice «Tate tate Sayauedra / que yo bien te conocía», a lo que le responde Clara «Si tu me conosces moro / yo a ti no me daría» (naturalmente, no quiere esto decir que Ayres do Quintal sea moro).

⁹ Paul Teyssier, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰ «Pela expressão *língua franca* designa-se o modo como se dava a comunicação, pelo menos a partir do século XV, nos portos do Mediterrâneo, entre árabes, turcos, berberes e outros povos do norte da África (região do Maghreb e Barbária, ou Berbéria), de um lado, e europeus, sobretudo italianos, espanhóis, franceses, gregos e outros, de outro lado. Podia-se ouvi-la em qualquer porto da região. Porém, o lugar em que ela teria se consolidado seria no chamado Maghreb. As cidades em que ela mais se fez presente são Argel, Túnis, Trípoli e Oran, sobretudo a primeira. Há testemunhos de que ela era ouvida também no Egito e em Marrocos [...] De acordo com algumas opiniões, seu uso se estenderia até pelo interior da África, como os oásis de Ziban, Beni Mzab e Touat na Argélia» (Hildo Honório do Couto, «O componente espanhol da língua franca mediterrânea», *Anuario Brasileiro de estudos hispânicos*, XI (2001), p. 67).

La tercera lengua que en Argel se usa, es la que los moros y turcos llaman franca, o hablar franco, llamando así a la lengua y modo de hablar christiano, no porque este hablar (aquellos [sic] llaman franco) sea de alguna particular nacion christiana, que lo use, mas porque mediante este modo de hablar que esta entre ellos en uso, se entienden con los christianos, siendo todo el, una mezcla de varias lenguas christianas, y vocablos, que por la mayor parte son Italianos, y Españoles, y algunos Portugueses de poco aca, despues que de Tetuan, y Fez truxeron a Argel grandissimo numero de portugueses, que se perdieron en la batalla del Rey de Portugal, don Sebastian [...] Este hablar franco, es tan general, que no ay casa do no se use, y porque tampoco no ay ninguna do no tengan christiano y christianos [...] [Dexemos] aparte, que ay muy muchos turcos y moros que han estado captivos en España, Italia y Francia, y por otra parte una multitud infinita de renegados de aquellas y otras provincias, y otra gran copia de ludios que han estado aca, que hablan Español, Italiano, y Frances, muy lindamente: y aun todos los hijos de renegados y renegadas que en la teta deprendieron el hablar natural christianesco de sus padres y madres, le hablan tambien [sic] como se en España, o Italia fueran nacidos.¹¹

Como vemos, la lengua franca se nutría de fuentes muy diversas. En primer lugar, el contacto con los cristianos cautivos, tan numerosos que no hay casa «do no tengan christiano y christianos». En segundo lugar, los europeos que allí se instalaban como personas libres, bien porque se convertían al Islam (la «multitud infinita de renegados»), o bien porque hasta allí llegaron huyendo de la expulsión («otra gran copia de ludios»). Todos ellos seguían empleando la lengua de sus países de origen, y entre ellos se encontraban numerosos portugueses capturados, según Fray Diego de Haedo, tras el desastre de Alcazarquivir. En tercer lugar, los musulmanes («turcos y moros») que habían estado cautivos en países europeos también constituyeron una fuente de información de primera mano para el conocimiento de las lenguas europeas en el Norte de África y para la formación de la lengua franca.

Como vimos, Fray Diego de Haedo señala como muy tardía la presencia de portugueses de forma significativa en Argel (tras la derrota de D. Sebastião) y, en consecuencia, habremos de suponer una escasa o nula presencia de elementos lingüísticos portugueses en la lengua franca mediterránea durante las tres cuartas partes iniciales del XVI. Así ocurriría en la época de Gil Vicente, y por eso la mora Tais de las Cortes de Júpiter habla una lengua franca sin apenas contaminación portuguesa. No se trata de un mero convencionalismo literario, sino de una realidad lingüística de la época. Tenemos algunos testimonios históricos. En el *Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama*, atribuido a Álvaro Velho, se nos describe el encuentro en Calicut de los portugueses con un moro de Túnez llamado Monçaide que se entiende con ellos en lo que Elena Losada define como «un español corrupto»,¹² aunque con mezcolanza de elementos portugueses.

Los autores del teatro popular, seguidores de Gil Vicente, recogen también en sus personajes moros el mismo tipo de lengua franca de base fundamentalmente castellana que usó su maestro: así ocurre en el *Auto de Dom Luís e dos Turcos* y en el *Auto do Duque de Florença*. El magisterio del teatro vicentino, que ya había establecido las características del habla del moro, y la propia realidad lingüística, que no habría variado, explican esta continuidad.

El *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, conservado en un impreso de 1572 (seis años antes de la muerte de D. Sebastião en Marruecos), muestra una gran riqueza lingüística que sirve para caracterizar a los personajes, bien sea por responder a su origen (como el patrón de la nave, que habla italiano

¹¹ Citado por Hildo Honório do Couto, *ibídem*, p. 71.

¹² Elena Losada Soler, «Los vocabularios del *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama* y de la *Relazione* de Pigafetta: dos niveles de conciencia lingüística», *Maresia. Revista de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español*, n° 1 (2006), pp. 42-53.

porque es de Italia, o el soldado castellano Pérez, que se expresa en español), o bien por una mera convención (como todos los personajes turcos, que se expresan en español y en esta misma lengua se entienden con los cristianos no cautivos españoles o portugueses). Lo curioso es que los personajes cautivos portugueses, Lopeanes y el criado Brás, que hablan en portugués entre sí o con los personajes cristianos, se expresan en lengua franca de base fundamentalmente portuguesa (aunque con algunas pervivencias castellanas) cuando se dirigen a los turcos:

Vem Solimo e diz.
Christiano haze luego presta
la estancia en par la fuente[.]
lope[anes]. Solimo my ser contente.

A pesar de que Lopeanes y Brás se entienden perfectamente en portugués con los personajes cristianos que hablan castellano, los turcos, que hablan castellano, no les entienden cuando hablan en portugués:

Vem Solimo e diz.
Christiano no estes parado
rega [sic] presto el açucena.
Lopeanes.
Farei, pois fortuna ordena
que o que cauo com cuidado
reguem meus olhos cõ pena[.]
O quem se visse contigo
antre Christãos do Trãcoso[.]
soli[mo]. que hablas[?] lo[peanes]. que ser teu amigo.
soli[mo]. el christiano con reposo
reina la maldad consigo.
Lopeanes.
Eu te ferira esses couros,
τ te moera a ossada.
soli[mo]. que hablas[?], toma la açada[.]
lope[anes]. a mi dizer que los mouros
sentar gente muito honrada.
soli[mo]. queda y haze lo que digo[.]
lo[peanes]. que mi hazer[?] soli[mo]. que[?], que caues
no hables solo contigo.
lope[anes]. cacheirada denemigo.

El lenguaje del moro de estos personajes posee los rasgos típicos de esta habla, como es el uso del infinitivo en sustitución de cualquier persona y de cualquier tiempo de los verbos (*my ser contente*, *ser teu amigo*, *a mi dizer*, *los mouros sentar*, *que mi hazer[?]*, etc.), el uso de «mi» en lugar de «yo» (*my ser contente* por «yo estoy contento», *a mi dizer que los mouros sentar gente muito honrada* por «yo decía que los moros son gente muy honrada», *que mi hazer[?]* por «¿qué hago yo?», *my vosso amigo sentar* por «yo soy vuestro amigo», etc.) y la aparición de formas léxicas características de la lengua franca, como *sentar*, en lugar de «estar» o «ser», y algunos arabismos como *caim* (isto é, *qā'id*) por «señor». De hecho, el autor hace gala del conocimiento de términos árabes, lo que se suma a su evidente experiencia multilingüe:

bras Lourenço.
E vos sabeis já fallar
como mouro de Turtuam[?]
ao pão como chamar[?]
lopea[nes]. al hobis
bras. alcofas chamão ao pão,
τ ao mel[?] lope[anes]. melaber
bras. dizei aas igrejas delles
como lhe chamã[?] lo[peanes]. mesquitas
bras. olhai os perros mosquitas
bem he mafarrede, τ elle
pior que moscas malditas¹³

La mayoría del léxico es de origen portugués, aunque de vez en cuando el autor permite que aparezcan castellanismos: *los mouros* por «os mouros» y *hazer* por «fazer». Puede que pretendiese facilitar a los espectadores portugueses del auto la comprensión de la lengua franca, ya de por sí dificultosa en ocasiones, o puede que tratase de representar de forma realista la lengua franca que adoptarían cautivos portugueses.¹⁴ Sin embargo, aunque la intención del autor sea imposible de adivinar, no hay duda de que quiso mostrar la base castellana que inicialmente debía tener esta lengua franca, y que con esta característica debía ser reconocida por los portugueses de su tiempo.

En este caso no se encuentran particularidades fonéticas destacables. Especialmente hay que advertir sobre la total ausencia de *xexeo*, lo que acerca este auto a la tradición portuguesa del lenguaje del moro, según la afirmación citada de Paul Teyssier.¹⁵

La segunda pieza de teatro popular que contiene personajes que se expresan en lengua franca es el *Auto do Duque de Florença*. Anónimo y sin indicación de la fecha de impresión en el testimonio donde se conserva, sólo puede ser datado por las referencias históricas que contiene. La más reveladora se produce cuando el Marqués de Ferrara llega a Portugal para que su hija Gracibela ingrese en un convento, pues dice entonces que se propone «yr visitar / la reyna vuestra señora / y al rey don Sebastian». Como se sabe, a la muerte de D. João III en 1557, su nieto y heredero D. Sebastião contaba sólo tres años. Hasta 1562 actúa como regente la reina viuda Dña. Catalina de Austria, hermana de Carlos V. Posteriormente es el cardenal infante D. Henrique quien se ocupa del reino hasta que en 1568 D. Sebastião cumple los catorce años y da inicio a un breve reinado que acaba trágicamente en 1576, tras el desastre de Alcazarquivir. En consecuencia, será entre 1568 y 1576 cuando se escriba este auto.

¹³ Aunque la acción se desarrolla en Turquía, los términos que aparecen en el diálogo (como el anteriormente citado q *ā'id*), no son turcos, sino árabes: «al hobis» es *al-hubs* o, en transcripción de arabistas españoles, *al-jubs* (pronunciando la «j» como [χ]) y «mesquitas» no es más que la forma portuguesa en plural de *mas ŷ d*. Agradezco a M^a José Rebollos Ávalos, profesora de árabe en la Universidad de Extremadura, la ayuda prestada con estas formas. En cuanto a «melaber», no he encontrado explicación en árabe para esta palabra. Podríamos entender quizás que se trata de dos palabras: «mel aber» (con el sentido de «mel [diz-se] aber»). En este caso quizás podríamos relacionar «aber» con el turco «bal», aunque parece contradictorio con el hecho de que el resto de términos son todos árabes. Desconozco si en el árabe hablado magrebí hay algo parecido.

¹⁴ Son también abundantes las formas comunes a ambas lenguas, cuya pronunciación en la época era casi idéntica: *my* o *mi*, *que*, *ser*, *amigo*, *gente*, *honrada*, *vos/vós*, *entender*, *andar*, *mudo*, *algaravia/algaravía*, etc. Esto puede dificultar la apreciación de la presencia de la lengua castellana en la lengua franca de este auto, sobre todo si tenemos en cuenta que los diálogos en esta forma lingüística son muy escasos. También debemos advertir sobre los posibles errores del editor, que fácilmente podría haber portuguesizado formas castellanas, pues igualmente aparecen lusismos en los diálogos de los personajes que hablan castellano. Con otra intención (sin duda jocosa) aparecen castellanismos en este curioso monólogo del personaje Fernão Gil donde se queja de los castellanos y les imita usando algunos términos de su lengua: *Mal me entendo cō castija, / ja meus primos entendo todos / mas a hum bõ he cousa rija / vsar nunca pelos modos / de vna mala seuandija. / Mas tẽ castella hũ engano / que me tras assaz confuso / como o niño he dum anno / loguo aprende o castejano / o qual he muito mao vso*. Obsérvese aquí cómo las formas castija (por «Castilla») y castejano (por «castellano») parecen testimonios muy antiguos de yeísmo.

¹⁵ Sin embargo, Paul Teyssier no se refirió nunca a este auto.

En cualquier caso, igual que el auto anterior, se escribe cuando aún no era frecuente ni numerosa la presencia de cautivos portugueses en el Norte de África, por lo que, si hemos de fiarnos del citado Fray Diego de Haedo, era aún muy escasa la aportación de elementos portugueses en la lengua franca mediterránea. En efecto, el moro Mahometo, cautivo en la casa del Marqués de Ferrara, se expresa en una lengua franca de base castellana con tan pocas interferencias portuguesas que la mayoría bien podría atribuirse a error de copia o del impresor. Sólo aparecen lusismos en la primera frase que pronuncia (*bux muyto falar*, es decir, «vós muito falais») y en algunas palabras sueltas: *bir* (por «vir»), *melior* (por «melhor»), *fazer*, *nam* (grafía antigua por «não»), *senam* (grafía antigua por «se não»), *catiúo* y el caso más dudoso de *comigo*.

El moro Mahometo trabaja como esclavo en la huerta del Marqués a las órdenes de un hortelano llamado Orcasto que se expresa en castellano, pues es la lengua que se emplea en casa del Marqués de Ferrara. Sólo aparece Mahometo hablando en su lengua franca cuando está con el hortelano:

Mahometo. ma[hometo]. que mādār [?]
 ort[elão]. ea moro veni aqui
 vamonos a trabajar:
 suso presto lleuantar
 mou[ro]. ala bux muyto falar
 Bux bilano
 no conoxer esta mano,
 or[telão]. cortada la vea, y coxa,
 mou[ro]. que dezir bux barba roxa?
 or[telão]. que deue ser tu hermano.
 Mouro.
 Si a la fe

Es curioso observar cómo el moro cautivo se muestra altivo y amenazante con el hortelano, al que parece despreciar. Quizás se deba esto a que Mahometo es un noble caballero:

mou[ro]. orcasto mi xētar cabalero
 de mi tierra, y gran xenior:
 y callar,
 senam mi luego matar:
 Orcasto se amilana y trata de calmarlo:
 or[telão]. yo soy hermano de vos
 señor Mahometo amigo
 y estoy burlando os digo:
 mou[ro]. Orcasto guardar de mi
 no tomar rexas comigo.
 orte[lão]. Dios no quiera
 mas que antes yo me muera
 si de burlas, ni de veras
 contigo juegue las peras.
 Ue qui? llama a la puerta
 o hideputa perrazo
 que ferossissimo [sic] que es,
 por Dios que de vn reues
 si me diera vn cuchillazo
 muerto me echaua a sus pies.

El habla de Mahometo es mucho más rica que la lengua franca del auto anterior. Se parece mucho más a la de la mora Tais de Gil Vicente, se mantiene más fiel a la base castellana y, en definitiva, intuimos que reproduce mejor la realidad lingüística.

En lo que respecta a la morfosintaxis, encontramos, en primer lugar, el uso del infinitivo como única forma verbal: *bux muyto falar* («vos habláis mucho»), *Bux bilano no conoxer esta mano* («vos, villano, no conocéis esta mano»), *que dezir bux barba roxa?* («¿qué decís vos, Barba Roja?»), *moro matar christiano* por querer tomar su tierra («el moro mató al cristiano porque quería apoderarse de su tierra»), etc. También es característico el uso del verbo «estar» (en la forma de *xentar*) con el significado indistinto de «ser» o «estar»: *xētar cosa de guerra* («es cosa de guerra»), *xentar melior* («es mejor»), *Moro que xentar catiuo* («Moro que esté cautivo»), *mi xētar caballero* («yo soy caballero»). Y, finalmente, el uso del pronombre *mi* como sujeto: *mi trabayar, y servir* («yo trabajo y os sirvo»), *mi xētar caballero* («yo soy caballero»), *mi luego matar* («yo os mataré al momento»).

Más que la morfosintaxis destaca el aspecto fonético, con su característico *xexeo* con resultados de palatal sorda o sonora: *bux* y *box* («vos»), *conoxer* («conocer»), *fantagia* («fantasía»), *xenior* («señor»). Sin embargo, hay numerosos casos de conservación, tanto en posición inicial como intervocálica: *dezir*, *Si* (adverbio de afirmación), *cosa, su* (posesivo), *fazer, senam...*

También observamos una tendencia a la despalatalización, tanto de la nasal (*xenior* por «señor»), como de la lateral (*bilano* por «villano», *melior* por «melhor», *calar* por «callar», aunque pudiera ser lusismo, *cabalero* por «caballero»). Pero también en este caso aparecen excepciones: *tamañito, alli, reñir, callar*.

Finalmente, es posible encontrar también ejemplos de betacismo: *bux* y *box* (por «vos»), *bir* (por el verbo portugués «vir»), *cabalero* (por la forma antigua castellana «cavallero»). Hay algunos casos de conservación de la grafía «u»: *catiuo, servir*.

El último de los autos portugueses del siglo XVI donde encontramos la lengua franca mediterránea, el *Auto de Santiago*, es probablemente el primero en escribirse después de las *Cortes de Júpiter*, pues su autor Afonso Álvares fue uno de los primeros continuadores de Gil Vicente, activo quizás antes de la muerte de éste.

En el *Auto de Santiago*, como ocurre en los dos autos anteriores, volvemos a asistir a un plurilingüismo que sirve para caracterizar a los personajes.¹⁶ En este caso, la lengua usada por cada personaje no es arbitraria o convencional, es decir, no es apenas una mera caracterización sin respeto por la verosimilitud. Recordemos, por ejemplo, cómo los turcos del *Auto de Dom Luís e dos Turcos* se expresan en castellano y no tienen ninguna dificultad para entender a algunos personajes cristianos libres que les hablan en portugués; sin embargo, no entienden el portugués que les hablan los cautivos, por lo que éstos se tienen que expresar en lengua franca... También resulta poco verosímil que los personajes italianos del *Auto do Duque de Florença* no hablen italiano, sino español... Naturalmente, son convencionalismos que el público de los autos reinterpretaba adecuadamente.

El *Auto de Santiago*, al contrario que los anteriores, respeta con más fidelidad la verosimilitud en lo que se refiere a la lengua que usan los personajes: los que son portugueses (el Romeiro y el Cativo) hablan portugués; los extremeños que viven cerca de Guadalupe (el Pastor y la Serrana)

¹⁶ En mi edición de este auto hago un análisis más detenido de la lengua de los personajes (cf. Afonso Álvares, *Auto de Santiago*, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor» – Departamento de Galego-Português, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña, 2002).

hablan castellano; las figuras que pertenecen al mundo sobrenatural (el apóstol Santiago, un diablo y un ángel) hablan portugués, pues lógicamente no poseen impedimentos lingüísticos; y, finalmente, hay un moro llamado Alc que se expresa en su peculiar habla de moros o lengua franca.¹⁷

Al principio del auto asistimos, en un lugar del Norte de África, a una escena en la casa del moro Alc, el cual había comprado a un cautivo portugués:

Pox ora comprar-te por muito dinero
e já mi tener-te por mino cativo.
Hás-de xervir-me que morto que bibo,
xi por Mafoma mi Dox berdadero (versos 9-12).

La escena inicial en que conversan Alc y su cautivo cristiano se centra fundamentalmente en una disputa religiosa: frente a la insistencia del moro en afirmar el carácter verdadero de su religión («por Mafoma mi Dox berdadero» dice erróneamente en la cita anterior, pues Mahoma no es más que el profeta de Dios, como se sabe) y en intentar convertir a su esclavo, éste rechaza tales propuestas e incluso le expone algunos de los dogmas de la fe cristiana. Naturalmente, se trata de una forma de adoctrinamiento del público del auto, pues éste era el fin primordial por el que fue escrito. Véase, por ejemplo, cómo aprovecha Alfonso Álvares en el siguiente diálogo para explicar la virginidad de María:

ALC [...] Ora, tu agora dar-me rejão,
bos que tu querer xorbiar,
como moler que conocer barão,
barindo filino, bor que fexão
bóx otro dexter que birgo ficar?

CATIVO São mui contente de to declarar,
como alcança meu fraco entender.
Primeiramente tu hás-de saber
que Deos poderoso quis ordenar
que o seu Filho, Rei Angelical,
por nos livrar de mal e quebranto,
se concebesse polo Spíritu Santo
no seu santo ventre mui divinal.

E vês aqui a verdade direita.
Não te pareça que é grão de milho
que, porque pario o seu Santo Filho,
quis que ficasse virgem perfeita,
[...] (versos 65-81)

Como se ve en este ejemplo, el moro Alc entiende perfectamente el portugués de su cautivo, y es aquél el que debe hablar en lengua franca para que éste le entienda. Se debe esto a que Alc estuvo cautivo en la ciudad de Oporto, donde fue esclavo de un tal João Gonçalves que lo ponía a trabajar en cuanto el gallo cantaba y que le sometía cruelmente a los más variados tormentos:

¹⁷ En realidad, hay un personaje con el que no se respeta este criterio de verosimilitud: el ermitaño que está al cuidado del santuario de Guadalupe se expresa en portugués. Aquí sí es todo convencional, pues Guadalupe no es una ermita, sino un monasterio, y en él los antiguos monjes jerónimos hablaban, lógicamente, castellano.

Ao tempo que mi cativo brimero
naquexite cidade que chamam do Porto,
um Jão Gonxalves que tem olo torto
dai bera mi cruel catibero.
Xotas, pancadas, com bragax de ferro,
sempre chamaba que cantaba galo:
«Alc, cabrão, almofaxar cabalo,
xus levantar dum moro cão perro!» (versos 1-8)

Esto explica, en mi opinión, las características del lenguaje que utiliza el moro y que podemos sintetizar como una lengua franca de base castellana, que era la de uso en esta época y en esta latitud, readaptada a la lengua portuguesa.¹⁸ Por ese motivo, aparecen numerosos elementos fácilmente reconocibles como castellanos, como el sufijo «-ero» (*brimero* por «primero», *dinero*, *berdadero*, *cabalero*, etc.), y otras formas léxicas de origen indudablemente español (*Dox* y *Diox* por «Dios», *moro*, *Mafoma*, el adverbio de negación *nô*, el posesivo *mi*, *salir*, *bivir* por «vivir», etc.) Incluso como posible referencia de la lengua franca mediterránea más general, podemos interpretar como de origen italiano el posesivo *nostra* y el demostrativo *queste*...

Sin embargo, la mayor parte de los elementos de la lengua de Alc son indudablemente portugueses, aunque con frecuencia fonéticamente alterados: *Ao tempo que*, *cativo*, *naquexite*, *cidade*, *chamam*, *Porto*, *tem*, *olo* (por «olho»), *torto*, *pancadas*, *bragax*, *ferro*, *sempre*, *galo*, *cabalo*, *cão*, *muito*, *morto*, *dizer*, *fugir*, *naquexas*, *laço*, *nós*, *calar*, *trabalar* (por «traballar»), *falar*, etc.

Algunas de las formas son propias del habla particular del personaje. Podemos, por ejemplo, reconocer la forma *xentar* como el verbo general en la lengua franca usado tanto para «ser» como para «estar»: *xentar cabalero* («ser cavaleiro»), *todo xentar mentira brobada* («tudo é mentira provada»), etc.

De las alteraciones fonéticas destaca, en primer lugar, el *xexeo*, que no es sistemático nunca, pero se produce en todas las situaciones posibles:

a) En posición inicial de palabra: *xi* (en lugar de «si», adverbio de afirmación antiguo, moderno «sim») o en lugar de la conjunción condicional «se», *xervir-me* («servir-me»), *Xus* («sus», interjección conminatoria idéntica a la castellana de la época), *xenior* («senhor»), *xanto* («santo»), *Xe[m]pre* («sempre»)...

b) En posición inicial de sílaba, sólo detrás de vocal nasal: *Gonxalves* («Gonçalves»), *conxelhas* («conselhas», cf. esp. «consejas»).

c) En posición final de sílaba o de palabra: *naquexite* («naqueste»), *bragax* («bragas»), *Pox* («pois»), *Dox* («Dios»), *bóx* («vós»), *naquexas* («naquestas»), *tantox* («tantos»), *mexquita* («mesquita»)...

d) En posición intervocálica, dándose diferentes soluciones. En primer lugar, [ʃ] procedente de sibilante sorda: *almofaxar* («almofaçar»), *aquexa* y *aquexas* («aquessa» y «aquessas»), *fexão* («feição»), *nexas* («nesses»). En segundo lugar, [ʒ] procedente de sibilante sonora: *rexar* («rezar»), *dexer* («dizer»), *riquexas* («riquezas»), *traxer-t'e[n]ganado* («trazer-te enganado»). En tercer lugar, [Z] procedente de sibilante sonora: *rejão* («reção»), *vijo* («viso»), *paraijo* («paraíso»), *bantegia* (antiguo «fantasia», por «fantasia»).

Otras alteraciones fonéticas que presenta el habla de Alc, más variadas y ricas que en los otros textos analizados, son las siguientes:

¹⁸ Valga esto como respuesta a la interrogante que planteaba en mi edición de la obra («Introdução» a Afonso Álvares, *Auto de Santiago*, op. cit., p. 39): «Quanto ao falar do Mouro, não sabemos qual é o grau de aproximação objectiva ao verdadeiro falar dos mouros em Portugal (por exemplo, os cativos) ou das relações que mantinham com os portugueses no Norte da África. Não sabemos até se houve uma *koiné* com que os mouros se entendiam com os portugueses e castelhanos naquela altura».

a) Casos de betacismo (que alternan con la conservación, al menos gráfica, de «v»): *catibero* («cativeiro»), *chamaba* («chamava»), *cantaba* («cantava»), *cabalo* («cavallo»), *bibo* («vivo»), *berdadero* («verdadeiro»), *cabalero* («cavaleiro»), *bóx* («vós»), *brobada* («provada»), *barão* («varão», aunque en este caso pudiésemos admitir también «barão»), *balor* («valor»), *benabenturado* («bem-aventurado»).

b) Sonorización de «p» en «b»: *brimero* («primeiro»), *bera* (preposición ant. «pera»), *bancadas* («pancadas»), *ber* (preposición ant. «per»), *brofia* («porfia»), *brobada* («provada»), *barindo* («parindo»), *bor* («por»), *baxtor* («pastor»).

c) Sonorización de «f» en «b»: *barturax* («farturas»), *bermoxas* («fermosas»), *bantegia* («fantesia»).

d) Despalatalización de «lh»: *olo* («olho»), *trabalar* («traballar»), *moler* y *moleres* («mulher» y «mulheres»), *filino* («filhinho»).

e) Despalatalización de «nh»: *conecer* («conhecer»), *filino* («filhinho»), *xenior* («senhor»).

f) Otros casos: *Jão* («João»), *Birga Maria* y *birgo* («Virgem Maria» y «virgem»).

En cuanto a la morfosintaxis, se produce la simplificación característica de este lenguaje, como ocurre con el uso de *mi* como pronombre sujeto (*Ao tempo que mi cativo brimero* = «Ao tempo que eu fui cativo primeiro», *e já mi tener-te por mino cativo* = «e já eu te tenho como meu cativo», etc.) o con el uso del infinitivo como única forma verbal (*mi tener-te* = «eu tenho-te», *almofaxar cabalo* = «almofaxa o cavallo», *Que dizer bóx...?* = «que dizeis vós?», etc.) Sin embargo, en el caso de Alc, quizás por su contacto directo y prolongado con la lengua portuguesa en la ciudad de Oporto, encontramos también oraciones con el uso de otras formas verbales, a veces correctas (*hás-de xervir-me de mi tafovero* = «hás-de servir-me de meu fouveiro», *tenendo experança que quessa moler de mino poder te há-de xacar* = «tendo esperança de que essa mulher do meu poder te há-de sacar», etc.) y a veces incorrectas (*há-de fugir* = «hás-de fugir», *bóx há-de salir* = «vós haveis de sair», etc.)

En definitiva, lo que parece revelarnos el lenguaje de los personajes moros en el llamado teatro popular del siglo XVI, ya desde la mora Tais de Gil Vicente, es el uso de una variante de la lengua franca mediterránea de base fundamentalmente castellana, si bien en algunos casos (como en el moro Alc de Afonso Álvares) esta lengua franca ha sido alterada, pues ha sufrido una portuguesización profunda. Con independencia de los procesos un poco arbitrarios y artificiales que el autor podía imprimir al habla de los moros (como igualmente hacía con el habla del resto de personajes), no hay duda que respondía a una realidad lingüística, especialmente verosímil, a mi modo de ver, en el caso de las *Cortes de Júpiter* y el *Auto de Santiago*.

BIBLIOGRAFÍA

1. ACTIVA.

- ÁLVARES, Afonso, *Auto de Santiago*, Introdução, fixação do texto e notas de Juan M. Carrasco González, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor» – Departamento de Galego-Português, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña, 2002.
- ANÓNIMO, *Auto das Capellas*. *Auto nouamente feito chamado das Capellas, em o qual entrão as figuras seguintes*. s. *Hum homem nobre por nome Andre Uelez, τ sua molher Ines de macedo, τ sua filha Antonia Uelez, τ hũa criada por nome Clara, τ hũ vilão, por nome Lourenço τ hũ Ratinho τ dous Matantes, τ hum moço τ hum, Musico, τ hũ Clerigo* en Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas – Centro de Estudios Históricos, 1922, facsímil sin paginar.
- ANÓNIMO, *Auto de dom Luis e dos Turcos*. *Auto nouamente feito, em o qual entram as figuras seguintes, conuem a saber, hum fidalgo per nome dom Luis, τ paje seu, per nome Mena, τ hum soldado per nome Perez, τ dous vilões, hum chamado Fernã Gil, τ o outro Bras lourenço, τ dona Clara, Taricio seu pay, Theodoro seu criado. Hum Principe turco per nome Olismael, dous chamados Solino, τ Zaidel. O Turco velho, Lopeanes captiuo*. *Impresso anno de M.D.Lxxij* en Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas – Centro de Estudios Históricos, 1922, sin paginar.
- ANÓNIMO, *Avto Novamente Feyto*. *Sobre os muy sentidos amores q) teue o Duque de Florença, cõ a muy fermosa Gracibelia filha do marques de Ferrara: em q se introduzẽ as figuras seguintes*. s. *Marques : Gracibelia cõ duas damas, Belicia, τ Paulina : hũ Enano chamado Rosibel : τ hum ortelão chamado Orcasto : Mahometo mouro : o Duque com dous soldados, hum Persiano, τ outro Joã temeroso, hum Abegã, τ sua filha Brasia τ dous ratinhos criados do abegã, chamados hum Gil, τ outro Bras, τ hũa moça chamada Joana, τ dous vilões, Lourenço, τ Uasco* en Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas – Centro de Estudios Históricos, 1922, sin paginar.
- VICENTE GIL, *Cortes de Júpiter en As obras de Gil Vicente*, Direcção científica de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. II (2002), pp. 31-51.

2. PASIVA.

- ALONSO, Amado, «Historia del ‘ceceo’ y del ‘seseo’ españoles», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, VII (1951), pp. 111-200.
- ALONSO, Amado, «Árabe st > esp. ç – esp. st > árabe ch» en *Estudios Lingüísticos. Temas Españoles*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1982, pp. 106-124.
- COUTO, Hildo Honório do, «O componente espanhol da língua franca mediterrânea», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* (Embajada de España en Brasil), XI (2001), pp. 67-80. En este artículo cita de sí mismo el libro, que no he podido consultar, *A língua franca mediterrânea, Brasília*, Oficina Editorial do IL/UnB, 2002.
- GONÇALVES - VIANA, A. R., *Deux faits de morphologie historique portugaise. Mémoire présenté à la dixième session du congrès international des orientalistes*, Lisbonne, 1892.
- GONÇALVES - VIANA, A. R., recensión «Dr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Contribuições para o futuro Dicionário Etimológico das línguas hispánicas», *Revista Lusitana*, XI (1908), pp. 241-247.
- LOSADA SOLER, Elena, «Los vocabularios del *Roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama* y de la *Relazione de Pigafetta*: dos niveles de conciencia lingüística», *Maresia. Revista de la Asociación de Lusitanistas del Estado Español*, I (2006), pp. 42-53.
- MACHADO, José Pedro, «A fala da moura das Côrtes de Júpiter», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, V (1938), pp. 221-250.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, *Notas Vicentinas. Preliminares de uma edição crítica das Obras de Gil Vicente*, IV – *Cultura intelectual e nobreza literária*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, «Contribuições para o futuro dicionário etimológico das línguas românicas peninsulares» en *Dispersos Originais Portugueses. II Linguística* (1º Volume), Lisboa, Edição da Revista de Portugal, 1970, pp. 253-429.
- SCHUDART, Hugo, «Die Lingua Franca», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXIII (1909), pp. 441-461.
- TEYSSIER, Paul, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie Klincksieck, 1959.

IDEOLOGÍA Y TRADUCCIÓN: ROMUALDO DE LAFUENTE, PRIMER TRADUCTOR AL ESPAÑOL DE VIAGENS NA MINHA TERRA DE GARRETT

M^a Jesús Fernández García

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Pocas páginas de historia de la Literatura Portuguesa existirán que no se refieran elogiosamente a una obra como *Viagens na Minha Terra* de João Baptista da Silva Leitão, incluso serán más numerosas las que coincidan en destacarla, junto al drama *Frei Luís de Sousa*, como una de las obras cumbre de las letras portuguesas del siglo XIX.¹

Su original e innovadora técnica compositiva, además de otros valores, no pasó desapercibida para lectores cultos de diferentes países y las traducciones a otras lenguas europeas no se dejaron esperar. En 1895 se traduce al alemán² y en 1899 al francés, aunque para esta traducción se selecciona únicamente la novelita amorosa conocida como «a menina dos rouxinóis».³ Ya en el siglo XX se traduce al italiano, también parcialmente⁴, y al inglés.⁵

La traducción española que conocemos, aparecida en 1861 de la mano de Romualdo de Lafuente y publicada en Madrid, es la pionera entre las europeas. Antes que este texto narrativo, en 1859 había sido traducida al español por Emilio García de Olloqui la pieza *Frei Luís de Sousa*, obra que conocerá sucesivas traducciones en este siglo y en el siguiente.⁶ La traducción de los viajes garretianos al español, cuyo único ejemplar conocido se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa,⁷ ha pasado desapercibida a los estudiosos de la presencia de Garrett⁸ en España. Tal como reza en la porta-

¹ Quizás uno de los mayores elogios sea el de considerar *Viagens na Minha Terra* como la obra que abre la Modernidad en la prosa literaria portuguesa. Entre otros, Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 1997 y Maria Fernanda de Abreu, «El Romanticismo», *Historia de la Literatura Portuguesa*, coord. J. L. Gavilanes y A. Apolinario, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 392-395.

² *Der monch von Santarem oder wanderungen in meinens vaterlande*, trad. Adolf Seubert, Leipzig, Philipp Redam Jun, 1895, 272 páginas.

³ *La jeune fille aux rossignols*, Paris, Moulins, 1899, 215 págs.

⁴ *Teatro e Narrativa: un Auto di Gil Vicente, Il Romeo, La fanciullia dei rosignoli*, introd., trad. e notas de Enzo di Poppa Vólture. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1957, 324 págs.

⁵ *Travels in My Homeland: A Portuguese Classic*, trad. Jonh M. Parker, Londres, Peter Owen, 1987, 256 págs.

⁶ Lisboa, 1859. Sobre las traducciones al español de este drama, pueden verse los artículos de Xosé Manuel Dasilva «Sobre a recepção do *Frei Luís de Sousa* em Espanha», Almeida Garrett, *um Romântico, um Moderno*, Vol II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, págs. 385-416 y «Anticastelhanismo e Sebastianismo nas Traduções Espanholas do *Frei Luís de Sousa*», *Veredas*, 3-1 (Porto, 2000), págs. 117-126.

⁷ La traducción aparece dividida en tomo primero y segundo, como la primera edición del original garrettiano. En el capítulo IV del segundo tomo una nota del traductor nos indica que «Aquí ha suprimido dos capítulos el censor». En realidad es el final de ese capítulo que incluye un romance sobre el rapto y martirio de Santa Iria y el capítulo siguiente donde se cuenta una leyenda popular sobre la misma santa. Ambas versiones, que no están escasas de elementos novelescos, pudieron parecerle a un censor religioso pasajes poco ortodoxos.

⁸ En la exhaustiva relación de traducciones que publica Henrique de Campos Ferreira Lima en su artículo «Garrett em Espanha» (*Boletim de la Universidad de Santiago de Compostela*, Año IX, n° 30, 1940, págs. 3-28) no aparece referencia a esta traducción, como tampoco en otra recopilación más reciente: Manuel Correia Fernandes, *Literatura Portuguesa em Espanha. Ensaio de uma Bibliografia (1890-1985)*, Porto, Livraria Telos Editora, 1986, pp. 37-38.

da, *Viajes por mi Tierra. Obra descriptiva, crítica y amena*, por el Vizconde de Almeida-Garrett, traducida del portugués por Romualdo de Lafuente (Madrid, 1861⁹) tuvo, evidentemente, una escasa difusión, pero las razones de ello sólo pueden plantearse por el momento como preguntas sin respuesta: ¿se trató de una tirada muy reducida?,¹⁰ ¿la edición sufrió algún tipo de censura? o, si se dieron dificultades en su difusión que expliquen la falta de ejemplares, ¿están estos problemas vinculados a la figura de su traductor?

Sin duda, el prestigio de la obra y de su autor en Portugal están en el origen de esta traslación al español y por ello la figura del traductor, como mediador, se vuelve más determinante en el proceso de difusión. Antecedida apenas dos años por la traducción de la pieza dramática y por algunas traducciones de poemas sueltos, no puede decirse que Garrett fuera un completo desconocido para los medios cultos españoles, pero el eco de su obra no supera más que tímida y parcialmente las fronteras comunes.¹¹

Viagens na Minha Terra, la obra que mejor plasma el espíritu «moderno» de su autor, nos llega de la mano de un traductor del que tenemos escasos datos, pero que sin duda no lo fue más que ocasionalmente y que manifiesta una estimación bastante negativa del trabajo de traducción, como expone en su prólogo:¹²

Siempre he creído que el trabajo del traductor es ingrato, mezquino, y que no produce gloria ni provecho.

El traductor trabaja, no crea, obedece al pensamiento ajeno, y por más que concienzosamente le interprete, profundice su misterio, estereotipe su expresión y conserve la robustez del lenguaje, siempre en mi concepto su mérito literario será de escasísimo valor.

Ésta sería, por otra parte, la consideración más generalizada en relación a la obra traducida vigente hasta al menos los años sesenta del siglo XX.¹³ Muy diferente es en nuestros días lo defendido por la traductología, entendida ésta como «reflexión de la traducción sobre sí misma»,¹⁴ que ha ido convocando y aunando lo que eran distintos criterios y puntos de vista a la hora de estu-

⁹ Con indicación de la imprenta, del impresor y de su dirección: Imprenta de EL PUEBLO, á cargo de C. Gonzalez, calle de Capellanes, núm. 7.

¹⁰ En la primera página, izquierda arriba, figura en español un comentario manuscrito «obra rara y curiosa», lo que no deja de ser una caracterización espontánea de un lector español, que puede dirigirse tanto a la obra original como al hecho de su traducción. Esta simple anotación, unida al hecho de la escasa difusión del texto traducido, nos permite reflexionar sobre la recepción de la obra: ¿funcionó *Viajes por mi tierra* como un texto literario en el sistema de destino, es decir, en el español? ¿La traducción actuó sobre lo que la traductología llama «horizonte de expectativas» o pasó desapercibida por no responder a ninguna de estas expectativas lectoras?

¹¹ De la bibliografía española sobre Garrett que nos ofrece Ferreira Lima (art. cit., pág. 23) podemos extraer varios hechos: todos los trabajos que incluyen comentarios a la obra garretiana son posteriores a la década de los sesenta. El más próximo, la *Historia crítica de la literatura española* de D. José Amador de los Ríos, es de 1861-1865 y la siguiente, *La literatura portuguesa en el siglo XIX. Estudio literario* de Antonio Romero Ortiz, fue publicada en Madrid en 1869. Obras que nuestro traductor sólo pudo conocer después de haber llevado a cabo su traducción y que, a juzgar por el silencio de Ferreira Lima, no aluden a ella. En cuanto a las traducciones literarias fechadas, sólo anteceden la traducción de *As Viagens* algunos poemas sueltos, por ejemplo los publicados en 1845 por Izidoro Gil, y el drama *Frei Luís de Sousa*. Ferreira Lima afirma desde su exhaustivo conocimiento que «Em Espanha estão pouco divulgadas as obras de Garrett», afirmación que torna más rotundo el hecho de que la traducción de Romualdo de Lafuente haya pasado desapercibida.

Por otro lado, considerado el conjunto de las traducciones de la obra garretiana al español, destacan las repetidas del *Frei Luís de Sousa*, de manera que, como señala Xosé Manuel Dasilva, «o *Frei Luís de Sousa* é, através de um importante número de versões, a obra de Garrett que marca decisivamente a recepção do escritor em Espanha.» (Art. cit., 2003, pág. 389)

¹² El prólogo de Romualdo de Lafuente es una riquísima fuente de comentarios de donde se pueden extraer reflexiones de distinto tipo: desde reflexiones sobre la práctica de la traducción, como ésta que reproducimos, hasta otras de tipo político. Sobre la importancia de los paratextos en la traducción literaria, vid. Gallego Roca, M., *Traducción y literatura: Los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Ediciones Jucar, 1994.

¹³ Vid. Gallego Roca, M., op. cit., Ruiz Casanova, J.F. *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000 o Lafarga, F., Palacios, C. y Saura, A. (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Univ. de Murcia, 2002.

¹⁴ Antoine Berman, citado en pág. 291 por Guglielmi, Marina, «La traducción literaria», en *Introducción a la literatura comparada*, Amando Gnisci (coord.), Barcelona, Ed. Crítica, 2002, págs. 291-345.

diar el producto nuevo y diferente que es la obra traducida. Parece generalmente aceptado por todas las escuelas y enfoques implicados que la traducción es un complejo viaje entre un texto de partida y uno de llegada y, como señala Marina Guglielmi,¹⁵ la «complejidad del fenómeno de la traducción, entendido como proceso de intercambio y relación entre culturas diversas, no podía comprimirse dentro de una preceptiva normativa cuyo punto de referencia era siempre el estrictamente textual y lingüístico en el nivel microestructural.» Hoy está plenamente asumida la dimensión macroestructural de la traducción, «de esta manera ha sido posible afirmar una nueva perspectiva centrada en factores históricos y sociológicos y en la importancia de la recepción de los textos.»¹⁶

Nuestra perspectiva a la hora de enfrentar la relación entre la obra de João Baptista de Almeida Garrett (*Viagens na Minha Terra*) y su traducción española por Romualdo de Lafuente (*Viajes por mi tierra*) coincide con esta perspectiva. Dicha relación puede ser articulada en tres aspectos. El primero pretende responder a preguntas como ¿quién es el traductor?, ¿por qué se traducen *As Viagens*? ¿cuáles son las razones de su elección? Aspectos que tienden a revelar los puntos en contacto entre autor y traductor y, como veremos, rasgos ideológicos que rodean el acto de traducir.

El segundo aspecto de esta relación tendría que ver con el cómo de la traducción. A este punto nos referiremos brevemente a partir de las propias reflexiones que el traductor nos ofrece en su prólogo y que sitúan su propio trabajo frente al dilema clásico entre fidelidad y belleza, entre traducción literal o libre.

En tercer y último lugar, completaría la aproximación a nuestra traducción el cotejo de las reacciones que la traducción pudo producir entre los lectores, es decir, qué historia puede reconstruirse de su recepción.¹⁷

Nos detendremos en esta ocasión sólo en el primero de los aspectos señalados. Nos interesa desentrañar y subrayar lo que de elección tiene el acto mismo de la traducción y los valores que dicha elección saca a la luz como caracterizadores del autor y su obra, y también del traductor y su texto, implicados ambos dentro de una época literaria y dentro de un contexto histórico, que en este caso es el que media entre 1843, en que empiezan a publicarse *As Viagens*, hasta 1861 en que aparece la traducción española.

¿QUIÉN ES EL TRADUCTOR?

El prestigio del autor y del texto de partida contrasta con el del artífice de su traslado al español. La información que hasta la fecha hemos recopilado sobre Romualdo de Lafuente nos ofrece un retrato robot más que una auténtica biografía. Nos faltan, en este momento, datos como su fecha y lugar de nacimiento, así como los de su muerte, aunque su actividad política está vinculada a la provincia de Málaga.

Dejando a un lado el hecho aislado de haber emprendido la traducción de un texto literario, los datos lo vinculan más al mundo de la política que al de la cultura, aunque estos mundos estén estrechamente ligados en la vida de muchos intelectuales del siglo XIX, comenzando por el propio

¹⁵ *Ibidem*, pág. 320.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 321.

¹⁷ La recepción de la traducción tiene dos vertientes: por un lado, la que compondría el conjunto de estudios que sobre la traducción literaria portugués-español se han llevado a cabo y, por otro, las reacciones coetáneas a la traducción, localizables en semanarios y revistas literarias de la época. En relación a la primera, venimos señalando que las referencias en este tipo de textos a la traducción de Romualdo de Lafuente son inexistentes. Respecto a la segunda vía, es una labor que está en marcha.

Garrett. En el complejísimo panorama político de la segunda mitad del siglo XIX, las pocas referencias historiográficas sobre su persona lo sitúan entre los republicanos federalistas seguidores de Sixto Cámara y, más concretamente, como uno de sus colaboradores más allegados.¹⁸

Sixto Cámara es una figura de cierta relevancia en el mundo político de mediados del siglo XIX, sobre el que sí existe abundante documentación historiográfica.¹⁹ Junto a él, Romualdo de Lafuente participa en algunas de las diferentes revueltas andaluzas que se suceden durante el Bienio Liberal. En primer lugar en la insurrección de Málaga en noviembre de 1856 y, después, en las de abril y julio de 1857. Como resultado de estas intervenciones, compartió el exilio en Portugal de Sixto Cámara entre 1857 y 1859. De esta estancia en el país vecino le habría llegado un conocimiento de primera mano del mundo cultural portugués que tan bien parece conocer, a juzgar por el prólogo a la traducción, donde cita a diferentes autores portugueses²⁰ de esta época. Además, en fechas tan recientes a la muerte de Garrett (1854) debió conocer la admiración e influencia que una tal personalidad ejerció sobre sus coetáneos.

Perteneció, como la mayoría de los revolucionarios republicanos malagueños, a la sociedad secreta *Carbonaria Republicana Garibaldina*. Estas sociedades republicanas secretas y clandestinas tienen un funcionamiento próximo al de las logias masónicas y ramificaciones internacionales que bien pudieron vincular a nuestro traductor con «primos»²¹ del país vecino.

Los carbonarios representan un ala extremista dentro del republicanismo y, según la historiografía andaluza, se dio, incluso antes de la revolución de 1868, «la existencia de una vastísima organización secreta de carácter carbonario-republicano en las provincias de Málaga, Granada, Jaén y Córdoba (...)».²² Su particularidad radica fundamentalmente en el componente popular-obrero y en que suman a las reivindicaciones clásicas del republicanismo una preocupación por las demandas sociales de este colectivo (como el reparto de tierras, por ejemplo).

Romualdo de Lafuente, durante su exilio portugués, formó parte de un núcleo carbonario en Oporto junto a otros republicanos españoles. Se mantuvieron muy activos los grupos de Lisboa y Oporto hasta el estallido de la Gloriosa (1868) y, según la bibliografía especializada, el gobierno español «trasladó constantes quejas al ministerio portugués por el apoyo» y «la protección de que gozaban del propio gobierno luso.»²³

Tras el derrocamiento de la monarquía de Isabel II, el republicanismo español conoce toda una serie de excisiones y desacuerdos en el seno del propio Partido Democrático recién creado. El republicanismo se debate «entre la revolución popular y la concebida por la burguesía»²⁴ y en el dilema

¹⁸ Townson, Nigel (ed.), *El republicanismo en España (1830-1977)*, Madrid, Alianza Editorial, 1994. La única referencia a Romualdo de Lafuente aparece en la página 102, como «antiguo colaborador de Sixto Cámara».

¹⁹ Republicano, nacido en la Rioja en 1825, que está entre los fundadores del Partido Demócrata (1849). Jugó un importante papel como activista y organizador del republicanismo, representando un punto de contacto con las alas más extremistas del grupo republicano: filosocialistas, fourieristas y carbonarios, a los que dirigió en varias insurrecciones. Teórico de las ideas republicanas (*La cuestión social*) y director de varios periódicos como *La Reforma Económica* y *La Soberanía Nacional*. Su muerte durante una fallida intentona de insurrección, organizada desde la población extremeña de Olivenza, supuso su elevación inmediata al panteón de los mártires republicanos. (Nigel Townson (ed.), *op. cit.*, págs. 63, 71)

²⁰ Algunos de primera línea como Alexandre Herculano o Camilo Castelo Branco y otros hoy menos conocidos como Sampayo (debe referirse al periodista y político António Rodrigues Sampaio), António Feliciano de Castillo (el Ciego) y Latino Coello, todos vinculados a la estética romántica. Entre los españoles, que el traductor trata de hermanar con los portugueses, figuran «el historiógrafo Lafuente, Corradi el periodista, el novelista Fernandez Gonzalez», Pi y Margall y Escosura (D. Patricio). Como vemos, salvo y Pi y Maragall, el resto son nombres que no están entre los comunmente conocidos.

²¹ Primos y no hermanos, como se denominan los masones.

²² Arcas Cubero, Fernando, *El Republicanismo Malagueño durante la Restauración (1875-1923)*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1985, pág. 33.

²³ Lidia, Clara E. y Zavala, Iris M., *La Revolución de 1868. Historia, pensamiento, literatura*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1970.

²⁴ Arcas Cubero, Fernando, *op. cit.*, pág. 37.

entre República o Monarquía. Entre los que lucharán por el primer modelo (revolución popular y República Federal) frente a la monarquía democrática del Gobierno de Prim, volvemos a encontrar a Romualdo de Lafuente, en Málaga a finales de 1868 y principios de 1869, como jefe de la milicia «Voluntarios de la Libertad», donde se había enrolado el grueso de los federalistas malagueños. La orden del gobierno central es disolver estas milicias urbanas. A partir de los estudios historiográficos²⁵ que se ocupan del tema, podemos resumir el papel relevante que Romualdo de Lafuente tuvo en el choque entre las fuerzas gubernamentales y las milicias durante los días 31 de diciembre al 2 de enero de 1869: consciente de la diferencia de fuerzas, Lafuente intentó una negociación que fue rechazada por sus propios hombres. Luchó, pues, junto a ellos en un enfrentamiento que dio el triunfo a las tropas gubernamentales, al mando de Caballero de Rodas. La represión dejó una profunda huella en el republicanismo malagueño y, también, en el federalismo español. Nada sabemos sobre las consecuencias personales que para Lafuente tuvo su participación en dicha insurrección: si sufrió cárcel o de nuevo partió hacia el exilio.

Una década después de la publicación de la traducción de los viajes garretianos y apenas dos desde la revuelta de Málaga, aparece en Madrid un libro, *Anuario Republicano Federal*, con una selección de artículos de diferentes autores, todos ellos republicanos federalistas. Junto a nombres tan conocidos como Roque Barcia, Fernando Garrido o el propio Francisco Pi y Margall, se encuentra un extenso ensayo de Romualdo de Lafuente titulado «El pasado, el presente y el porvenir», firmado el 24 de febrero de 1871. Se trata de un recorrido histórico por las formas de gobierno opresivas que ha conocido el pueblo español a lo largo de su historia. No pretende el autor llevar a cabo un análisis historiográfico sino un rápido repaso que justifique de manera positiva la llegada de la República como el sistema más justo, cuyas máximas Libertad, Igualdad, Fraternidad, enlazan directamente con los principios postulados por el propio Jesucristo²⁶. La voz de Romualdo de Lafuente es sumamente crítica con sus contemporáneos republicanos en el poder en 1871, aquellos que reprimieron duramente el movimiento federalista andaluz, aquellos que no se atrevieron a proclamar la República en España, enlazando así la teoría con unos hechos que conoce por propia experiencia:

¿No fuisteis vosotros, progresistas y cimbrios, los que organizasteis la división, bajo el mando del general reaccionario Caballero de Rodas, dando a este proconsul la misión de desarmar a viva fuerza las milicias ciudadanas de Andalucía, legalmente organizadas, pacíficamente constituidas, solamente por el delito de ser republicanas aquellas fuerzas populares?

La última parte del texto es un alegato programático de cómo ha de ser y se ha de organizar un auténtico estado republicano, democrático y federal, que refleja la constancia de los ideales que Romualdo de Lafuente defendió de diferente manera, con los hechos y las palabras.

No sabemos cuál fue su participación, si la tuvo, en el posterior movimiento cantonal (1873, Catón Malagueño) o en la Restauración, pero aún vive a comienzos del siglo XX, pues colabora con Alejandro Lerroux en la fundación de la *Federación Revolucionaria*, organización del ala izquierdista del republicanismo.

Así, pues, en resumen, nuestro traductor es un republicano, carbonario (o sea, vinculado a extrema izquierda del republicanismo), reconocido activista en insurrecciones (primero junto a Sixto

²⁵ Guichot, J., *Historia General de Andalucía*, Córdoba, 1982 y Arcas Cubero, Fernando, *op. cit.*, págs. 41-45.

²⁶ También Garrett había vinculado a Cristo con la Libertad en *As Viagens*: «A religião do Cristo é a mãe da Liberdade, a religião do Patriotismo a sua companheira.».

Cámara, luego en la que podría ser su tierra natal, Málaga, en las insurrecciones federalistas de principios de 1869), miembro primero del Partido Demócrata y después del Republicano, vinculado a la corriente federalista de Pi y Margall, Roque Barcia o Fernando Garrido y, por último, colaborador de Lerroux.

¿POR QUÉ NUESTRO TRADUCTOR OCASIONAL ELIGE *VIAGENS NA MINHA TERRA* DE ALMEIDA GARRETT?

En primer lugar, parece fuera de duda que la elección se debió en primera instancia al prestigio del autor y de su obra en el ámbito cultural portugués, que el traductor pudo conocer durante su exilio, tres años después de la muerte de Garrett.²⁷ Romualdo de Lafuente dedica una importante parte del prólogo a glosar la figura del insigne escritor:²⁸ «Este ilustre y fecundo escritor, de tanta producciones de tan variado género, será siempre, como lo es hoy, el orgullo de su patria.»

Le sigue a esta frase laudatoria, debida al traductor, un entrecomillado donde se destaca la diversidad de facetas que desarrolló Garrett como personalidad de su tiempo: «Orador y político, historiador y filósofo, crítico y artista, jurisconsulto y administrador, erudito y hombre de Estado, religioso cultor de su lengua y gran conocedor de las extrañas (...)». El entrecomillado permite suponer que no se trata de un texto del traductor, pero éste no indica su procedencia, por lo que no sabemos si es a su vez traducción desde un original portugués o se trata de un texto español, circunstancia que tendría interés como elemento de la recepción de Garrett en España.

Sea como sea, en términos de canon literario, no cabe duda de que Almeida Garrett es en estas décadas, incluso antes de su muerte, el autor más entronizado de las letras portuguesas.

Pero más allá de esta inicial motivación, se trata, desde nuestro punto de vista, de una elección con un fuerte valor ideológico derivado de varios elementos. En primer lugar, de la proximidad ideológica entre autor y traductor: Garrett fue un liberal, defensor en el campo de batalla y en la tribuna pública de los principios liberales, tanto como diputado como teorizador. Autor y traductor coinciden en la defensa de los mismos principios básicos: Libertad, Igualdad y Fraternidad, aunque en su plasmación política difieran un tanto, pues el traductor, como hijo de un nuevo tiempo político, es republicano y federalista.²⁹ Pese a las diferencias, se observa cierto efecto especular entre sus vidas y se dan paralelismos que les aproximan. Como ejemplos de tal proximidad pueden señalarse dos: por una parte, la vinculación de Garrett a la masonería en sus años de estudiante de derecho en Coimbra³⁰ y, por otra, las ideas que podríamos calificar como «proto-federalista», tímidamente apuntadas por Garrett en alguna ocasión:

Mas se o fôr, se a oligarquia nos obrigar a queimar nos altares da liberdade e paládio da independência nacional, façamo-lo com dignidade e prudencia; nem sacrificemos de nossa gloria e nome antigo senão o que exactamente fôr indispensavel para evitar a servidão moderna. Talvez uma federação... Mas suspendamos por ora todas as reflexões sobre este objecto. ³¹

²⁷ El contacto directo con el mundo político y cultural portugués es la base de esta motivación.

²⁸ Prólogo, págs. 6 y 7.

²⁹ Garrett no fue republicano, colaboró con el rey D. Pedro y con su hija D. Maria.

³⁰ Vinculado a la logía «Sapiência», fundada en 1818 y disuelta en 1820. Parece que no pasó esta vinculación de un hecho «de juventud». Marques, A.H. de Oliveira, *História da Maçonaria em Portugal. Das origens ao Triunfo*, Vol. I, Lisboa, Ed. Presença, 1990. Sobre Garrett, págs. 181-192.

³¹ Citado por Henrique de Campos Ferreira Lima, «Garrett em Espanha», pág. 16.

Aunque Garrett plantee dicha solución deseando que nunca sea necesaria, la idea de una federación que uniese Portugal y España aparece en su libro *Portugal na balança de Europa* (Londres, 1830).

Por otro lado, el traductor de *As Viagens* ejerce en el prólogo su propia caracterización del texto garrettiano, descubriendo su sintonía con el contenido ideológico de la obra, incluso valorando con afecto la historia amorosa que contiene y que se desarrolla en el contexto de una guerra civil entre liberales y conservadores, luchas que tanto Portugal como España han conocido durante el siglo XIX. De Lafuente clasifica la obra considerando la diversidad de temas que abarca y la amplitud de público a la que se destina: «Esta obra filosófica, crítica, política y descriptiva, está amenizada además con una preciosa novela contemporánea y así el autor logró complacer a todos los gustos y a todas las inteligencias.»³²

Como vemos, frente a la carga semántica de los adjetivos (filosófica, crítica, política y descriptiva) que nos remiten a valores de profundidad y trascendencia en el análisis y el comentario de la realidad, el verbo «amenizar», expresando la función de la parte más ficcional de la novela, desequilibra la balanza a favor del elemento, diríamos, «realista» de la obra: crítica social, comentario político e histórico, descripción de lugares, etc. frente a la meramente literaria.³³

En tercer lugar, a todo ello hay que sumar la concepción federalista que defiende el traductor y que incluiría en su dibujo de un Estado Peninsular la asociación de la nación portuguesa. La traducción es así presentada en el Prólogo como ejercicio de aproximación cultural entre pueblos que son «una sola raza, una familia misma».³⁴

Partiendo del análisis de las relaciones literarias entre los dos países, cuyas deficiencias la traducción quiere en cierta medida subsanar, vemos una vez más cómo dicho análisis es coincidente en autor y traductor. Así se aprecia en la comparación de dos textos, el primero del propio Garrett, consistente en una nota incluida en la «Memória ao Conservatório Real» que introduce la pieza *Frei Luís de Sousa*:

É mágoa e perda que duas literaturas que tanto ganhariam em se entender e ajudar reciprocamente, como é a nossa e a castelhana, estejam hoje mais estranhas uma à outra do que talvez nenhuma conhecida na Europa.³⁵

El segundo pertenece al prólogo de la traducción que estamos estudiando: «Hoy no es conocida en Portugal nuestra literatura moderna, ni en España se conoce la moderna literatura portuguesa.»³⁶

Situación presente de dos pueblos que deberían aspirar «a la unión ibérica, no por medio de bárbaras conquistas, sino por las suaves vías de la civilización, y apelando como motores, a las letras, las ciencias y el comercio.»³⁷

El traductor, con su propuesta de unión cultural iberista, está inconscientemente resaltando el potencial «desterritorializador» de la traducción, como elemento privilegiado del intercambio

³² Prólogo, pág. 2.

³³ Con todo, vemos que el traductor percibió sobre otros el «principio de pluralidad», entendido como «recurso a distintos registros estilísticos a variados géneros e a diversos narradores e níveis narrativos, sem excessiva fixidez nem compartimentação rígida» (Carlos Reis, «As Viagens como hipertexto: hipóteses de trabalho», *Leituras*, n^o 4, 1999, pág. 123), principio de pluralidad que preside la obra y permite caracterizarla como caleidoscópica.

³⁴ «Porque, á pesar de que, españoles y portugueses, somos una sola raza, una familia misma, tenemos muy parecida historia, idénticas tradiciones, hablamos casi la misma lengua, y no se nos oponen fronteras naturales, ni razón justa que nos divida ó desuna, no nos conocemos, y ellos nos ódian y nosotros los menospreciamos, sin causa legítima, ni para lo uno ni para lo otro.» Prólogo, págs. 3 y 4.

³⁵ Recogemos la cita de Xosé M. da Silva, art. cit. (2003), pág. 387.

³⁶ Prólogo, pág. 6.

³⁷ Prólogo, pág. 4.

cultural. Desde esta perspectiva, el traductor es un mediador entre los sistemas literarios de ambos países:

Para tratarnos, para entendernos, para conocernos, puede servir de intermediaria la literatura de uno y otro país, que en uno y otra han existido y existen ingénios de gran valía, que pueden y deben hacer recíproco cambio de sus respectivas producciones, y asociarse para publicarlas y propagarlas en ambos países.³⁸

Sumado este papel intermediario al planteamiento iberista y al ideario federalista, la traducción es, a la vez, instrumento de aproximación y superación de localismos y materialización cultural del encuentro entre los países ibéricos. Sin duda, es éste un caso en que se revela con gran claridad el valor cultural junto al valor político e ideológico de una traducción.³⁹

Ligada a esta concepción iberista, se entiende otra función que Romualdo de Lafuente atribuye a este texto literario desde el momento en que, gracias a su traducción, comienza a existir en dos idiomas peninsulares: la de servir de contrapartida crítica a la excesiva influencia francesa en la cultura de los países ibéricos.⁴⁰

La Francia impera en ambos países con absoluto exclusivismo, y los iberos no deben consentir por más tiempo tan humillante monopolio.

Yo empiezo revelándome contra él; yo traigo á España una obra portuguesa, los VIAJES POR MI TIERRA, del vizconde de Almeida Garret.⁴¹

Pero, además, nuestro traductor, como hombre forjado en el activismo político, confiere a su «gesto cultural» un tercer valor, que no es otro que el de servir de motivación a otros gestos de naturaleza más práctica:

Este primer paso dado hacia nuestra fraterna reconciliación, empujaría a los gobiernos a dar otros, tan necesarios, como son la rebaja de los aranceles en las aduanas fronterizas de España y Portugal, la abolición de pasaportes para viajar por uno y otro país, el previo franqueo de correo, etc.⁴²

De esta manera la traducción de un texto alcanza una significación que supera con creces el ámbito estrictamente literario o cultural, para dirigirse a aspectos prácticos de las relaciones internacionales (o transfronterizas).

³⁸ Prólogo, pág. 4.

³⁹ La traducción de un texto literario puede servir «para revelar lo diferente o lo igual que encierra lo otro», cumple así «con una función cultural» (Ruiz Casanova, J.F., *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 30). El esfuerzo evidente de nuestro traductor se dirige a subrayar lo que une a portugueses y españoles, lo que es igual del otro. En distintos momentos y por diferentes medios se insiste en esta idea, incluso equiparando a grandes autores de uno y otro sistema literario:

Oíd los ecos venerandos, que desde el Olimpo lanzan Cervantes y Camoens; Quevedo y Bocache, Juan de Rojas y Gil Vicente, Larra y Garrett, concitándoos á formar esta noble cruzada literaria. (pág. 5 del Prólogo)

⁴⁰ Jean-René Aymes («Las opiniones acerca de las traducciones en la prensa española de los años 1823-1844», en Lafarga, F., Palacios, C. y Saura, A. (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, págs. 35-58) ha visto cómo en estas dos décadas se produce una innovación en el enfoque del problema de las traducciones, que no tiene que ver con planteamientos formales o técnicos, sino que «procede de la extensión y agudización de la toma de conciencia, por parte de un sector de la intelligentsia, de la dependencia cultural de España respecto a Francia. (...) se perfila un grupo, inconexo, de periodistas —a menudo, literatos al mismo tiempo— que, por motivos ideológicos, religiosos o morales, no cesan de enfatizar los inconvenientes de ese furor de la traducción que contribuye a bastardear la literatura y el teatro españoles, y a prolongar indefinidamente el fenómeno del afrancesamiento cultural del país.» (pág. 55) Con este grupo de opinión sintonizaría nuestro traductor que ofrece Portugal como alternativa a este horizonte cultural francés.

⁴¹ Prólogo, pág. 6.

⁴² Prólogo, pág. 5. Algunas de estas medidas hemos visto cómo se hacían realidad sólo en las últimas décadas del siglo XX.

Hasta aquí lo que se refiere a nuestro traductor y a las razones de su elección donde, como hemos tratado de demostrar, prima el criterio ideológico.

Para concluir, añadiremos unas cuantas palabras más referidas al cómo de la traducción. Cuando nuestro traductor enfrenta su traslado al español de la obra garrettiana, no evita referirse a su propio proceso traductor, caracterizándolo dentro de la concepción dualista vigente, según la cual una traducción debe obligatoriamente responder a uno u otro modelo: fiel o infiel, literal o libre.⁴³ Romualdo de Lafuente define así su postura en el prólogo a la traducción: «Yo he puesto especial cuidado por hacer su exacta traducción, atendiendo más que a la galanadura del estilo a la intención del autor (...).»⁴⁴

En principio, pues, el traductor apuesta por una versión que respete la letra, que sea fiel incluso sacrificando la belleza. Sin embargo, al considerar la traducción portugués-español es preciso tener en cuenta que la corta distancia entre las dos lenguas permite ese traslado casi literal, sin necesidad de grandes desvíos. No obstante, pese a la proximidad de las lenguas, el traductor es consciente de que no existirían lectores españoles del texto original en portugués: «He empleado mi tiempo, porque sin este trabajo mío, pocos o ningún español, hubieran leído esta obra en España.»⁴⁵

A pesar del trabajo de nuestro traductor, la falta de menciones bibliográficas parece indicar que se trata de una traducción sin eco, al menos en el mundo crítico y erudito. Así, pues, pese a los deseos de conocimiento mutuo que Romualdo de Lafuente manifiesta y para lo cual contribuye con su traducción y pese a que estamos frente a la obra de un autor plenamente canonizados en el sistema literario portugués, ni la primera traducción parece haber tenido la difusión adecuada, ni hubo después de De Lafuente traductor alguno que entendiese necesario el esfuerzo.⁴⁶

⁴³ Guglielmi, Marina, art. cit., en *Introducción a la literatura comparada*, pag. 300. Como señala George Steiner (*Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995), la teoría de la traducción ha estado en todas las épocas limitada por y a estas dos preguntas «¿qué debe predominar, la versión literaria o la versión literal? ¿Está el traductor en libertad de expresar el sentido del original en cualquier estilo y giro que elija?». Crítica con ello, el tratamiento «simplificador» con que en ocasiones se ha llevado a cabo la reflexión teórica sobre la traducción.

⁴⁴ Prólogo, pág. 8.

⁴⁵ Prólogo, pág. 3.

⁴⁶ En el caso de la traducción que estamos llevando a cabo las profesoras M^a Luísa Leal y M^a Jesús Fernández, del Área de Filología Portuguesa de la Universidad de Extremadura, fueron las necesidades docentes las que nos animaron a emprender tal labor, pues una importante proporción de alumnos de otras filologías se interesa por la literatura portuguesa, sin casi conocimientos de la lengua lusa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCAS CUBERO, Fernando, *El Republicanismo Malagueño durante la Restauración (1875-1923)*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1985.
- ARTOLA, M., *Partidos y programas políticos. 1808-1936*, Madrid, 1974.
- DASILVA, Xosé Manuel, «Anticastelhanismo e Sebastianismo nas Tradução Espanholas do Frei Luís de Sousa», *Veredas*, 3-1 (Porto, 2000), págs. 117-126.
- DASILVA, Xosé Manuel, «Sobre a Recepção do Frei Luís de Sousa em Espanha», *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, págs. 385-416.
- EIRAS ROEL, Antonio, *El partido demócrata español (1849-1868)*, Madrid, Ediciones Rialp, 1961.
- FERREIRA LIMA, Henrique de Campos, «Garrett en Espanha», *Boletim de la Universidad de Santiago de Compostela*, 1940.
- GALLEGO ROCA, M., *Traducción y Literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Ediciones Jucar, 1994.
- GUGLIELMI, Marina, «La Traducción Literaria» in Armando Gnisci (coord.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Ed. Crítica, 2002, pp. 291-345.
- GUICHOT, J., *Historia general de Andalucía*, Córdoba, 1982.
- LAFARGA, F., Palacios, C. y Saura, A. (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- LIDA, Clara E. y ZAVALA, Iris M., *La Revolución de 1868. Historia, pensamiento, literatura*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1970.
- LIDA, Clara E., *Anarquismo y revolución en la España del XIX*, Madrid, 1972.
- NIGEL TOWNSON (ed.), *El republicanismo en España (1830-1977)*, Madrid, Alianza Universidad, 1994.
- PINTO MOLINA, María, *La masonería en Málaga y provincia. Último tercio del siglo XIX*, Granada, Universidad-Caja de Ahorros de Ronda, 1987.
- REIS, Carlos, «As Viagens como hipertexto: hipóteses de trabalho», *Leituras*, n^o 4, 1999, págs. 115-123.
- RUIZ CASANOVA, J. F., *Aproximación a una historia de la Traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, vol. 2, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- TRÍAS, Juan J. y ELORZA, Antonio, *Federalismo y Reforma Social en España (1840-1870)*, Madrid, Ed. Castilla, 1975.
- ZAVALA, Iris M. (1972), *Masones, comuneros y carbonarios*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1972.

EÇA E O PLÁGIO EM O CRIME DO PADRE AMARO

Maria de Lourdes Pereira

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

O prazer de remexer nas gavetas onde se encontram esses pedaços de história(s) que configuraram uma cultura e uma literatura desperta em nós, em muitas ocasiões, a curiosidade de reabrir temas que parecem estar já arrumados. Foi essa curiosidade que nos levou à reflexão sobre o tema do Plágio em Eça de Queiroz e, mais especificamente sobre a situação desencadeada por aquela crónica que, sob o Pseudónimo de Eleazor, Machado de Assis escreveu para *O Cruzeiro* de 16 de Abril de 1878, após a publicação de *O Primo Basílio* no Brasil. Nessa Crónica, para além da sua particular visão acerca da obra de Eça de Queiroz, Machado de Assis acusa o autor luso de, relativamente a *O Crime do Padre*, ter «imitado» O Romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mauret*, situação análoga; iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da missa e outros; enfim o mesmo título.¹

Fazendo uso da sua sempre fina e contundente ironia, Eça responde a essas acusações de um modo bastante directo.

O Crime do Padre Amaro foi escrito em 1871 (...) e publicado em 1874. O livro do Sr. Zola (...) foi escrito e publicado em 1875.

Mas (ainda que isto me pareça sobrenatural) eu considero esta razão apenas como subalterna e insuficiente. Eu podia, enfim, ter penetrado no cérebro, no pensamento do Sr. Zola, e ter avistado, entre as formas ainda indecisas das suas criações futuras, a figura do Abade Mouret (...) tais coisas são possíveis. Nem o homem prudente as deve considerar mais extraordinárias que o carro de fogo arrebatou Elias aos céus - e outros prodígios provados².

Ora, tal como é sabido, Eça ter-se-á equivocado, pois a primeira vez que *O Crime do padre Amaro* apareceu publicado foi em 1875, na *Revista Ocidental*, de Fevereiro a Maio. No entanto, este equívoco em nada interfere com a sua justificação, pois conhecemos sobejamente as peripécias da publicação desta primeira versão da obra e temos notícias de que já em Janeiro de 75 Eça dizia numa carta ao seu amigo Jaime Batalha Reis³ que esperava pelas provas de imprensa, daí possivelmente o seu engano. Mas há que ser *Prudentes* e, deixando uma margem para a possibilidade desses outros prodígios provados o autor prossegue a sua defesa:

O que, segundo penso, mostra melhor que a acusação carece de exactidão, é a simples comparação dos dois romances. (...)

¹ «Eça de Queiroz; *O Primo Basílio*» apud Alberto Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado?*. Lisboa, Ed. Presença, s.d., pp.209-223.

² «Prefácio da Terceira Edição», *O Crime do Padre Amaro*, II Vols. ed. Crítica org. por Helena Cidade Moura, Baseada nas versões de 1875, 1876, 1880. Porto, Lello e Irmão, 1964, pp. XXIX-XXX.

³ In *Correspondência, Páginas da Vida Íntima e Literária*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 19

Os críticos inteligentes que acusaram *O Crime do Padre Amaro* de ser apenas uma imitação da *Faute de L'Abbé Mouret*, não tinham infelizmente lido o romance maravilhoso do Sr. Zola, foi talvez a origem de toda a sua glória. A semelhança casual dos dois títulos induziu-os em erro.⁴

Efectivamente, apelando à sua formação académica, Eça soube defender-se e conquistar adeptos para a sua causa ao longo dos tempos, mas não foi capaz de afastar definitivamente as vozes que sussurravam a possibilidade de ele ter tido notícia prévia da organização da obra de Zola pela imprensa, nem de evitar os pareceres explícitos de autores partidários de que esta obra de Eça terá sofrido a influência da de Zola, pelo menos, aquando da reorganização das segundas e terceiras versões, ou seja, no momento da sua publicação em livro e depois de ter ficado tão irritado com a versão que viera a público na revista do seu amigo Batalha Reis, e cuja revisão estivera a cargo do seu outro amigo Antero de Quental.

Esta acusação de Plágio feita por Machado de Assis não foi a única que recaiu sobre Eça, mas terá sido certamente a que mais ecoou ao longo dos tempos. A formação de Eça e o fascínio que sentia por autores como Zola, Balzac ou Flaubert deixaram cicatrizes no texto queirosiano que foram muitas vezes vistas como plágio, e não como uma mera inspiração ou reflexo estético duma nova escola; estes escritores franceses foram para Eça, e para toda a sua geração, o modelo de modernidade mais imediato. A este propósito, Jean Girodon avança uma justificação para a presença dessas influências em *O Crime do Padre Amaro*:

Or, lorsqu'en février de 1875 il reçoit le premier numéro de la «Revista Ocidental», Eça se met à pousser les hauts cris, à parler de «desastre littéraire», de trahison! Que conclure de ce brusque revirement, sinon qu'au cours de ces trois mois d'hiver ses idées sur le roman se sont profondément modifiées? A Newcastle, (...) Eça s'ennuie terriblement. (...) il reprend ses auteurs favoris, Flaubert, Balzac, Zola, mais ce n'est pas une simple distraction, il les relit soigneusement, en homme de métier, et tout à coup tout ce qui en lui n'était encore que théorique et confus se cristallise: il a la révélation de ce que sea «son» réalisme, il pense tenir enfin ce qu'il appelle «o seu processo» (...).⁵

Atentos a todos estes aspectos, e sobretudo ao empenho de Eça e ao grau de consciência que essa nova literatura despertava nele, apercebemo-nos do processo de formação de um escritor de acentuado espírito crítico e exigente, não só para com o que o rodeia, mas sobretudo com o seu trabalho, ávido de novidades e implicado na busca de novas formas de expressão que permitam ao leitor captar a realidade em que vive. Mas podemos-nos aproximar das duas obras que aqui nos ocupam para tentar entender se, à luz dos nossos dias, se manteria essa acusação, mas sem que seja nosso intuito abrir aqui um processo de acusação ou de defesa.

Ao procedermos à revisão do conceito de *Plágio* não nos deixa de chamar a atenção o facto de que na antiguidade *Plagiário* fosse usado como um termo familiar para definir aquele que roubava os escravos para os vender. Desde uma perspectiva diacrónica o termo de *Plágio* alude então a um conceito de propriedade e tem a ver com uma apropriação de trabalho alheio, no entanto, desde o ponto de vista intelectual, na antiguidade clássica a *auctoritas* residia na obra e não no autor, no indivíduo, contrariamente ao que virá a suceder posteriormente, e sobretudo com o anúncio de uma nova era de modernidade que atinge o seu expoente máximo com o Romantismo, momento em que o autor adquire essa consciência de Individualidade; face a uma necessidade de afirmação

⁴ Idem, pp. XXX-XXXII.

⁵ Eça de Queiroz et *Madame Bovary*. Separata de *Biblos*, Vol. XXV. Coimbra, 1949, pp.9-10.

e de expressão do *Eu* perante o colectivo, a obra deixa de ser anónima, ou da comunidade, e passa a ser individual e distinta. Como herdeiros desta tradição moderna, entendemos hoje o *plágio* não apenas como a cópia servil de um trabalho mas sempre que a ideia própria de um indivíduo seja aproveitada por outro sem seu prévio consentimento. Entretanto, não nos esqueçamos de que o conceito de *Imitatio* da antiguidade clássica não encontrará um equivalente semântico exacto no conceito moderno de *Imitação* que, grosso modo, equiparamos hoje a *plágio*.

Analisando a acusação, e quiçá influenciados pelo poder persuasivo da argumentação queirosiana, mas também informados por uma série de dados que se foram acumulando ao longo de mais de um século, cremos que a lógica dedutiva de Machado de Assis se poderá ter estabelecido numa ordem inversa à que aplica na sua exposição, ou seja; o que o terá levado a essa acusação terá sido a conclusão de que se tratava de *enfim o mesmo título*. E esta seria uma questão pertinente posto que já várias vezes se apontou a inexactidão dessa tradução para português, dado que *faute* não tem porquê ser interpretado por *crime*, mas, tal como o defendia Eça, talvez se possa tratar de uma precipitação provocada precisamente pelo título da obra queirosiana, caso contrário, o título da obra francesa talvez tivesse sido traduzido para português por *pecado*.

Mas que entenderemos por *situação análoga; iguais tendências (...) idêntico estilo*? Apoiando-nos no texto acima citado de Girodon, sabemos de onde provinham os ecos de modernidade pelos quais Eça e a sua geração tanto se bateram; uma geração que aprendera a ler e a escrever com os mestres pré-românticos como Castilho, mas que necessitava agora reger-se por outros moldes de corte mais actual. E tanto em Portugal como no país galo fermentava essa necessidade de rotura com o sentimento de exaltação de uma subjectividade e de um individualismo que o romantismo já esgotara. Como fruto desta necessidade, assistimos ao despertar da estética naturalista e Zola terá sido, indiscutivelmente, o seu grande mentor com esse seu programa —proposta que pretendia levar a cabo através da série dos «Rougon— Macquart», uma série de vinte romances publicados entre 1870 e 1893. Com *Le Roman Expérimental*, Zola defende o seu propósito de aplicar o cientificismo de Claude Bernard à literatura, ripostando a essa subjectividade romântica com a observação e a análise da realidade de um modo objectivo. Consciente das dificuldades desse seu propósito, defende que *la ciencia entra en nuestro dominio, en el dominio de nosotros los novelistas, que en esta hora somos analistas del hombre en su acción individual e social*⁶ e, ao descrever, a realidade o escritor deve *No Salir del «cómo», no perseguir al «porqué»*⁷.

Relativamente a *O Crime do Padre Amaro*, Eça perguntava a Batalha Reis, na já citada carta de 75, se a demora no envio das tais provas se deveria à impossibilidade de *passar a letra de imprensa os gatafunhos românticos em que está escrita aquela história Realista*⁸. Efectivamente, também ele era consciente de que o romantismo já não era senão a forma bruta a partir da qual moldaria o seu trabalho, mas que já não se coadunava, de modo algum, com o conteúdo de um trabalho que pretendia traduzir essa nova forma de captação e de expressão da realidade. Eça, tal como já o apontámos anteriormente, aprendia então pelas novas pautas dos seus mestres franceses a orquestrar as suas ideias em consonância com os novos tempos.

Em 1879 Eça elabora como prefácio para a terceira edição de *O Crime do Padre Amaro*, a segunda em Livro, esse delicioso artigo intitulado *Idealismo e Realismo*. Deste texto o autor aproveitará ape-

⁶ Émile Zola, *Obras Selectas*, Prólogo de Mauro Armiño. Col. Austral Summa. Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 839

⁷ idem, p. 863

⁸ In *Cartas e Outros Escritos*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 19.

nas alguns parágrafos por considerar que o tom irónico empregue não se adequava ao carácter do romance, e nele define claramente a sua obra como *um romance de observação e de realidade* e que *A arte moderna é toda de análise, de experiência, de comparação (...)* *A nova musa é a ciência experimental dos fenómenos*.⁹ Essa nova musa já não inspira somente os sentimentos mas também a razão, posto que o leitor precisa agora de ser *movido* e não apenas *comovido*. Será neste artigo encontraremos ainda a definição de *Realismo*; essa nova concepção da arte que então se fazia anunciar;

*Creio que no Brasil e em Portugal se chama Realismo (...) ao movimento artístico que em França e em Inglaterra é conhecido por Naturalismo ou Arte Experimental. Aceitemos porém Realismo, como a alcunha familiar e amiga pela qual o Brasil e Portugal conhecem uma certa fase na evolução da arte.*¹⁰

Existe uma evidente lucidez acerca do novo rumo que a arte inicia a partir de então e por isso mesmo *O Crime do Padre Amaro*, e depois *O Primo Basílio*, constituirão as pedras angulares da estética realista em Portugal. No entanto, a sociedade, e uma grande parte dos responsáveis pela cultura nacional, não estava preparada para receber essa nova literatura que mais não fazia que observar e representar a realidade tal como ela era. Pelo contrário, continuavam a procurar na arte essa subjectividade romântica enquanto expressão individual, sem entenderem que a realidade apresentada não era de modo algum uma sugestão, mas antes uma verdade bastante próxima.

Se Eça evoluiu em função de um cuidado estético e de uma atitude de denúncia, e por respeito a essa sua definição como escritor realista, não devemos ignorar que existe uma base naturalista interessada pelos fenómenos psico-patológicos, como suporte de um empenho em *fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau*, e que acabará por se traduzir na sua principal inquietação:

*fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc., e apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático, -preparar a sua ruína.*¹¹

E ao trabalho do escritor era preciso agora acrescentar o trabalho do leitor, que deveria decifrar as imagens e construir a legenda, já que ao escritor apenas cabe mostrar o *como* e nunca interpretar o *porquê*. É evidente que nos deparamos aqui com as modernas influências de Proudhon, mas sobretudo com o determinismo de Taine, presente já na formulação de Zola a propósito do *Roman Experimental* quando insistia na importância das *influências* e das *circunstâncias*. Graças a este determinismo naturalista podemos compreender a sensibilidade, ou até a ingenuidade, de Mouret, ou de sua irmã, mas também o comportamento de Amaro, de Amélia e de todos quantos os rodeiam, e expandir essa empatia que mantínhamos com as personagens do drama romântico em direcção a outros horizontes que ultrapassam as leis do sentimentalismo romântico. Entretanto, a veia realista ganha relevância à medida que nos damos conta de que só poderemos entender essas *causas naturalistas* em função de um contexto específico; de uma estrutura social tipicamente portuguesa.

Não será de estranhar que, procedendo à leitura das duas obras e à sua análise dentro dessa estética naturalista-realista, nos sintamos inicialmente impelidos a pensar na existência de uma relação entre os cenários em que ambas se desenvolvem, uma vez que as duas se desenrolam num ambiente de província e com a presença de um pároco. Mas não tardaremos muito em descobrir

⁹ «Idealismo e Realismo», in *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*. Porto, Liv. Chardron de Lello & Irmão, Lda, 1929, pp.178-9. Para este trabalho procedemos à actualização ortográfica do texto.

¹⁰ *Idem*. P. 190.

¹¹ Eça de Queiroz, *Cartas e Outros Escritos*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 45.

que o universo de Zola em nada se pode comparar com esse ambiente de uma pequena cidade de província portuguesa:

os «traits» característicos da pequena burguesia do «Primo Basílio» são comuns à burguesia de todos os países: mas o mundo que habita à sombra da sé de Leiria seria uma estranha revelação de costumes e de sentimentos.¹²

Persuadidos ainda pelo *Crime do Padre Amaro*, podemos pensar que la *Faute* se traduzirá ao final num idílio entre Mauret (Serge) e Rosalie, por quem o padre intercede desde o princípio, mas nada disto se cumprirá, uma vez que a intriga se desencadeará a partir de uma alegoria.

Mouret é um jovem educado na devoção e que elegeu a sua missão por vocação. Profundamente devoto da Virgem Maria, sente por ela uma profunda e infinita devoção, até que um dia essa fé o conduz a uma perda de consciência e ele acorda no Paradou, esse esse espaço que identificamos com um éden e e, onde a natureza se desenvolve em pleno estado de graça deixando que os instintos naturais se revelem. Dentro desse cenário, Mouret descobrirá a vida e o amor, protegido dos olhares e dos juízos de valor alheios à natureza nesse desse jardim encantado, num ambiente genésico, junto a Albine e isento de qualquer consciência de Pecado, uma vez que este só existe a partir do momento em que tomar consciência da sua realidade, e a verdadeira percepção desta só poderá despertar a partir de um conhecimento externo a esse mesmo espaço. Quando melhora, abandona esse espaço protegido para regressar à sua paróquia e é então que irrompe a consciência do pecado pelo que jamais poderá regressar ao estado de graça em que vivera até então. Perante a impossibilidade de Serge voltar a partilhar com Albine desse éden que abandonara, esta suicida-se embriagando os seus sentidos na beleza e na pureza do aroma das flores do seu jardim. A consciência de Pecado de Mouret acentua-se quando, no fim, descobre que Albine morrera com o ventre pleno do fruto do seu amor.

Quanto a *O Crime do Padre Amaro* verificamos que a intriga resulta da relação amorosa e ilícita entre a jovem Amélia e o pároco local. Amélia engravida e torna-se urgente encontrar uma solução para este problema; um problema que advém como consequência de uma situação provocada pela hipocrisia social alimentada pela beatice e pela falta de escrúpulos de pessoas como Amaro. Contrariamente a Mouret, o perfil traçado de Amaro dá-nos a conhecer, logo desde o princípio, um padre sem vocação, astuto, preguiçoso e que apenas busca um reconhecimento, uma notoriedade e uma série de privilégios instaurados no âmago de uma sociedade caduca, que que nunca será atormentado pela sua consciência, uma vez que não a tem. O que move Amaro não é a devoção religiosa e misericordiosa mas antes esse estatuto social e o seu único objectivo é o de vir a ser bispo para, assim, poder usufruir de todos os benefícios que a comunidade insiste em proporcionar a determinadas instituições.

Contrariamente a Mouret, Amaro é consciente não só do Pecado que comete, mas também da tentação que provoca e que arrastará os outros para o pecado. As consequências desta relação são várias e complexas e abrangem a estrutura social, familiar, económica e cultural, já que, de um modo ou doutro, todos são coniventes. Estamos então no domínio da máxima experimentalista de Zola que defendia *No Salir del «cómo», no perseguir al «porqué»*.

Tal como já o apontámos, a sociedade não estava preparada para entender que por esse país existiam muitos *Amaros*, *Amélias* e *S. Joaneiras* e quantas situações de extorsão, de corrupção, e de

¹² Eça de Queiroz, *Cartas e Outros Escritos*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 41.

hipocrisias várias se poderiam evitar a partir de uma simples tomada de consciência da realidade em que viviam? Era este o intuito de Eça porque, citando Basílio Losada:

Realismo es, pues, descubrir el entorno inmediato para mostrar lo que hay de malo en el cuerpo social. Y a mostrar los aspectos vitandos de la sociedad portuguesa dedicará Eça de Queirós diez años de vida y una parte considerable de su obra¹³

Mediante uma leitura contrastiva das três edições de *O Crime do Padre Amaro* apercebemo-nos de que a atitude e a resolução tomada por Amaro marcará decisivamente as três edições da obra, já que nas duas primeiras (na de 1875 e na de 1876) Amaro assassina o seu próprio filho (uma menina na primeira edição e um menino na segunda), atirando-o ao rio, e Amélia acabará por morrer. Na terceira versão Amaro entrega a criança a uma «tecedeira de Anjos» e Amélia acaba também por morrer, dessangrada, por culpa de um padre e nas mãos de um médico. O trabalho de reelaboração do Crime do Padre Amaro acentua-se, sem dúvida, entre a primeira e a segunda edição, quando Eça decide publicar a obra em Livro e, consciente desse seu trabalho, escreve a Ramalho Ortigão:

O Crime do Padre Amaro é um romance novo: do romance que Você leu só fica o título: o mais, linha por linha, sofreu uma tal transformação que esta edição diverge tanto da primeira como o *D. Quixote* da *Henriade*: este limite é para marcar a quantidade de diferença, não a diferença do género¹⁴.

Efectivamente, o que Eça pretende não é mudar o género, mas sim acentuar cada vez mais esses traços que pretendem definir a caricatura e, nesse sentido, todas as personagens, e sem excepção, adquirem uma profundidade psicológica mais intensa, mas teremos que esperar pela terceira edição para que a obra adquira um traço cada vez mais preciso, até chegarmos ao momento em que a caricatura se aproxima vertiginosamente do daguerreótipo. Na terceira edição conhecemos uma Amélia mais consciente da situação em que caíra, embora não se atreva ainda a falar na primeira pessoa do singular, e escuta já essa voz interior que a interpela e a chama à realidade, tal como se pretende que ocorra com o leitor :

O quê? Ele punha-a naquele estado e agora queria descartar-se dela e passá-la a outro? Era ela porventura um trapo que se usa e que se atira a um pobre? Depois de ter posto fora de casa o homem, havia de humilhar-se, chamá-lo e cair-lhe nos braços?... Ah, não! Também ela tinha o seu brio! Os escravos trocavam-se, vendiam-se, mas era no Brasil!¹⁵

E aqui conhecemos também um Amaro mais prepotente,, interesseiro, ao mesmo tempo que sabemostomamos conhecimento de outros precedentes da sua conduta, tal como vemos no início do capítulo. XVI:

Pensava nessa outra manhã em Feirão em que acordara aterrado, por ter na véspera, pela primeira vez depois de padre, pecado brutalmente sobre a palha da estrebaria da residência com a Joana Vaqueira¹⁶

O perfil de Padre Amaro que aqui nos é oferecido exime-o irreversivelmente de qualquer sentimento de compaixão por parte de um leitor menos avisado, e afasta definitivamente a personagem de Amaro da de Mouret.

¹³ José Maria Eça de Queirós, *El Primo Basilio*, Introd. De Basílio Losada. Trad. de Rafael Morales. Barcelona, Planeta, 1981. P. XIII.

¹⁴ Eça de Queiroz, *Cartas e Outros Escritos*. Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 49.

¹⁵ *O Crime do Padre Amaro* P. 238

¹⁶ *O Crime do Padre Amaro*. P. 135

É ainda nesta terceira edição que conhecemos o definitivo desenlace que Amaro decide dar a esse filho que gerara, mas que jamais pensara em criar e educar. Quais serão então os motivos que terão levado Eça a aplicar tantas energias na reelaboração deste seu romance em vez de, tal como ele mesmo o sugeriu, escrever um novo? É evidente que *O Crime do Padre Amaro* encerra em si uma tese, uma proposta, e o início de uma batalha que esta geração literária pretende vencer e, nesse sentido, Eça era perfeitamente convicto da necessidade de despertar a sociedade para a dura realidade bem como de que essa crítica teria que atingir precisamente os pilares fundamentais da sociedade; a Igreja (*O Crime do Padre Amaro*) e a Família (*O Primo Basílio*), por mais dura que seja essa verdade há que conhecê-la e o que Eça faz é deslocar a sua mira da subjectividade lírica para a ironia, tendo em conta que esta exige um espírito crítico mais marcado. Subjacente a esta convicção estará a sua definição daquilo que considera ser um verdadeiro patriota; aqueles que, como o dirá mais tarde Antero, se dispõem a sacrificar-se no altar da Pátria mostrando aquilo de que a nação realmente carecia sem enganos nem cortesias:

Tudo o que é seu o dão à Pátria: sacrificam-lhe vida, trabalho, saúde, força, o melhor de si mesmo. Dão-lhe sobretudo o que as nações necessitam mais, e o que só as faz grandes: dão-lhe a verdade. (..) não a adulam, não a iludem: não lhe dizem que ela é grande porque tomou Calecute, dizem-lhe que é pequena porque não tem escolas. Gritam-lhe: - «Tu és pobre, trabalha; tu és ignorante, estuda; tu és fraca, arma-te! E quando tiveres trabalhado, estudado e armado, eu, se for necessário, saberei morrer contigo!»

Mas poucos foram aqueles que o compreenderam e é lógico que os distintos sectores dessa sociedade conservadora, cheia de Marias da Assunção, que temem o progresso tal como o demónio a Cruz¹⁷, não vejam com bons olhos a publicação de uma obra como esta. A esta sociedade resta-lhe apenas criticar ou ignorar e nada a pode impedir de seguir o seu rumo a caminho do Chiado; enquanto os Comuneiros põem Paris a arder, a sua preocupação centra-se nos valiosos quadros do Louvre.

Felizmente, ao contrário do que sucederia algumas décadas mais tarde, não houve censura oficial que proibisse a venda da obra, mas havia outras «instituições» que se encarregavam de exigir que o livro desaparecesse das bibliotecas de família. E terá sido esse um dos possíveis motivos que terá levado Eça a encontrar um outro final para a sua obra, assim como a definir o perfil das personagens, tentando suavizar esse choque traumático que o primeiro desenlace provocara.

Parece ser que dentro desse grupo que não sabia captar a mensagem de Eça se encontravam também muitos homens de «Cultura» e entre eles devia estar então Machado de Assis. Haverá que entender que o escritor Brasileiro vivia ainda baixo o impulso do Romantismo, mais tardio no Brasil, e por isso teria alguma dificuldade em entender esse propósito de moralizar que substituirá a Ode pela Crítica. A este propósito, já Heitor Lira aponta que a batalha de Machado não tem propriamente a ver com obra de Eça, mas antes com o facto de este ser o assumir o papel de mentor de uma nova estética que viria abalar e reconstruir uma velha e desactualizada sensibilidade romântica:

¹⁷ A este propósito, podemos ler em *O Crime do Padre Amaro*: «A Sra. D. Maria da Assunção declarou que todas essas minas, essas máquinas estrangeiras lhe causavam medo. Vira uma fábrica ao pé de Alcobaça, e parecera-lhe uma imagem do inferno. Estava certa que Nosso Senhor não as via com bons olhos... - É como os caminhos de ferro, disse D. Josefa. Tenho a certeza que foram inspirados pelo demónio! Não o digo a rir. Mas vejam aqueles uivos, aquele fogaracho, aquele fragor! Ai, arrepia!» (*O Crime do Padre Amaro* p. 154.)

No fundo, toda essa «birra» de Machado de Assis com os dois primeiros romances de Eça de Queirós era menos com ele próprio ou com a sua obra de escritor, do que com a nova escola literária que o romancista havia abraçado e pretendia implantar nos países de língua portuguesa, vale dizer em Portugal e no Brasil.¹⁸

Além do «perigo» que Eça constituía como escritor realista, a leitura do texto de Zola ser-lhe-ia, certamente, bastante mais prazenteira devido a esse dramatismo psicológico mais evidente e que, juntamente com as descrições dos espaços e dos ambientes, confere à obra um carácter mais lírico.

Após esta breve reflexão que aqui pretendemos esboçar regressemos à acusação de Machado de Assis para considerar novamente o primeiro item dessa sua imputação: *uma situação análoga*; mas o que entendemos nós por *situação*? Um contexto social? Uma preocupação estética? Um mesmo tema? Uma mesma história? Confessemos alguma dificuldade em responder a esta questão, no entanto é possível que o autor pretenda aludir ao facto de ambas as obras abordarem o tema do celibato religioso, mas parece-nos que a abordagem que é feita do tema é, efectivamente, o que mais as afasta, uma vez que a exploração psicológica que encontramos na obra de Zola nos permitiria identificar o drama do abade Mouret com o do nosso herói romântico *Eurico O Presbítero*, o que jamais poderia suceder com Amaro:

Ce Praître portugais, qui tue son enfant, est dessiné d'une main qui tremblerait, si l'écrivain se laissait coller au sentiment qui l'anime. Rien de tel chez le romancier français.¹⁹

Por outro lado, *O crime Do Padre Amaro* surge, sem dúvida, como apoio a essa tese que o seu companheiro de Geração se empenhara em defender nas *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, em 1871²⁰, quando apontava que uma dessas causas advinha precisamente na transformação do Catolicismo pelo Consílio de Trento, e nomeadamente no que concerne à questão da obrigatoriedade da confissão e na imposição do celibato religioso

Assim, enquanto as outras nações subiam, nós baixávamos. Subiam elas pelas virtudes modernas; nós descíamos pelos vícios antigos, concentrados, levados ao sumo grau de desenvolvimento e aplicação. Baixávamos, sobretudo pela religião.²¹

Em *O Crime do Padre Amaro* são várias, concretamente oito, as referências a este concílio, e sempre como expressão de uma atitude de hipocrisia e de prepotência por parte daqueles que se crêem donos da verdade suprema:

O que é baptizado ou ungido, ou seja por mãos puras ou por mãos torpes, fica igualmente bem lavado da mácula original, ou bem preparado para a vida eterna. Isto lê-se em todos os santos padres, estabeleceu-o o seráfico concílio de Trento.

Poderemos estar, assim, perante duas obras que partilham *de uma situação análoga; iguais tendências; idêntico estilo; algumas reminiscências, (...); enfim o mesmo título*, mas poderá tal ser considerado como Plágio? A este propósito argumentava o filho do próprio Eça:

¹⁸ «Eça de Queirós e Machado de Assis», Separata de V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. Coimbra, 1966. P.15

¹⁹ Phileas Lebesque, «Eça de Queiroz vu de France» Livro do Centenário de Eça de Queiroz. p. 413.

²⁰ E curiosamente Eça aponta esta data como o momento em que começou a escrever a sua obra.

²¹ *O Crime do Padre Amaro*. p. 31

Um plágio é a apropriação voluntária e propositada de ideias ou modos de dizer alheios. O seu fim é emprestar à obra, que desta maneira se enfeita, um brilho e um valor que o seu autor nunca lhe poderia dar sem essa colaboração, e portanto o cuidado, ou pelo menos a esperança de que nunca possa ser descoberto.²²

Não nos parece, pois, que Eça necessitasse de *enfeitar* as suas obras com o trabalho alheio, muitas foram as provas que nos deu do seu valor e as ideias surgiam-lhe a partir da própria realidade quotidiana e directa em que se submergia, e bastaria consultar alguns dos números desses jornais novecentistas ou, inclusive, algumas das crónicas do próprio Eça para nos darmos conta de como o realismo queirosiano é realmente de inspiração nacional.

Caberia ainda referir que o tempo sempre se encarrega de esclarecer as coisas de um modo mais lúcido por isso cremos que não seria despropositado pensar na popularidade e no sucesso editorial de ambas as obras. O que no fundo pensamos é que estamos perante a estrutura de um triângulo que jamais poderá ser equilátero uma vez que uma das suas bases, Machado de Assis, será incapaz de corresponder à dimensão real das duas outras linhas que se unirão num único vértice, Eça e Zola; estes partilham efectivamente *situação análoga; iguais tendências; idêntico estilo; algumas reminiscências*, no entanto não devemos menosprezar o facto de essas linhas se desenvolverem a partir de realidades distintas e daí *a diferença do meio; diferença do desenlace*. Para concluir este breve apontamento, parece-nos que o importante reside precisamente no facto de que esses dois vértices se unem em função de uma estética e de um tom epocal mas sem poder deixar de frisar que *O Crime do Padre Amaro* terá representado, sem dúvida, um ponto de ruptura dentro de uma sociedade, mas também dentro da obra queirosiana.

²² Prefácio a Eça de Queiroz, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*. Porto, Liv. Chardron de Lello & Irmão, Lda, 1929. p.XVII. Para este trabalho procedemos à actualização ortográfica do texto.

ABELAIRA E LISPECTOR: A ESCRITA DO SILÊNCIO

Fátima Fernandes da Silva

UNIVERSIDADE DE LISBOA

A presente comunicação visa, a partir do estudo comparatista de dois romances —*Bolor*, de Augusto Abelaira, e *A Maçã no escuro*, de Clarice Lispector— reflectir acerca do silêncio que atravessa a escrita, bem como da escrita que o silêncio promove: um congresso de lusitanistas pareceu-me ideal para reunir um escritor português e uma autora brasileira¹.

Antes de mais, algumas palavras a propósito dos textos: *Bolor* assume-se, inicialmente, como um diário para combater a solidão que o casamento (de Humberto e Maria dos Remédios) não colmata, sendo depois espaço para várias escritas, para troca de mensagens —o privado torna-se público; *A Maçã no escuro* é o romance de um homem (Martim) que tenta matar e que recusa a linguagem dos outros, em busca da sua própria identidade.

Tive já oportunidade, noutra lugar,² de analisar o modo como, nos textos do *corpus*, o silêncio surge declinado em ausência, interdito e incomunicabilidade —como neles se desenha uma noção plural de silêncio. De facto, o silêncio não preenche apenas os espaços em branco; está igualmente presente naquilo que por uma razão ou outra se diz em vez daquilo que se quer dizer (ou se gostaria de dizer). O silêncio sinaliza um recuo motivado pela constatação da impossibilidade de comunicar através de palavras, porquanto anónimas, sempre de outros, e sempre únicas. A entrada no silêncio não é, pois, de modo algum, um *não-dizer* —é a melhor forma de comunicar.

Pude ainda, na mesma altura, reflectir em torno dos modos como o silêncio afecta a estrutura destas narrativas, que incorporam a falha. Com efeito, os textos do *corpus* são, a todos os níveis da construção narrativa —personagens, acções, espaços, tempos, géneros, títulos—, atravessados pela fragilização das estruturas tradicionais, numa espécie de exposição da ruína.

Proponho agora que o aparente fracasso seja lido como positivo, na medida em que favorece o recomeço —espaço/tempo de renascer. Trata-se de explorar a problemática da escrita possível depois das limitações impostas à linguagem e da diluição do sujeito. Julgo interessante reflectir sobre o sentido deste novo modo de entender o texto escrito —a sua forma e a sua função. Desde logo é certo que a consciencialização da referida falência se vai reflectir directamente na literatura, espaço por excelência da linguagem, indo a sua principal reacção no sentido da auto-reflexividade, ou seja, da elaboração de uma espécie de meta-literatura: a literatura a reflectir

¹ Clarice Lispector nasce na Ucrânia em 1920, mas no ano seguinte chega ao Brasil e o português será sempre a sua língua de escrita.

² SILVA, 2002.

sobre a literatura e a dizer que, uma vez que a linguagem já não serve para comunicar, terá de se ir dizendo a si mesma.³

Perto da última página de *Bolor*, a ficcionalização das datas dá lugar à inscrição, a *bold*, da sua ausência —«Sem data» (ABELAIRA, 1986: 163, 165)—, tanto mais significativa quanto serve de intróito à pergunta que abre o penúltimo fragmento do livro: «Quantos são hoje?» (163). Esta (de)negação da atribuição de uma data —ainda que fictícia fora (e por que não, se todas as restantes o eram?)— parece abrir uma zona de ainda maior indefinição, na qual surgirá a página *outra vez em branco*, sinal tácito de um fim. E se falo de *um fim* em vez de *o fim* não é por acaso: é porque a narrativa exhibe a sua arbitrariedade, e esta implica que qualquer outro fim teria sido possível. Na verdade, a referida *exibição* passa não só pelo facto de se silenciar a resposta à pergunta que desde o início —e desde sempre— Maria dos Remédios coloca («Porque casaste comigo em vez de casar com outra?», p. 165), mas também, e quiçá principalmente, pelo facto de o corte não se dar no fim de um ponto (tradicionalmente, final), nem de uma vírgula, nem mesmo de uma palavra, mas no fim de um início de resposta (vejam-se o travessão e a maiúscula) e de palavra —assim abrupta e irremediavelmente silenciada: «- T» (165). Este final parece-me simular um gesto exterior ao sujeito da escrita, um acto de violência, de violação do espaço e do tempo de escrever —neste fim ouço uma folha arrancada.

O diálogo entre Martim e o pai, que marcaria a sua reintegração social e a abertura ao final de *A Maçã no escuro*, é desconstruído pela ironia, a qual se deve, por um lado, ao contraste entre a seriedade do assunto tratado —as implicações da esperança— e a linguagem utilizada:

Você sabe que o amor é cego, que quem ama o feio bonito lhe parece, e que seria do amarelo se não fosse o mau gosto? e que em casa de ferreiro espeto de pau, e quem não tem cão caça com gato, e boca-não-erra? (LISPECTOR, 1998: 332);

deve-se, por outro lado, à notória degradação do estado mental do pai, que, por força da autoridade paterna e ainda pelo facto de já estar no túmulo, era suposto proferir a voz da razão:

O pai estava começando a descarrilhar. (...) disse o pai descarrilhando um pouco mais, não faltava muito para começar a contar o que fazia com mulheres antes naturalmente de ser casado com tua mãe. (332)

A roçar o grotesco é a própria atitude infantil de Martim, que sinaliza a sua dificuldade em aceitar a condição, por definição solitária, de adulto:

Que luz é essa, papai? gritou já solitário na esperança, andando de quatro para fazer seu pai rir, fazendo uma perguntinha bem antiga e tola contanto que adiasse o momento de assumir o mundo. Que luz é essa, papaizinho! perguntou gaiato, com o coração batendo de solidão. (333)

O final da «acção» coincidiria com a prisão de Martim, não fosse ser ele mesmo a decidir o momento de «ser preso» e a dar uma ordem aos guardas, o que de certo modo nega a prisão que se afirma:

³ Este gesto não é, contudo, exclusivo da literatura. Assim, embora se trate de um problema lateral em relação ao presente trabalho, gostaria de deixar em nota alguns exemplos de abordagens desta questão levadas a cabo por outras artes: no teatro, se a chamada «trilogia do teatro dentro do teatro», de Luigi Pirandello — *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto* — é referência obrigatória, e se *L'illusion comique*, de Corneille, também é exemplo, convém lembrar que já no Portugal quinhentista o teatro é objecto de reflexão no próprio teatro: *Lusitânia*, de Gil Vicente, *Natural invenção*, de António Ribeiro Chiado, *El-Rei Seleuco*, de Camões. Embora de modo particular, *La Double inconstance*, e *Le Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, são textos cujo modelo de construção é, obliquamente, o teatro. Quanto ao cinema, reveja-se «Le Mépris», de Jean-Luc Godard, a partir do romance de Alberto Moravia. Na pintura, serão de considerar os quadros do género «o pintor no seu atelier», do qual *Las Meninas*, de Velázquez, talvez seja o exemplo mais canónico.

Vamos, disse então aproximando-se incerto dos quatro homens pequenos e confusos. Vamos, disse. Porque eles deviam saber o que faziam. Eles certamente sabiam o que faziam. Em nome de Deus, eu vos ordeno⁴ que estejais certos. (334)

Os aspectos agora destacados não fazem deste final algo semelhante ao de *Bolor* —que, como vimos, termina logo a seguir ao início de uma palavra; no entanto, é de assinalar que o final da acção é tão pouco significativo quanto o foi toda a acção anterior: a narrativa de Lispector não é a história de um homem que foge da casa onde vive com a mulher e o filho, que vai trabalhar para uma fazenda e que é preso por tentativa de assassinio da mulher; se partimos desta premissa, que não me parece difícil aceitar, então temos de reconhecer que o final desta história também não é a prisão de Martim, que nessa medida este final é arbitrário e que a mancha gráfica não corresponde —tal como em *Bolor*— ao encerramento de um verdadeiro ciclo.

Assim, e se bem que haja diferenças a realçar, em nenhum dos textos o fim da mancha gráfica corresponde a um final tal como era entendido em termos clássicos, ou seja, em nenhum deles se assiste ao declínio de uma linha de acção: trata-se, em vez disso, do corte numa linha recta, que poderia em última análise ter sido feito em qualquer outro lugar da narrativa. Ora esta indefinição traduz-se directamente num enfraquecimento da noção de obra escrita, tradicionalmente mais valorizada do que a oralidade, justamente por se conhecerem bem os limites que lhe definiam a forma: *verba volant, scripta manent*. Efectivamente, ao apagarem os seus contornos, os textos em estudo problematizam a noção tradicional de texto escrito: se parecem destruí-la, também é verdade que neles o gesto de escrever, o tempo da escrita e a mancha gráfica surgem repetidamente inscritos.

De seguida veremos como estes textos que nada contam, melhor, que contam o nada, falam sobretudo da essência de si mesmos —a escrita. Vejamos, pois. Desde logo, importa sublinhar que cada um deles a seu modo funciona como uma espécie de *mise en abîme* do processo de escrita: Martim tenta passar para a forma escrita os seus pensamentos —«Tivera a sensata idêia de pôr ordem nos pensamentos e resumir os resultados a que chegara nessa tarde» (170)—, o que se transforma no projecto de um livro a escrever na prisão —«quem sabe se é exactamente na prisão que vou conseguir o que quero? (...) poderia na tranqüilidade da prisão escrever sua confusa mensagem» (317), «juro que no meu livro terei a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável» (317)—; *Bolor*, por seu turno, mascara-se de diário —«eis talvez o segredo deste diário» (28). Um problema que se coloca de modo muito evidente é o do sujeito face à página em branco, ou seja, nos instantes de possibilidades infinitas que antecedem o comprometimento da palavra escrita, para sempre vivendo no papel não mais em branco. Em *Bolor*, estas questões colocam-se desde a primeira linha (não considerando a data):

Olho para o papel em branco (...) com apreensão (...). Que vou eu escrever — eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi,⁵ dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas? (ABELAIRA, 1986: 9).

Neste excerto, a reiteração das formas de primeira pessoa evidencia o facto de estarmos face à profunda solidão do sujeito, a debater-se com a força do papel. O receio que experimenta deve-se a duas ordens de razões: não só o facto de não saber o que escrever, mas igualmente a consciência

⁴ O itálico foi acrescentado.

⁵ Os itálicos foram acrescentados.

antecipada da inutilidade dessa escrita. Martim sente a incapacidade de transpor para o papel tudo aquilo que mentalmente lhe parecia claro, redundando, afinal, na mesma incapacidade do sujeito de *Bolor*. Veja-se como Martim segue os passos que antecipam a escrita com um rigor de ritual:

Nessa noite, pois, ele acendeu a lamparina, pôs os óculos, pegou numa folha de papel, um lápis; e como um escolar sentou-se na cama. (LISPECTOR, 1998: 170)

Estes gestos procuram aliviar o receio do desconhecido que a escrita sempre é, sabendo o sujeito que a partir de certo momento deixa de ter domínio sobre ela e passa a estar à mercê de se descobrir a si mesmo e aos seus terrores:

De novo revirou o lápis, duvidava e de novo duvidava, com um respeito inesperado pela palavra escrita. Parecia-lhe que aquilo que lançasse no papel ficaria definitivo, ele não teve o desplante de rabiscar a primeira palavra. Tinha a impressão defensiva de que, mal escrevesse a primeira, e seria tarde demais. (170).

A mesma sensação é experimentada por Humberto:

E fico perturbado (...) por essa página (...). Como saber se nela (...) eu não contarei (não terei contado) coisas de cortar o coração? Sobre mim. Ou sobre o mundo, uma guerra, a vitória completa do fascismo, por exemplo. (ABELAIRA, 1986: 9-10)

Veja-se, no passo seguinte, a fusão dos dois aspectos que refiro —o medo daquilo que a escrita pode revelar e, ao mesmo tempo, a inutilidade desse gesto:

Não estarei a brincar com o fogo? Não será preferível desistir, deixar em sossego os meus sentimentos, os meus e os teus, sentimentos até agora na sombra, sentimentos que só a disciplina *traíçoeira* do papel e da caneta serão capazes de agitar, de captar definitiva e *inutilmente*⁶ para a memória? (18-9).

Ao contrário do que parece acontecer com o *eu* de *Bolor*, Martim sente dificuldade não só em relação ao aspecto físico da escrita, como ao próprio acto de pensar:

Foi com ligeira surpresa que seu pensamento se provou tão rude quanto os dedos engrossados que seguravam o lápis. (...) o homem parecia ter desapontadamente perdido o sentido do que queria anotar. E hesitava, mordia a ponta do lápis como um lavrador embaraçado por ter que transformar o crescimento do trigo em algarismos. (LISPECTOR, 1998: 170)

Se a questão da escrita fragmentária não se coloca em *A Maçã no escuro*,⁷ ela é central para *Bolor*, cuja arquitectura assenta totalmente na sobreposição de fragmentos, que só não se chamam *dispersos* por seguirem a ordem fictícia de uma datação —assumidamente— falsificada.

É por isso que o texto vai crescendo perante os olhos do leitor, inesperadamente chamado a atentar em aspectos concretos do processo de escrita, tais como o objecto com o qual se escreve, a cor da tinta —cuja variação é significativa—, o volume da mancha gráfica ou a paginação do objecto onde se escreve. Apesar de esta situação ser mais notória em *Bolor*, há, como agora veremos, aspectos que afloram igualmente na outra narrativa. O objecto que serve para escrever,

⁶ Os itálicos foram acrescentados.

⁷ Ainda assim, citaria Clarice Lispector: «Eu não tenho enredo. Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver.» (in BORELLI, 1981: 15).

intermediário entre o sujeito e o texto, surge referido, textualizado —«uma esferográfica, esferográfica azul, cilíndrica, macia» (ABELAIRA, 1986: 13)—, tal como a mão do sujeito que escreve: «escrevo (a mão treme, sinto vergonha, mas escrevo)» (37); «o lápis lhe pareceu delicado demais para a sua resolução, que também esta fora decidida demais» (LISPECTOR, 1998: 170). Em *Bolor*, até mesmo a cor que se vai espalhando pelas folhas brancas de papel é anotada, transmitindo ao leitor uma sensação visual nítida: «mais perturbado por essa página do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas» (ABELAIRA, 1986: 9); «ir escurecendo (em verdade azulando) este caderno» (10); «Folheio não apenas as páginas azuladas, folheio também as brancas, as páginas que aguardam ainda a tinta azul.» (32); «folheio estas páginas azuis e brancas» (34). Adiante veremos que à cor azul se irá juntar a preta, criando um contraste que definitivamente inviabiliza a crença num autor uno:

Eu, abaixo assinada, tua mulher, eu, Maria dos Remédios Varela Rodrigues, a quem às vezes (raras vezes) tratas por «querida», eu, escrevendo agora com tinta preta (e não azul) para veres bem a diferença (34).

Neste texto, vai-se narrando o crescimento da mancha gráfica, a expansão da escrita, até quase esta parecer «a metro»:

Faço contas, eu, uma autêntica negação para a aritmética: quantos quilómetros somam as linhas escritas até hoje? A duzentos e oito centímetros por página, trinta páginas: sessenta e dois metros. Fico espantado com estes números tão pequenos! Depois de escrever tanto —pensava eu— teria deixado para trás muitos quilómetros de tinta. Sessenta e dois metros!

Como é possível? Caber tudo quanto escrevi em sessenta e dois metros! Caber quase um mês de vida numa extensão equivalente a oitenta passos dos meus. E debruço-me sobre este caderno, folheio-o: quanto tempo levam a ler estes sessenta e dois metros?

A andar, percorrem-se em dois minutos e meio. A andar! Mas os meus olhos (e eu que pensava o contrário!) são mais lentos do que os meus passos, demoram quase uma hora a percorrê-los.

A que velocidade os terei escrito? Quantos metros por hora? (32-3).

Esta escrita *semi-automática*, sem outro fim que o de fazer crescer essa mancha gráfica, acentua a inutilidade da escrita e tece já uma crítica irónica à literatura que pretende contar todos os pormenores de uma qualquer história, numa vã tentativa de reproduzir a «realidade»:

fui absolutamente exacto, um narrador exemplar do que se passou? (25);

Falar aqui do Carissimi não seria muito mais significativo acerca dos nossos verdadeiros sentimentos do que toda aquela verborreia por mim inexactamente transcrita numa condensação semelhante às do *Reader's Digest*, com palavras e ritmos jamais utilizados por qualquer de nós? (27).

Parece-me que o verdadeiro problema que se divisa é o da impossibilidade da escrita como transcrição da verdade —o que retoma uma dúvida já colocada por Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra*, quando joga com a simultaneidade entre a vida e a escrita, desconstruindo-a: «caime a pena da mão»— (1983: 94). O próprio Humberto encena essa mesma tentativa: «vou poisar a caneta quando terminar de escrever a frase em que tenciono dizer que vou poisar a caneta» (ABELAIRA, 1986: 95). A ilusão de simultaneidade entre a escrita e a leitura é sublinhada median-

te as referências à paginação do caderno onde o sujeito de *Bolor* escreveria: «folheio ao acaso a página cento e quinze do meu caderno» (9).

Até agora, terá ficado claro o carácter fragmentário desta escrita que coloca o acento tónico no processo, em detrimento do produto. Este modo de escrita tem a ver com o deslize do *escrito* — que aponta para um projecto editorial estável — para o *escrever*, gesto muitas vezes compulsivo mas que prova a necessidade e a tentativa de sobrevivência do «escrevedor»: a escrita é, para este descendente do escritor que era uma autoridade para a obra, o único testemunho de vida, o que explica o desejo de a manter; com efeito, só a escrita permite ter sossego, talvez por ela ser uma marca dessa vida em fuga. A escrita funciona, pois, para os sujeitos destes textos, em regressão/erosão, como uma forma de sobrevivência. Penso que importa convocar a experiência pessoal que Clarice Lispector manifesta — a sua necessidade imperiosa (e, acredito poder afirmá-lo, compulsiva) de escrever de manhã, de cumprir esse ritual, a fim de à tarde poder sair de casa e ter vida social (SOUSA, 2000: 29). Escrever torna-se, nestes testemunhos da modernidade, absolutamente inseparável da vida, já não enquanto testemunho, enquanto relato — como a escrita realista queria fazer crer —, mas sim encarando a escrita como um gesto de vida, um acto que daria sentido à vida, unindo gestos dispersos numa cadeia de relações de causa a efeito. Nestes textos verificam-se, na realidade, dois movimentos opostos que vão tendo lugar: por um lado, a fragmentação e o desmembrar não só físico como também psicológico das personagens, atingidas na sua integridade, na sua totalidade; por outro lado, o movimento da escrita, cuja função é ir *re-agregando* a multiplicidade de retalhos em que cada um dos sujeitos se vai cindindo. Quer o diário, quer as folhas que Martim procura encher de palavras são tentativas de, pelo texto, organizar um tempo de fragmentação, e do caos fazer um cosmos.

Estes textos teriam, assim, a dupla função de exibirem o desmembramento, a dissolução, e de, simultaneamente, por meio da escrita, se assumirem como projecto de reconstrução: escrever seria um modo de ir tentando *re-ligar* os pedaços da existência moderna, sempre em busca da identidade perdida. E por isso do *escrito* se passou ao *escrever*, visto que este movimento centrípeto, que visa a unidade, está dependente do outro — o movimento centrífugo da desagregação, que é metáfora do *modus vivendi* do homem moderno, o qual pode ser definido pela semelhança à noção de organismo: permanentemente em desequilíbrio, à procura de equilíbrio.

O facto de o texto escrito ser por definição *inacabado* — antes escrito, terminado, agora sempre a (re)fazer-se — coloca de forma muito aguda a questão da sua *identidade*. Estar em constante mutação confere-lhe uma identidade precária, mutável, e por isso frágil quando contrastada com a identidade «forte» do texto literário clássico, etimologicamente *perfeito*.

Contrariamente ao que uma leitura não avisada poderia eventualmente inferir, estes textos constituem uma mais-valia para a literatura, na medida em que a obrigam a regressar às origens, ao gesto de escrever, a revalorizar o processo em detrimento do produto, porquanto sempre instável. O silêncio dos textos do *corpus*, sobretudo do ponto de vista das obras enquanto narrativas frágeis, diz o contrário do fim da literatura: convida à escrita sempre em recomeço — indo ao encontro do desejo expressado por Martim de uma linguagem virgem —, a fazer uma literatura outra, estruturada na (des)estruturação dos fragmentos, na rescrita, na cosmogonização do caos.

Bolor e *A Maçã no escuro* são, pois, a escrita que escreve o silêncio e, em simultâneo, a escrita que o silêncio anuncia — *a escrita do silêncio*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELAIRA, Augusto, (1968), *Bolor*, Lisboa: O Jornal. 1986
- BORELLI, Olga , *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- GARRETT, Almeida, (1846), *Viagens na minha terra*, Lisboa: Editorial Estampa; *Obras Completas*, nº 4, 1983.
- LISPECTOR, Clarice, (1961), *A Maçã no escuro*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- SILVA, Fátima Fernandes da, *À escuta do silêncio: «Bolor», «Molloy» e «A Maçã no escuro»* (Dissertação de Mestrado), Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.
- SOUSA, Carlos Mendes de, *Clarice Lispector: Figuras da escrita*, Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos; «Poliedro», nº 3, 2000.

TODOS ESSES QUE DISEIS, ERRÁRAM?: GARCIA DA ORTA Y LA LIBERTAD DE PENSAMIENTO

Isabel Soler

UNIVERSITAT DE BARCELONA

El cartógrafo Lázaro Luís afirma en uno de los comentarios que acompañan las admirables cartas que componen su Atlas de 1563 que las Islas del Ámbar no existen, y añade *ter passado muitas vezes por cima delas e nunca as vi*. De la vida de Lázaro Luís se sabe poco, pero de su detallado Atlas y, sobre todo, por los comentarios que asisten a los perfectos contornos de tierras y costas se deduce que fue de los pocos cartógrafos con experiencia de navegación y que conocía bien las costas del océano Índico; sugiere Armando Cortesão¹ que quizás, como el cartógrafo Fernão Vaz Dourado, fue en la India donde Lázaro Luís elaboró su valioso Atlas. Lo cierto es que el ámbar, por su exotismo y su leyenda y por la demanda occidental del producto al utilizarse como fármaco o como aromatizador o incluso como eficaz afrodisíaco desde tiempos medievales, tenía preocupados a varios de los viajeros de toda índole que escribieron sobre las cosas de la India.

El origen y la naturaleza del ámbar no sólo despertaban la curiosidad en la época contemporánea al cartógrafo sino ya desde la antigüedad clásica. Los años que el griego Ctesias pasó en la corte persa como médico de Artajerjes II, cuatrocientos años antes de Cristo, lo llevaron a escribir en su obra *Cosas de la India*, país que no llegó a visitar, que allí había árboles que en invierno destilaban lágrimas que se cuajaban en piedras de ámbar cuando caían al cauce del río Ganges; Estrabón, en su décimo quinto libro de la *Geografía* sugiere que el ámbar consigue su color dorado por su capacidad de atracción de la paja; y a pesar de que, fiel a la verdad, Marco Polo menciona el ámbar marino en su *Libro de las Maravillas* cuando se refiere a Socotorá, Mogadiscio, Zanzíbar y Madagascar e indica que se obtiene de grandes cetáceos, a principios del siglo XIV, el que fue obispo de Colombo, fray Jordán Catalán de Séverac, en el séptimo libro de sus *Maravillas*, junto a la descripción de dragones y carbunclos, de los gigantescos pájaros *ruj*, del unicornio o del aromático sudor del gato de algalia, también trata del ámbar, y entre tanta maravilla, acierta al relacionarlo con la madera o al destacar su olor, aunque confunde las dos variedades al indicar que se le suele llamar «gema marina» o «preciosidad del mar».

Por mucho que el viaje oceánico, con sus noticias, sus mapas y el tráfico de productos, hubiera transformado el concepto de maravilla o de extraordinario ya desde las primeras décadas renacentistas, por ese mismo motivo y una vez más, el imaginario inicia el proceso de reconstrucción de lo que cree saber de la realidad del mundo. Y quizás uno de los conflictos que el Renacimiento

¹ CORTESÃO, Armando, 1935. *Cartografia e Cartógrafos Portugueses dos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Seara Nova. vol. II. p. 243-251 y 1987-88, *Portugaliae Monumenta Cartografica*. Lisboa: IN-CM. vol. II, p. 211-226.

tiene consigo mismo se encuentre ahí, en hacer que lo desconocido sea también verdadero, pero no por el hecho de ser aceptado, como lo era la maravilla en la Edad Media, sino porque por un lado, lo dice el pensamiento clásico —y esa será a su vez una fuente de grandes problemas—, y por el otro, la ansiosa actitud experimentalista característica del pensamiento renacentista obliga a investigar y a demostrar la veracidad de lo imaginado. Mientras el pensamiento occidental imaginó o inventó una realidad posible a partir de informaciones remotas o distorsionadas por el tiempo y las sucesivas interpretaciones, el resultado de esas reflexiones se situó en el amplio y poco definido marco de la maravilla; pero el progresivo cambio de mentalidad, y sobre todo, el condicionante indiscutible de la experiencia llevaron a rechazar explicaciones de esa realidad derivadas de la imaginación, para aceptar aquellas que eran demostrables. No quiere esto decir que el pensamiento renacentista no sintiera interés por lo sobrenatural, lo maravilloso o lo oculto, sino que cambia de actitud y busca interpretaciones a través de procesos empíricamente analíticos.

Sin embargo, obviamente, ni las épocas, ni las maneras de pensar, ni las inquietudes del conocimiento empiezan o terminan un día determinado, sino que se mezclan y conviven durante largas décadas; y en eso, una vez más sirve el ámbar como ejemplo: mientras Marsilio Ficino inicia la traducción de las obras de Platón siguiendo el encargo de Cosimo de Medici, descubre el *Corpus Hermeticum* del más o menos legendario Hermes Trimegisto y lee la obra impregnada de magia de Plotino; después escribirá su tratado de medicina *Sobre la vida*, donde recomendará, basándose en principios astrológicos, rodearse de benéficos objetos solares, entre ellos, el ámbar, junto a la miel o el oro. Y es que la minoritaria sociedad culta occidental podía esforzarse en elaborar un discurso sobre el mundo que lo hiciera comprensible, pero eso no implica que la gran mayoría prefiriera una visión del mundo que fuera creíble. Por eso, junto a las obras consideradas como científicas, cohabitaban todas aquellas que respondían al sentir y las inquietudes de la mayoría, aquellas que explicaban que el ámbar sirve para detectar la infidelidad de las mujeres, porque, por mucha observación y descripción, si la ciencia y la medicina no alivia el dolor, sana las enfermedades o detiene las epidemias, alguien o algo deberá hacerlo en su lugar. El pensamiento mágico evoluciona con el pensamiento racional, se entrecruza, lo ayuda o lo entorpece, porque, como con cualquier otra ciencia perteneciente a la tradición, la que responde a la credulidad popular permanece prácticamente intacta. En ese sentido, incluso entre la pequeña elite de los cultos, la desconfianza hacia una nueva forma de reflexión y los posibles resultados de esta convive con la fe en un sistema estable, tradicional e inamovible, aunque no necesariamente reconfortante, de relación del hombre con el mundo.

Mientras el humanismo se sumergía con avidez en el pensamiento clásico, ofrecía sus textos filosóficos y científicos a Occidente y trataba de conciliar la tradición hermética y neoplatónica con el cristianismo, los viajeros oceánicos recogían meticulosamente lo que veían y fijaban en sus crónicas realidades desconocidas, aunque al mismo tiempo, esperaban encontrar todos aquellos contenidos del mundo que el pensamiento antiguo había transmitido. De manera que, muchas veces, la realidad aparece en esas crónicas tan oculta o distorsionada como la creada por la imaginación a lo largo de las épocas. Lo cierto es que a los viajeros occidentales, tanto a los antiguos como a los modernos, les costó hallar una explicación para el extraño y mágico ámbar, y aunque poco a poco se fueron acercando a la realidad, siempre estuvo rodeado de un halo de misterio.

El 10 de abril de ese año 1563 en el que Lázaro Luís presenta su Atlas, y cuando el Cardenal-Infante D. Henrique lleva ya cinco meses de regencia en Portugal en espera de la mayoría de edad

del futuro rey D. Sebastião, el mismo año en el que el papa Pío IV da por finalizado el largo Concilio de Trento y comienza la construcción del contrarreformista monasterio de El Escorial, se publicaron en la indostánica Goa, capital del Estado Portugués da Índia, los *Colóquios dos Simples e Drogas e Cousas Mediciniais da Índia* del médico y botánico de ascendencia judaica Garcia da Orta. El culto y ansioso interlocutor de García da Orta, el escolástico Ruano, ya en el tercer coloquio le pregunta sobre el origen y la naturaleza del ámbar, a lo que Orta responde con toda la exhaustiva información de la que dispone pero no oculta su incomodidad al no poder dar una explicación probada sobre el extraño material:

Alguns disseram ser o sperma de balea, e outros affirmaram ser esterco de animal do mar ou escuma dele, outros dixeram que era fonte que manava do fundo do mar, esta parecia melhor e mais conforme á verdade. Avicena e Serapiam dizem gerarse no mar [...], e que quando o mar anda tempestuoso deita de si pedras e com ellas lança á volta o ambre²

Garcia da Orta habla de oídas, como décadas antes lo hacía el minucioso y desconocido escribano de la *feitoria* de Cananor, Duarte Barbosa, en su *Livro das Coisas da Índia*, divulgado en Occidente gracias a la colección de textos de *Navigazioni et Viatggi* de Ramusio, también en ese año de 1563. Y también a Barbosa le contaron que el ámbar era estiércol de unas grandes aves que habitan entre las rocas de los acantilados de las Maldivas:

[...] assi esterçam aquele âmbar, onde se está curtindo do ar, e sol e chuva, até que, por tempestades e tormentas, sobe o mar sobre os penedos e rochas e o arranca em pedaços grandes e pequenos; e assim anda no mar, até que o acham, ou sai nas praias, ou o comem algumas baleias [...].³

Pero a diferencia de Barbosa —que se basa en testimonios orales cuando dice que ha preguntado a *muitos destes mouros*— la tendencia empirista y letrada de Garcia da Orta le obliga a recurrir a los clásicos, griegos y musulmanes, para dar cierta credibilidad a lo que él no ha podido constatar. Y un poco más adelante añade:

Dizem mais os mesmos Aviçena e Serapiam, que algum que é engulido por um peixe dito azel, que morre como o come logo, e andando nadando sobre o mar, tomão os homens daquela região garfos e tirão o fóra, e lhe tirão de dentro o ambar⁴

Con décadas de diferencia (Barbosa desempeña su cargo de funcionario durante los primeros años del siglo XVI), tanto el detallado catálogo de geografía humana y mercantil del *feitor* como el coloquio sobre medicinas y especias del médico se refieren no tanto a la dorada y aromática resina fósil, como al enigmático ámbar gris, una sustancia sólida, opaca y veteadas de tonos oscuros que se genera en las vísceras de los cachalotes y que se puede encontrar flotando por las costas del Índico. Es un elemento natural cuyo origen fue ya debatido en tiempos antiguos, como indica Orta, no tanto por los griegos como por los árabes. A pesar de la mucha información de la que disponía el botánico no consigue concretar la verdadera naturaleza de sustancia tan exótica; sin embargo, la lógica deductiva que aplica a todas sus explicaciones le lleva a dudar de ese *peixe azel* que voluntariamente ingiere algo que lo ha de matar:

² ORTA, Garcia da, 1987. *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia*. Ed. Conde de Ficalho. Lisboa: IN-CM. vol. I, p. 46.

³ BARBOSA, Duarte, 1992. *Livro de Duarte Barbosa*. Ed. Neves Águas. Lisboa: Europa-América. p. 144.

⁴ ORTA, I, 47.

Digo que os animais iracionaes, per extinto natural, buscam os mantimentos que lhe convem, e não os que são venenosos a elles, [...]; por tanto não he de crer que o peixe vá buscar o tal ambre, pois o ha de matar⁵

Tampoco admite que sea esperma o excremento de ballena porque dice que huelen muy mal y porque no se ha encontrado ámbar en lugares donde suele haber ballenas —pone como ejemplo las costas gallegas—; ni acepta que aparezca en zonas ventosas que levantan la espuma de las olas, como parece que defendían Serapio y Avicena. Curiosamente, le explica a su interlocutor Ruano que hay gente que afirma haber encontrado una isla de ámbar que nunca más ha podido volver a localizar, en clara referencia a esas islas cuya existencia desmiente el cartógrafo Lázaro Luís con contundencia, y que la ironía de Garcia da Orta le lleva a sugerir que pode ser que *quis Deos que a não achassem por os castelos de vaidade, que quando a acharam fizerão, e pollas poucas graças que a Deus derão de a haver achado*⁶.

Ante sus dudas y reparos, quizás la reflexión sobre el ámbar no sirva para ilustrar la vasta experiencia y los muchos conocimientos que Garcia de Orta posee en materia médica y botánica, pero si muestra el talante intelectual del médico y es útil para recapacitar sobre las diferentes actitudes frente al estudio de la naturaleza que fue capaz de desarrollar el pensamiento occidental.

En 1563 Garcia da Orta debía tener unos sesenta años y llevaba treinta en la India. Partió de Lisboa en 1534, el mismo año en el que Ignacio de Loyola funda la Compañía de Jesús y en el que Gutemberg edita la Biblia de Lutero. Aquel fue un año importante para la imprenta portuguesa dedicada a la edición de textos relacionados con el viaje oceánico a Oriente: se edita en Lisboa la tercera de las *Décadas* de João de Barros y el *Tratado dos Descobrimentos Antigos e Modernos* de António Galvão. Y en general, son años fundamentales para la ciencia: en la misma época en la que se desarrolla el álgebra y la geografía analítica, se elabora el sistema copernicano o se formulan los descubrimientos anatómicos de Vesalio y los fisiológicos de Harvey y Servet, adquiere su prestigio en Portugal como médico y botánico Garcia da Orta, tras estudiar en Salamanca y Alcalá de Henares durante las primeras décadas del siglo. Allí, en Alcalá, si quizás no tuvo una repercusión directa sobre Orta la gran revolución en el pensamiento teológico que supuso la introducción de las teorías nominalistas de Guillermo de Occam y la consecuente separación entre razón y fe, no hay duda de que sí la tuvo la enseñanza de las lenguas semíticas y clásicas —son constantes las referencias etimológicas y filológicas, léxicas y fonéticas, que aparecen en los *Coloquios* de las que Orta se sirve para solucionar dudas y confusiones sobre especies botánicas— y el contacto con el humanismo científico, con su rechazo a la tradición médica arábiga, aunque estudiada en profundidad, y su reivindicación de las antiguas fuentes griegas y latinas. El respeto por el corpus hipocrático (460 a.C.) no sólo respondía a la gran variedad de observaciones y soluciones clínicas que ofrecía sino también al hecho de constituirse como un auténtico tratado de ética médica, asimilable o adaptable al cristianismo, como lo era también la reflexión anatómica aristotélica o las enseñanzas de Galeno (s. II); las obras de este último fueron las que verdaderamente ejercieron una mayor influencia en la práctica médica renacentista (lo confirman las seiscientos setenta ediciones de su extensa obra desde 1490 a 1598⁷). A la herencia de la práctica y la especulación en medicina de los clásicos, el pensamiento científico renacentista añadió las obras medievales árabes y cristianas, Avicena,

⁵ ORTA, I, 47.

⁶ ORTA, I, 49.

⁷ HALLE, J., 1996. *La civilización del Renacimiento en Europa, 1450-1620*. Barcelona: Crítica, p. 515.

Mondino, y creó una extensa base documental sobre la materia meticulosamente estudiada desde las aulas universitarias, pero con pobres resultados desde la experimentación. La medicina era una profesión y una disciplina conservadora, sometida a estrechos planes de estudio universitarios y a un rígido control del ejercicio de la profesión en la que la lealtad al saber clásico iba acompañada de la estricta vigilancia del estamento religioso, y en la que sorprendentemente, desde el punto de vista social, el médico más respetado no era el que tenía en su haber más casos médicos resueltos o el que buscaba soluciones innovadoras a males antiguos, sino el más culto, el que conocía con detalle el contenido de los libros.

De hecho, recuperando el diálogo del viejo médico portugués, en esos parámetros se mueve su interlocutor, el letrado Ruano, y el propio García da Orta antes de partir hacia Oriente. El humanismo científico le proporcionará un amplio conocimiento de antiguos y modernos en botánica, farmacopea y medicina, y le permitirá, años después cuando ya esté en la India, establecer comparaciones entre lo que sabe Occidente en materia médica y lo que sabe Oriente: en el fondo, conocer el saber científico persa, árabe y turco le permite comprobar que los orientales usan las mismas fuentes que los occidentales. Lo dice Orta ya en el segundo Coloquio, cuando habla del aloe, al puntualizar que los físicos musulmanes conocen bien, lógicamente, a Avicena, Rasís y Mesué, aunque quizás no disponen de las obras enteras de Hipócrates, Galeno, Aristóteles o Platón⁸, cosa, por otro lado, que no dice nada en contra de los orientales, porque tampoco en la península se conocían en profundidad, salvo una elite universitaria y humanista, las obras de los clásicos (la cátedra de griego de la Universidad de Alcalá no se cubre hasta 1513, el mismo año en que se empieza a editar a Platón en griego; y el responsable, el cretense Demetrios Ducas, también encargado de la edición de los textos griegos de la Biblia Políglota, se queja de la ausencia de libros en esa lengua en España⁹).

Sin embargo, también había detractores de ese sólido humanismo médico. En los años universitarios de Orta, hacia 1530 y sin dejar de ser fiel a Hipócrates, la naturaleza era para Paracelso la mejor maestra de los médicos, y asimismo convidaba a los universitarios a salir de las cátedras porque no era únicamente allí donde adquirirían todo lo que debían saber¹⁰. Años después, en 1543, mientras Copérnico presenta su *De revolutionibus orbium coelestium*, el ya eminente cirujano y profesor Vesalio editará uno de los tratados de anatomía más innovadores del Renacimiento, *De humani corporis fabrica libri septem* y afirmará que la medicina debe basarse en la investigación de la naturaleza¹¹. Por esa razón, y en el fondo, García da Orta y su interlocutor Ruano no se encuentran tan distantes el uno del otro ni son tan opuestos, porque ambos parten de la misma formación intelectual, y ambos acuden a ese saber para afianzar sus deducciones o resolver sus incógnitas. En ese sentido, parece como si el sabio Ruano quisiera trasladar a la India el debate, o combate, universitario entre Salamanca y Alcalá respecto a las lenguas semíticas (y peninsulares) y las clásicas, no tanto por las lenguas en sí, como por el contenido científico que expresan sus textos: quiere hacer decir a García da Orta que los antiguos (griegos, latinos y árabes) están equivocados, y el médico portugués no lo niega cuando está seguro del error de estos, pero generalmente busca la causa, no tanto para justificarlos como por un talante personal que no puede evitar la tendencia al pensamiento empírico. Un ejemplo de ello es la presencia de explicaciones filológicas respecto a nom-

⁸ ORTA, I, 28.

⁹ BATALLON, Marcel, 1986. *Erasmus y España*. México: FCE. p. 20.

¹⁰ PARACELSO, 1992. *Obras completas*. Madrid: Renacimiento.

¹¹ HALE, p. 518.

bres de especias y plantas, las variaciones e interpretaciones fonéticas, los errores de copia o de traducción o la importancia de la distancia, temporal o espacial, que todo lo gasta (*por onde não tem culpa senão o traductor, ou os tempos, que gastão todo*¹²). Que Orta defienda la experiencia como principal método científico no quiere decir que rompa con los sistemas de aprendizaje anteriores, sólo marca, con seguridad, los errores a los que esa metodología ha llevado. La experiencia médica adquirida en Oriente demuestra ser una clara ventaja sobre el occidental Ruano, no tanto por la ampliación de conocimientos, sino porque permite a Orta reflexionar sobre el estado presente de la materia médica, le permite adquirir conciencia histórica, y de alguna manera, lo capacita para poner orden en el saber occidental. Por lo tanto, en los coloquios se da una doble permeabilidad: la discusión con el pasado lleva a los interlocutores a reflexionar sobre el presente, y la defensa de la experimentación —el presente— le sirve a Garcia da Orta para desmentir el pasado. En el fondo, lo que verdaderamente distancia a Orta de Ruano es la diferente actitud de ambos frente a la adquisición del conocimiento; por eso el médico recrimina a Ruano —que en realidad es el *alter ego* del propio Garcia da Orta antes de sus años de experimentación en Oriente, con el exhaustivo conocimiento de todo el saber médico occidental, hasta de las versiones de los diferentes traductores de Avicena y otros— por dejarse influenciar por las modernas corrientes del pensamiento científico humanista que defienden la superioridad griega por encima de cualquier otra, y se esforzará en demostrar lo poco que sabe Occidente de los pueblos orientales:

Nam vos queria ver tam affeçoado a estes escritores modernos, que por louvar muyto aos Gregos dizem mal dos Arabios e de alguns Mouros naçidos na Espanha, e de outros da Persia, chamando-lhes Maumetistas barbaros (que eles tem por pior epíteto que quantos ha no mundo) [...]¹³

Quizás esta recomendación no tenga tanto que ver con ese racionalismo crítico y deductivo en el que se mantiene Orta, aunque sin duda también, sino con las vicisitudes de su propia biografía y las circunstancias históricas de su propio presente. Y quizás la ortodoxa posición que mantiene Ruano a lo largo de todos los coloquios, además de mostrar y defender esa corriente humanística occidental, cumpla la función de permitir que Orta, poco a poco, vaya elaborando un meditado pliego de descargos que le permita defender sus posiciones y actitudes sociales e intelectuales ante los representantes de las diferentes instituciones encargadas de velar por la rectitud de las conductas.

García da Orta, como tantos otros, hizo bien en embarcar rumbo a la India. En los primeros años treinta del XVI y durante un breve período de tiempo, ejercerá como profesor de Filosofía Natural en la Universidad de Lisboa, pero aquellos empiezan a ser malos tiempos para una parte importante de la sociedad portuguesa. El médico era hijo de judíos sefarditas huidos de España en la diáspora de 1492 y acogidos al cristianismo forzados por la política de conversión de Manuel I impuesta por los Reyes Católicos para consentir el matrimonio del rey portugués con la primogénita Isabel en 1497. A partir de ahí comienza el éxodo de la comunidad judaica en Portugal, con la inestimable pérdida de la capacidad económica e intelectual que eso comportó. Garcia da Orta embarca hacia Oriente como médico personal de Martim Afonso de Sousa, gobernador del Estado Portugués da Índia durante los años 1542 a 1545, pero parte con su madre, sus hermanas —que ya habían sido detenidas y encarceladas en Lisboa por las autoridades religiosas—, temeroso quizás de las represalias inquisitoriales sobre los cristiano-nuevos. Dos años después de la partida a Oriente de

¹² ORTA, I, 28

¹³ ORTA, I, 31

Garcia da Orta se instauraba el Santo Oficio en Lisboa, y los años previos y los posteriores significaron una nueva migración masiva hacia diferentes enclaves del sur mediterráneo y el norte de Europa. La dedicación de Garcia da Orta a la ciencia es contemporánea a la onda expansiva de intolerancia y ortodoxia religiosa que domina Europa a mediados del siglo XVI. Tras el ímpetu erasmista y humanista de las primeras décadas del siglo, las resoluciones de Trento de 1547 anuncian la vuelta a la observancia escolástica y el cambio de actitud intelectual y moral. El integrismo contrarreformista invade el Santo Oficio de listas de libros prohibidos y acusaciones de luteranismo y herejía. La Europa católica se impregna de peregrinaciones y penitencias, de reliquias y milagros, de virtudes e indulgencias, de oscuras misas de difuntos y solemnes procesiones de Corpus, de la energía renovada y agresiva de los miembros de las órdenes mendicantes que recorren los caminos para recatolizar a la población, de la rigurosa y fervorosa obediencia jesuítica y de sus sistemas de control del poder. Las guerras de religión transforman el mapa geopolítico europeo, y ante la intolerancia católica, no cabe ya la posibilidad de seguir manteniendo el frágil equilibrio entre la actitud progresista y la conservadora; la fuerza del pensamiento religioso y moral invade la compleja red de intereses políticos occidentales, perjudicando, por tanto, la vida cultural e intelectual. Los alegatos erasmistas impulsores del esfuerzo por alcanzar el conocimiento y la sabiduría encuentran la drástica oposición de una actitud católica que recomienda al mundo de la cultura, y a la sociedad en general, ser menos crítico (y por tanto, menos culto).

La manifestación integrista de los principios y valores religiosos marcará un cambio ideológico, político y cultural que no sólo afectará a Occidente sino que repercutirá con fuerza en los espacios transoceánicos de los países furibundamente católicos que son España y Portugal. Las huestes misioneras y evangelizadoras que la Compañía de Jesús empieza a mandar a partir de 1540 a los puntos neurálgicos ultramarinos no toleran costumbres ni creencias ajenas a la tradición católica; el fanatismo contrarreformista agudiza el celo de los representantes de la palabra de Cristo en territorio infiel y se muestra intransigente ante las metafísicas de los diferentes pensamientos religiosos de otras culturas. La onda expansiva tridentina fue tan fuerte que en Goa, la llamada *Roma de Oriente* por los representantes de la política religiosa católica, y en 1580, fecha dramática para la historia de Portugal, se quemaron en auto de fe, doce años después de su muerte, los huesos y los libros de Garcia da Orta. No hay duda que por su ascendencia judía —de hecho, un año después de su muerte, en 1569, murió en la hoguera una de sus hermanas—; por eso, a veces, la presencia de Dios en los coloquios, los matices, la prudencia en las argumentaciones, las largas explicaciones para justificar una opinión contraria a la preestablecida o incluso la paciencia que muestra Orta respecto a algunas insistentes inconveniencias de Ruano llevan a pensar que el médico busca algún modo de autojustificación que lo proteja de posibles conflictos.

Sin embargo, si este aspecto de los coloquios de Orta sólo se puede llegar a intuir, de lo que no hay duda es de que, a través de las largas conversaciones con Ruano y de los pocos datos biográficos que aparecen, se dibuja un hombre seguro de sí mismo, crítico, irónico y hasta sarcástico, alguien de una gran erudición y, sobre todo, un hombre importante y bien relacionado que recibe altas remuneraciones por su trabajo; alguien a quien, por ejemplo, el poderoso y noble Buhrán Nizan Sháh quiere como médico particular, a lo que Orta renuncia —a pesar del salario altísimo que le ofrece el gobernante—, posiblemente por prudencia, como apunta el conde de Ficalho, al prever las consecuencias negativas que esta relación podría tener respecto al católico Estado da Índia:

Desdagora vos digo que he hum rey no Balagate, cujo pay curey muitas vezes, e ao filho algumas; de quem, por vezes, recebi mais de doze mil pardãos; e davame quarenta mil pardãos de renda porque o visitasse alguns meses do anno, os quais eu não aceitey ¹⁴

Hasta parece que Garcia da Orta introduzca esa puntualización un poco a la fuerza y sin venir al caso en el coloquio, quizás para curarse en salud de posibles ataques o denuncias. Lo cierto es que Orta no oculta ni su prestigio entre la sociedad oriental ni sus relaciones con físicos y médicos orientales. Muchas veces ilustra y prueba sus argumentos con referencias a sus consultas e intercambios de opinión con médicos musulmanes —los *hakins*— e hindúes —los *vidyas*—. Probablemente por el contacto con la medicina árabe en su época de formación salmantina, muestra un mayor respeto por los primeros, y parece que se encuentra más cómodo entre ellos porque conoce bien sus obras de referencia y las versiones griegas; incluso se siente con autoridad para censurar la influencia en materia médica de la cultura hindú sobre la musulmana. Se considera mejor formado en materia médica que los musulmanes, pero reconoce que puede aprender mucho de ellos sobre farmacopea y botánica. Pero si con los *hakins* se trataba de igual a igual —guardando las distancias debido a la solemnidad de las normas protocolarias de las cortes orientales—, no actúa así con los *vidyas*, no tanto porque se sienta intelectualmente superior a ellos (que también, como asimismo sobre los musulmanes) como por el hecho de que estos fueran *sudras*, de casta muy baja¹⁵. Critica algunas de sus prácticas, como la abstinencia o su desconocimiento de la anatomía, pero es capaz de alabar sus métodos indoloros de curación o la cultura de la higiene corporal. Su actitud frente a otras formas de saber no es «eurocéntrica»: no considera inferiores a los orientales porque no hayan aprendido de los clásicos, acepta la diferencia entre civilizaciones y entiende que sus límites y posibilidades no marcan o definen el grado de excelencia de esas culturas. Esa actitud le permite mirar al Otro simplemente como diferente, ni superior ni inferior, alguien del que se puede aprender y con el que puede trabajar. Sin embargo, a diferencia de los musulmanes, lo que Garcia da Orta aprende de los médicos hindúes siempre se circunscribe al ámbito de lo práctico y nunca al teórico; y es que difícilmente pudo llegar a tomar contacto con la amplia, aunque también desconocida para los mismos hindúes de la época, literatura médica indostánica. En la época de Garcia da Orta no se tenía acceso a los antiguos tratados sánscritos —el *Ayurveda*, o «saber sobre la longevidad»—, incluso hubiera sido difícil, prácticamente imposible, descifrar la lengua y los caracteres en los que estaban escritos. El saber médico pertenecía a la cultura y la tradición oral, y Orta lo expresa varias veces: los hindúes curan por «*esperiencia e per costume*»¹⁶.

Así, el médico portugués no sólo aparece en la historia de la cultura como ejemplo de las consecuencias del enfrentamiento entre tradición y modernidad, con su rechazo frontal del método escolástico y del magisterio aristotélico en sus coloquios como muestra de las antitéticas actitudes mentales que en Europa se encuentran en drástica oposición y llegan también a la India. Sirve también como ejemplo del propio debate entre modernidades, al poner de manifiesto la distancia entre la corriente humanística que rescata el pensamiento especulativo y que venera el saber libresco y la nueva actitud científica basada en el pensamiento experiencial. El diálogo entre Ruano y Orta muestra los dos rumbos científico-filosóficos de la propia modernidad occidental. La de Ruano, anclada a sus referentes galénicos e hipocráticos, se entiende ya desfasada en ese año de 1563 y actúa más

¹⁴ ORTA, I, 119.

¹⁵ ORTA, II, 156-150. Conde de Ficalho, nota 2.

¹⁶ ORTA, II, 137.

como un obstáculo para el pensamiento científico que como una vía para alcanzar y hacer progresar el conocimiento. Ruano, es decir, García da Orta sin la experiencia empírica adquirida en Oriente, no puede aprender, porque su escuela le impide ir más allá de las pautas definidas por el humanismo médico, pautas basadas en una «verdad», la de los antiguos, que constituye «el saber», y ese saber es incontestable. También García da Orta quiere comprobar si es cierto lo que dicen los clásicos, pero no desde el principio de «verdad» preestablecida sino desde la interrogación y la duda. Son dos modernidades en contraste; una, sin vía de continuidad, aunque profunda y esencialmente erudita, y la otra, sin eliminar sus puntos de apoyo en la herencia clásica, se orienta fecundamente hacia el progreso gracias a la valentía pero también gracias a la prudencia y al rigor, y consigue desembarazarse del lastre de la tradición discutiéndola, matizándola, confirmándola o negándola, pero siempre desde la libertad de interpretación y desde el rigor de la observación.

Asimismo, los coloquios de Orta sirven como ejemplo del diálogo entre culturas y del intercambio entre saberes muy distantes que el viaje ultramarino ha puesto en contacto. Como hombre que pertenece al viaje, Orta sabe que la realidad del mundo está hecha de muchas realidades impensadas que impiden reducir ese mundo a esquemas estables o inmutables. De ahí la firmeza y la ironía, la sencillez y la lógica del pensamiento deductivo de García da Orta, y la seguridad con la que corrige errores de los antiguos; y tan seguro se muestra que deja sin argumentos, aunque también escandaliza, a su interlocutor. La contundencia con la que responde Orta al comentario de Ruano sobre la coincidencia de antiguos y modernos en la descripción del árbol de la pimienta, da muestras de que a veces al médico portugués se le acaba la paciencia:

[Orta]: Todos a huma voz se concertáram a nam dizer verdade, senão que Discorides he digno de perdam, porque estreevo per falsa emformaçam, e o mar nam ser tam navegado como agoura he; e a esse imitou Plinio, e Galeno e Izidoro, e Avicena e todos os Arabios. E mais os que escrevem, como Antonio Musa e os Frades, tem maior culpa, pois não fazem mais que dizer todos de huma maneira, sem fazer deligencia em cousa tam sabida, como he a feiçam do arvore, e a fruta, e como madurece, e como se colhe.

[Ruano]: Como, todos esses que diseis, erráram?

[Orta]: Si; se chamares errar a dizer o que não he.

[...]

[Ruano]: Parece-me que destruis a todos os escritores antigos e modernos, por isso oulhai o que fazeis; [...]¹⁷

No es la primera vez que Ruano alerta a García da Orta de su osadía, o incluso de su imprudencia cuando la observación directa de los ejemplares de plantas y especias —la única actitud lógica y natural que Orta entiende en un científico— le llevan a negar todo el valor a una práctica de la ciencia que no entra en la morfología o la fenomenología de la materia estudiada. *Não me ponhais medo com Discorides, nem Galeno; porque não ey de dizer senão a verdade e o que sey [...]*¹⁸ le contestará irónico a Ruano en el noveno colóquio a propósito del balsámico benjuí. Y es valiente en el *Coloquio Quincuagésimo cuarto*, cuando habla de las facultades purgativas del turbit, y hace intervenir en la explicación a un médico hindú, tras lo cual, Ruano da a entender que García da Orta es más partidario de las enseñanzas de los árabes que de las de los griegos:

¹⁷ ORTA, II, 242-244.

¹⁸ ORTA, I, 105.

Nam vades mais avante, porque não diguo mal dos Gregos, por serem inventores das boas letras, como dizeis; mas tambem sam inventores de muytas mentiras, e muito mal acostumados, e efeminados em seus costumes [...]. E comtudo não diguo eu mal delles, no que escreveram que avia em suas terras, senão o que escreviam das ignotas a elles; porque ali encheram os livros á sua vontade; como se pode exemplificar nas cousas que da India escreveram, tam fabulosas; mas afirmovos que, nestas terras da India, souberam mais os Arabios; e, por melhor dizer, erráram menos que os Gregos.¹⁹

La modernidad de Orta radica en su pragmatismo, en su fidelidad a la verdad, en su rechazo de cualquier aseveración preconcebida, en la seguridad de sus deducciones y en la meticulosidad de sus sistemas de experimentación. Su modernidad defiende lo real y lo racional, y rechaza implacablemente lo especulativo o la explicación fantasiosa. Su modernidad se encuentra en las conversaciones que mantiene con los mercaderes que exponen sus productos en los mercados de Goa, en las especies que cultiva y aclimata en el jardín botánico de su casa de Bombaim y por las que paga altas sumas de dinero —*E todas estas cousas me custaram a saber o meu dinheiro*²⁰—; su modernidad está en su capacidad de rectificarse a sí mismo —*Quando mo elles dixerem crerloey, e afirmáloey; mas agora nam, pois o não vi; e como o vir desdizermeey, e nam averey vergonha disso*²¹—, incluso apunta enigmáticamente que todos los años manda un relato de sus descubrimientos a alguien que lo recibe en Castilla (*Eu vos prometo que se Deus me der dias de Vida, que não deixo de escrever todos os annos hum corretorio, que emende o que dixe, se ouver que emendar; e se fordes morar Castella lá o podeis saber; porque a quem o eu escrever, lhe escreverey que volo mande*²²). Su modernidad estriba, en definitiva, en su independencia de criterio. Por eso no teme mostrarse estricto, como cuando recomienda a su interlocutor que abandone *as affeições que tendes a estes escritores novos y se esfuerce por escuchar verdades ditas sem cores rhetoricas, porque a verdade se pinta nua*²³.

Y es que el culto a la verdad es la obsesión de Garcia da Orta; de ahí las largas y pormenorizadas explicaciones, desde la experiencia pero también desde la conciencia de la distorsión que la distancia y las distintas fuentes orales llegan a causar sobre las noticias y los conocimientos (*de longas vias, longas mentiras*²⁴, dirá Orta en el *Coloquio Duodécimo* al reflexionar sobre el alcanfor). De ahí que critique con dureza la insensatez y la ignorancia de sus contemporáneos, y de ahí también la severidad con los antiguos, aunque es consciente de la protección que significa hablar o escribir desde la distancia de Oriente; lo dirá claramente en el *Coloquio Trigésimo segundo* al desmentir que los griegos hubieran llegado a conocer la nuez moscada: tras la justificación, añade que tampoco él, *estando em Espanha, não ousaria dizer cousa alguma contra Galeno e contra os Gregos*²⁵, comentario que evoca otro de Ruano, muy en el inicio de la conversación, en el segundo coloquio, cuando este explica al portugués que ha ido a encontrarlo porque nadie en Occidente sabe tanto como él, aunque se apena porque *não tendes vós nem eu mestres ou preceptores a quem eu possa mostrar vossos trabalhos nem em Salamanca nem em Alcalá, porque todos são já mortos e desterrados longe de Espanha*²⁶, como si quisiera dar a entender que la situación en la península no era en absoluto cómoda para muchos hombres de ciencia.

¹⁹ ORTA II, 333.

²⁰ ORTA, I, 109-110.

²¹ ORTA, I, 242.

²² ORTA, I, 110.

²³ ORTA, I, 79.

²⁴ ORTA, I, 154.

²⁵ ORTA, II, 84.

²⁶ ORTA, I, 24.

Orta critica, corrige y rectifica, desmiente y niega a antiguos y modernos de la cultura científica y filosófica de tradición occidental, al mismo tiempo que describe y analiza materias orgánicas e inorgánicas: el cobre y el imán (desmiente la leyenda de que las imantadas islas Maldivas atraigan las naves a causa de los clavos de hierro que sustentan sus estructuras), diferentes tipos de piedras preciosas (rebate la autoridad de Plinio sobre la resistencia o la capacidad venenosa del diamante), perlas y madreperlas, la piedra de bezoar (una segregación calcárea de origen animal que se utilizaba como antídoto), la crisocola (un silicato de cobre que servía para soldar oro), el marfil, especies vegetales como el aloe, el ámbar, el amomo, el cálamo, el alcanfor, el cannabis, el opio, la canela, la pimienta, el clavo, el jengibre o el azafrán, y perfumes, inciensos, maderas aromáticas y resinas balsámicas. Largas explicaciones para todo aquello que las naves portuguesas fueron desembarcando durante dos siglos en el Tajo lisboeta para ser exportado desde allí hacia los ansiosos mercados europeos. Y largas y exactas explicaciones también sobre la composición y preparación de medicamentos y sobre sus reacciones y dosis, así como relatos de su experiencia en curas de enfermedades como el cólera, la sarna, la lepra o picaduras de insectos y serpientes. Consciente de la importancia de la información que está proporcionando y responsable de su labor como corrector, se esfuerza por ser objetivo, prudente y claro, y no duda en recurrir al saber de médicos y científicos orientales para entender y para aprender.

Al margen del valor de la información que los *Coloquios* ofrecen a la cultura renacentista, la actitud y el talante de Garcia da Orta, su rigor, la seguridad que le da su experiencia, la claridad expositiva de sus opiniones y demostraciones, su fidelidad a la verdad, su prudencia ante lo desconocido, la duda constante, la perseverancia y su capacidad deductiva colocan al médico portugués en uno de los lugares más altos de la ciencia moderna. Sin embargo, como les ocurre a muchos de esos *hombres nuevos* renacentistas, la época no le acompaña: en Occidente, las crónicas y los tratados que se empiezan a publicar en la segunda mitad del siglo XVI se ven envueltos en el flujo de una literatura de tono doctrinal y apologético que recomienda el ascetismo y la renuncia, y el dogmatismo ideológico europeo también llega a los espacios ultramarinos orientales. El integrista contrarreformista se expande como una enfermedad, y Dios vuelve a ocupar el centro del escenario moral e intelectual. Quizás García da Orta no llegó a conocerlo, morirá en 1568, pero en Portugal y en sus territorios ultramarinos se expande un sentimiento imparabile de crisis provocado por el dogmatismo ideológico, el rumbo de la política de la Corona, los fracasos militares y comerciales, los problemas financieros, la corrupción administrativa y el desmembramiento social que destrukturan definitivamente el proyecto geográfico, político, económico y científico ultramarino. En 1568, el mismo año en el que, a la edad de catorce años, asume el gobierno de Portugal el conflictivo rey D. Sebastião, quizás no era difícil volver a creer en maravillosas islas de ámbar entre los racimos que constituyen las Maldivas, como no era difícil creer en un gran imperio cristiano y universal fustigador del hereje y el infiel; la contundencia con la que lo negó el cartógrafo Lázaro Luís parece quedar ya muy lejos en esas fechas, y la voz racional y metódica que busca iluminar o desmentir la leyenda ha dejado de existir.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRETO, L. F., 1983. *Descobrimentos e Renascimento: formas de ser e de pensar nos séculos XV e XVI*. Lisboa: IN-CM.
- 1987. *Os descobrimentos e a ordem do saber: uma análise sociocultural*. Lisboa: Gradiva.
- CROMBIE, A. C., 1993. *Historia de la ciencia: de San Agustín a Galileo, siglos XIII-XVII*. Madrid: Alianza. 6ª reimpr. vol. II.
- GOUVEIA, A. J. Andrade de, 1985. *Garcia da Orta e Amato Lusitano na ciencia do seu tempo*. Lisboa: ICLP.
- HALE, John, 1996. *La civilización del Renacimiento en Europa: 1540-1620*. Barcelona: Crítica.
- ORTA, Garcia da, 1987. *Colóquios dos simples e drogas da Índia*. Lisboa: IN-CM. 2 vols.
- SENDRAIL, Marcel, 1983. *Historia cultural de la enfermedad*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SOLER, Isabel, 2003. *El nudo y la esfera: el navegante como artífice del mundo moderno*. Barcelona: El Acantilado.
- 2003. «La permeabilidad del saber en el siglo XVI». En: *Humanitas: humanidades médicas*, núm. 4, oct.-dic. [en prensa]
- VERNET, Joan, 1999. *Lo que Europa debe al Islam de España*. Barcelona: El Acantilado.

PESSOA EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA

Jordi Cerdà Subirachs

La escasa recepción en España de Fernando Pessoa a lo largo de su vida ha merecido algunos trabajos. Sin ser cuantiosa y menos decisiva en el marco de las literaturas peninsulares, no es insignificante. Su primer artículo en *A Águia* ya dispuso de inmediato una acogida en el republicanismo catalán, su nombre figura en la reseña del movimiento *saudosista* a finales de la primera década, también ha merecido el estudio la figura de Alfredo Pedro Guisado, contertulio gallego del escritor portugués, y, de manera más destacada, es tenido como interlocutor por el ultraísmo andaluz. Es poco y discontinuo, pero tratándose de un autor con una singularísima recepción en vida deberíamos ser más aquiescentes.¹

La que será probablemente la última referencia en España de Fernando Pessoa en vida, la podemos entresacar del *Anuario* del año 1935 de la *Enciclopedia Espasa*. El redactor hace una severa valoración del presente literario portugués, muy alejado —según su opinión— de la generación de autores finiseculares. En poesía, el «modernismo» se agrupa en torno a la revista *Presença*, la cual ha dado ha conocer los nombres más destacados de la lírica lusa actual y acaba: «El maestro de esta generación [Presença], Fernando Pessoa, ha reunido sus versos en un libro que titula *Mensagem*».² Por lo escrito, el redactor poco o nada sabe de *Mensagem* y de Pessoa, pero parece claro que a este autor se le otorga la función de maestro de la nueva poesía portuguesa. Una perspectiva que, como veremos, se reiterará en la introducción de poetas lusos y su relación con sus colegas españoles.

La posguerra española abría paso a unas nuevas relaciones hispano-lusas. No sólo un contexto internacional situaba a España y Portugal a un mismo lado del eje, sino un discurso imperialista que se había fraguado desde los inicios del falangismo y del integralismo debía poner a prueba unos lazos culturales precisamente en este nuevo contexto político y social. El falangismo recuperaba, con más fuerza si cabe, el ideal hispanista peninsular, aquel viejo ideal que tanto sedujo al ideólogo del integralismo lusitano António Sardinha.³

El *Secretariado Propaganda Nacional* publicó en español unos fragmentos de los discursos del dictador intitulado *Habla Salazar*. Las relaciones entre Portugal y España ocupan una breve sección, en donde hermandad y al mismo tiempo, independencia, son los principales conceptos: «Nosotros y

¹ Consultar los trabajos de Víctor Martínez-Gil (1997), Antonio César Molina (1987), Jordi Cerdà (2000) y, especialmente, Antonio Sáez Delgado (1995, 2000 y 2002). Todavía es de gran utilidad la bibliografía que acompañó el catálogo de la exposición: *Pessoa: El Eterno Viajero* (Abreu/Lopes 1981)

² *Enciclopedia Espasa-Calpe*, Anuario 1935, p. 921.

³ No está de más recordar la edición española de *La Alianza peninsular* con un prólogo de Ramiro de Maeztu (Madrid: Sáez hermanos, 1930), en donde, entre otras cuestiones, se pone de relieve la fraternidad entre el general Carmona y Miguel Primo de Rivera, en un período clave de la formación de la extrema derecha peninsular (Sardinha 1930:XIV). Maeztu esboza esta idea de hispanidad, la cual debe recoger las aportaciones de todos las culturas peninsulares —incluido, claro está, la portuguesa— en pro de un imperialismo de corte providencialista, lo que luego será llamado la «Unidad de Destino en lo Universal». Maeztu recuerda el magisterio del líder del *integralismo lusitano*: «Y es que Sardinha supo que la principal misión de los pueblos hispánicos há de ser la de velar por su patrimonio común, que es su valor ante la Historia Universal. Fuimos nosotros los que al unir los dispersos Continentes y crear la unidad de la Tierra dijimos a los hombres de las distintas razas que todos ellos podían salvarse [...], y después de todo, cuando se compara este sentido nuestro de la civilización con aquel outro ideal de libertad [...] o com el que intenta nivelar a los hombres suprimiéndoles el alma y reduciendo su existencia a mera biología, el ideal hispánico del siglo XVI resulta ser el más generoso que jamás concibieron los hombres, y el único que lleva, a la hora actual, el porvenir con el bolsillo» (Sardinha 1930: XX).

España somos dos hermanos, con casa separada en la Península, tan vecinos que podemos hablarlos desde los balcones, pero seguramente más amigos, por ser independientes y celosos de nuestra autonomía» (Salazar, s.d.: 115). No por ello, deja de conceder, de manera críptica, algo del discurso fascista peninsular: «El tratado de amistad con España es, efectivamente, la coronación de una obra y la piedra angular de una política» (Salazar s.d.: 115); sin que podamos entresacar a qué obra y a qué política se refiere el dictador portugués.

No menos interesante, por el contexto en que se inscribe, la traducción al español de dos artículos de António Sardinha bajo el título *La cuestión Peninsular* (Madrid: Cervantes, 1940) dentro de la Biblioteca Hispano-Portuguesa. El prólogo de este libro correspondió al Marqués de Lozoya y al traductor de Sardinha, Juan Beneyto. En 1940, en el tercer centenario de la restauración de la independencia de Portugal se reivindicaba, desde el falangismo, un hispanismo expansivo a todos los pueblos que conforman la Península Ibérica. Beneyto así lo expresaba: «Sardinha esperaba el abrazo reconciliador. El 1640 no representaba odio ni reivindicación antiespañola. Sobre el 1640 puede y debe construirse de nuevo la tradicional comunidad hispánica, que Felipe II, con su ejemplar sistema de monarquía, quiso rehacer» (Sardinha 1940: 11)

Recordemos, aunque sólo sea de paso, que en octubre de 1944, en plena guerra europea, se celebró el congreso luso-español en Córdoba; acto que pone de manifiesto este afán por estrechar lazos culturales por parte de los dos estados fascistas ibéricos.⁴

Como titula García de la Concha un capítulo de su ensayo sobre poesía española, Garcilaso fue el «patrono de la poesía falangista» y ciertamente bajo el signo de este poeta renacentista se agrupó un buen número de poetas con unas determinadas consignas políticas y, claro está, estéticas. La colección de poesía barcelonesa *Yunque* estrenaba una sección de *Poetas Gallego-Portugueses*, la cual aportó sólo dos títulos, uno dedicado a António Ferreira y otro a Antero de Quental (Barcelona, 1940). La edición y traducción de Ferreira fue al cuidado de un poeta *garcilasista*, Manuel Segalá Brosa, quien no duda es establecer paralelos entre el poeta renacentista portugués y el español:

El extenso conocimiento que tenía de los clásicos griegos y latinos, la pureza de la frase y del léxico verdaderamente excepcional, dieron a las composiciones de Ferreira gran popularidad entre los literatos y los cortesanos, estableciendo así la base de la futura poesía portuguesa, en movimiento parejo y contemporáneo del de Garcilaso y Boscán en la España del César (Ferreira 1940: 14).

Segalá hacía buena la consigna lanzada en aquel mismo año por Luis Felipe de Vivanco, al considerar a Garcilaso de la Vega «el primero y mejor de todos los poetas imperiales».⁵ La intelectualidad falangista se aproximaba a la cultura portuguesa siguiendo ese concepto de hispanidad, cuya construcción teórica servía para apoyar el caudillismo providencialista.

Esta corriente poética e ideológica tuvo su máxima expresión en las revista *Garcilaso*, surgida en 1943 e impulsada, entre otros por José García Nieto, la cual afianzaba una poesía de corte clásico, con imágenes puras.⁶ En la carta de presentación de la revista *Garcilaso* se hace mención del mani-

⁴ Una mirada externa y siempre interesante sobre aquel acto, la debemos a Mircea Eliade en su *Diario Portugués* (2001: 270-291).

⁵ Luis Felipe Vivanco, *Poesía heroica del Imperio*. Madrid: Ed. Jerarquía, 1940, cf. García de la Concha 1987: 324.

⁶ El poeta Luis Rosales reivindicaba Garcilaso desde el tono vivencial: «El amor de Garcilaso es el primer amor no figurado de nuestra Literatura. Es un sentimiento nuevo. No tiende a la abstracción generalizadora, sino al relato. No intenta tanto definir como conmovir. Aparece con él la intimidad: no tanto el hecho íntimo cuanto el ambiente intenso. Esto es nuevo. No estaba en Petrarca. La poesía de Garcilaso es una arquitectura de experiencias» (cf. García de la Concha: 324). Camilo José Cela redactor jefe de *Juventud* terció en una polémica entre el concepto heroico de la poesía nueva que el falangismo esgrimía, frente al decadentismo, cómodo y amanerado. En una glosa a un poema de Ridruejo, Cela defiende: «mientras haya sangre, habrá poesía» (*El Español*, núm 21, 10/IX/ 1942, cf. García de la Concha: 361). En uno y otro caso, el intelectualismo o, si se quiere en términos pessoanos, el *fingimento*, cae a las antípodas de esta poética.

fiesto «Caballo verde para la poesía» publicado en 1935, el cual deriva —según los *garcilacistas*— «una poesía sin pureza» y acaba en el error de su concepto final: «quien huye del mal gusto, cae en el hielo». Esta nueva revista declara en su primer número:

De *Garcilaso*, ya en su tiempo, se dijo que era una encarnación del *El Cortesano*, de Castiglione. Nosotros, convencidos por su paso militar y renaciente, actual y clásico, levantamos su nombre, como invocación y una bandera a la cabeza de nuestra empresa. Y afirmamos que lo cortés no quita lo valiente, ni tampoco lo valiente excluye lo cortés (Cf. García de la Concha: 372).

Se abre, por tanto, una brecha entre esta nueva estética propugnada respecto a las predominantes de la preguerra: la vanguardia y los vestigios del modernismo. El primer número de *Garcilaso* no ahorra, por ejemplo, en la sección «Humor y poesía cada día», una ironía a la garrulería de Adriano del Valle, personaje vinculado al régimen, pero marginado por la estética *garcilacista*.

El estilo neoclásico era la norma de la poesía oficial española de aquel entonces, pero ni mucho menos podemos hablar de una sola y exclusiva tendencia, ya que la evolución de la propia revista y la evolución posterior de los poetas que la integrarán desmienten cualquier tipo de univocidad. *Garcilaso* dio cabida a muestras de la poesía extranjera: en el número 13, en mayo de 1944, se publican las versiones al español de los poetas portugueses: Fernando Pessoa y Alberto de Serpa a cargo de Rafael Morales. El también poeta Rafael Morales escoge de toda la producción pessoana *Cualquier música*, poema firmado por Pessoa ortónimo y fechado el 9 de octubre 1927.⁷ Pessoa, entendido como padre de la actual modernidad poética portuguesa, acompaña a Alberto de Serpa, autor que, como veremos más adelante, será en gran manera valorado en los círculos poéticos españoles de aquel periodo. Ciertamente, a tenor del poema escogido y del poeta contrastado, Alberto de Serpa, poca idea podían hacerse los lectores de *Garcilaso* de la poética pessoana.

Para seguir las relaciones entre la poesía portuguesa y española en la inmediata posguerra, son de particular interés las memorias literarias de Charles David Ley: *La Costanilla de los Diablos* (1943-1952). Este poeta inglés estuvo entre los años 1939 hasta 1943 como profesor en el Instituto Británico de Lisboa y luego fue destinado a Madrid ejerciendo la misma ocupación. En Portugal ya había mantenido contactos con lo más granado de la poesía de ese país y una vez en Madrid contactó a su vez con la española. Sus memorias, plagadas de jugosas anécdotas, pueden servir para dar una perspectiva comparativa entre la lírica portuguesa y la española del momento por parte de un extranjero. Un elemento a considerar de entrada es que no figura mencionado en ninguna ocasión Pessoa y sí, en cambio, los *presencistas* Casais Monteiro y Gaspar Simões, el estimadísimo Alberto de Serpa o antiguos valores como Eugénio de Castro o Teixeira de Pascoaes. Ley publicó en 1951 el ensayo *La moderna poesía portuguesa* (Tito Hombre, Santander) en donde aparece un análisis de Pessoa en el conjunto de la lírica portuguesa del momento, pero sin merecer un tratamiento preeminente. Charles David Ley se introdujo rápidamente —y como autor alófono— en la poesía española oficial imperante; su primer poema publicado se titula «Bajo el cielo de Portugal» y apareció en la revista *Garcilaso* (Ley 1981: 75). Podemos intuir que su criterio y conocimiento de la lírica portuguesa pudo pesar en Rafael Morales y en la primera aparición de Pessoa en la posguerra española.⁸

⁷ Esta versión de Rafael Morales fue incluida en el volumen *Las mil mejores poesías de la Literatura Universal (tres mil años de poesía)*, Madrid: Ediciones Ibéricas, s.d. [194?], a cargo de Fernando González.

⁸ Charles David Ley y Rafael Morales colaboraron conjuntamente en la antología y traducción de Alberto de Serpa para la colección *Adonais*: Alberto de Serpa, *Poemas de Oporto (Antología)*. Madrid: Adonais, 1947.

La identificación de Ley tanto estética como personal con la revista *Garcilaso* se pone de relieve en el prólogo que el autor inglés escribe para la antología *Los Poetas de Garcilaso*, texto que apareció reproducido en el último número de la revista, marzo-abril de 1946. En este escrito polemiza con João Gaspar Simões, quien en un artículo titulado «Bajo el signo de *Garcilaso*» cargó contra la poesía española de su tiempo. Por un lado, el poeta portugués considera que el neoclasicismo antiromántico de los poetas agrupados en torno a esta revista española ha ido demasiado lejos: «*Garcilaso* representa a los ojos de los jóvenes poetas españoles, el símbolo de un clasicismo formal, esencia de lo “moderno” para ellos» (cf. Ley 1981: 77). Pero tampoco queda mejor parada la poesía de Vicente Aleixandre de quien dice que «con una serie de imágenes tan suyas, tan excéntricas, que el lector, a fuerza de entrar en las intimidades del poeta sale sin saber lo más mínimo de su persona» (cf. Ley 1981: 77-78). Un detrimento que, según Simões, puede hacerse extensivo en José García Nieto, Rafael Morales o José Luis Cano, exculpando, parcialmente, la poesía de Rafael Montesinos, ejemplo de lo popular, en el buen sentido, y de lo romántico, que es siempre preferible —según Simões— a lo clásico. Estas consideraciones marcaban a las claras la distancia entre la poesía española y la portuguesa del momento, aunque, a decir verdad, tampoco se destilaban a partir de un conocimiento mutuo somero.⁹ En cualquier caso, esta valoración pone en evidencia la imposibilidad de establecer parangones entre dos tradiciones literarias que, a pesar de su cercanía, se desarrollan independientemente.

A principios de otoño de 1946, João Gaspar Simões, uno de los principales apóstoles de la buena nueva pessoana, visitó Madrid, camino de París, alojándose en casa de su exculpado Montesinos. Según cuenta Ley, el escritor que agasajó en atenciones al poeta portugués fue Camilo José Cela. La visita parecía que había resultado del todo agradable para ambas partes, pero Simões, al llegar a París, escribe un artículo comparando el ambiente literario parisino con el opaco madrileño. Cela trajo furioso el artículo a la tertulia del Gijón y dijo a Ley: «Si este portugués se presenta más por aquí le vamos a dar una paliza». El poeta inglés puntualiza: «Hay que aclarar que su encono era totalmente contra Simões y no contra mí por habérselo presentado» (Ley 1981: 80). Más allá de lo anecdótico, parece claro que Gaspar Simões no entró por la mejor puerta de la poesía oficial del momento. Malentendidos y fricciones que persistirán.

En 1942 aparece la publicación *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, dependiente directamente del Instituto Nebrija del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su director era el todopoderoso Joaquín de Entrambasaguas, por aquel entonces catedrático de literatura española en solitario de la universidad franquista. Según Fanny Rubio, los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* representaron una disminución de la influencia del grupo *Escorial* en tanto que revista más europeizadora y puente cultural con la anteguerra. Se propone desde el nacionalismo más estricto y con el aval otorgado por el poder, la visión más autárquica de la cultura española. Entrambasaguas recupera y relee algunos poetas relegados por las nuevas generaciones. En este sentido, el caso más relevante sería Vicente Aleixandre y su obra *Sombra del Paraíso*, síntesis según el crítico, de la cultura clásica y romántica. Otro poeta a recuperar es Adriano del Valle de quien Entrambasaguas afirma:

Arpa fiel es fundamentalmente una obra de fidelidad poética, fidelidad a España y a la poesía nacional, no sólo por sus temas eminentemente españoles, que ocupan íntegra la primera parte [...]

⁹ De entre esta nómina de poetas afines a *Garcilaso*, Rafael Morales —el traductor de Pessoa en esta publicación— ha sido considerado precisamente como el primero en abrir una brecha dentro del neorenacentismo imperante y oficial de posguerra con la publicación de sus *Poemas del toro* en 1943.

sino porque contiene intactos todos los matices y calidades de la poesía inconfundible de la Hispanidad (cf. Rubio 1976: 39).¹⁰

En 1945 estos *Cuadernos* empiezan a publicar una nueva serie intitulada *Antología de la Literatura Contemporánea* y se dedicarán a figuras como Marcel Proust, el colombiano Jorge Rojas o al rumano Mihail Eminescu. La última antología, y única publicada en 1946, se ocupará de Fernando Pessoa y va a cargo del mismo Joaquín de Entrambasaguas. La primera afirmación que antecede a la selección de poemas merece ser reproducida: «Es indudable que de toda la lírica lusitana contemporánea —pese a los destacados poetas con que cuenta— la figura más importante y trascendental es la de Fernando Pessoa» (1946: 3). No duda el crítico en situarlo como la cúspide de la evolución lírica portuguesa desde Antero, pasando por Pascoaes y teniendo en cuenta a los *presencistas*. La osadía de desbancar a Teixeira de Pascoaes, poeta de referencia, señalado y celebrado por el mismo Miguel de Unamuno, es un indicador claro de un cambio de parámetro respecto al canon anterior. Una afirmación contundente, sobre todo teniendo en cuenta que el crítico y antólogo presupone que ésta es la primera vez que en España se habla y se publica al autor portugués: «En España, por desidia imperdonable, no se conoce la obra de Fernando Pessoa, que abre nuevos horizontes a la poesía de nuestro tiempo» (Entrambasaguas 1946: 4). Nada sabe —debemos suponer— que su admirado Adriano del Valle tradujo e incluso se carteoó con el poeta portugués. Ignora que Rafael Morales ha traducido «Qualquer música» en *Garcilaso*.

De la difícil tarea que supone antologar la obra lírica de Pessoa, Entrambasaguas consigue señalar un recorrido suficientemente completo en el que prevalece la intención de establecer la multiplicidad de formas, registros y contenidos de la obra pessoana. El *Paulismo*, *interseccionismo*, *sensacionismo* hacen acto de presencia, en cambio no hay ni una sola muestra de la poesía patriótica pessoana. La fuente donde recaba la información sobre la vida y obra del poeta portugués es la edición: *Poesia de Fernando Pessoa*. Introdução e selecção de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa: Confluência, 1945 2^{ed.}¹¹

Juzgamos particularmente interesante la disquisición que Entrambasaguas sugiere sobre los heterónimos. El afán casticista por explicarse a través de la universalidad de lo hispánico, lo conduce por un derrotero interpretativo insólito. Sin modernidad poética, sin Nietzsche y sin otro extranjerismo que valga, Entrambasaguas señala la genética de la contradicción entre los heterónimos a partir del ejemplo de autores españoles. Arranca del barroco, de la necesidad de los poetas por el «volver a vivir» con el deseo de rectificar, y así perfeccionar, la existencia; conflicto que, según el crítico, ya se advierte en Góngora y sus «ángel de luz» y «ángel de tinieblas». También menciona fray Luis de León entreo culto en sus poemas, Quevedo en su *Caballero de la Tenaza*, Lope de Vega y Burguillos, Baltasar y Lorenzo Gracián, Moratín y sus pseudónimos, Larra y Fígaro, hasta llegar a Eugenio d'Ors y Octavio de Romeu; no es citado, en cambio, Antonio Machado.

Entrambasaguas comentando «O poeta é um fingidor» [Autopsicografía] afirma:

La poesía de Fernando Pessoa y sus heterónimos ha sido concebida y creada en una total y genial invención de todo lo humano —infundido de vida por su autor, con un aliento eterno— sin

¹⁰ Sobre esta obra de Adriano del Valle en el contexto poético del momento, cf. García de la Concha (1987: 351-355).

¹¹ La relación completa de la obra antologada es la siguiente: de Fernando Pessoa: «Impressões do crepúsculo» (I y II), «Chuva Obliqua» (I, IV, VI), el soneto: «Súbita mão de algum fantasma oculto», «O menino da sua mãe», «Não: não digas nada»; de Alberto Caeiro: «Sou um guardador de rebanhos», «O mistério das coisas, onde está êle?», «Metto-me para dentro, e fecho a janela»; de Ricardo Reis: *Odes* I, II, VIII, IX, X y *Outras odes* «Não só vinho, mas nele e olvido, deito» y «O rasto breve que das ervas moles»; y de Álvaro de Campos «Ah o crepúsculo, o cair da noite, o acender das luzes nas grandes cidades [sic]», «Tabacaria», «Ah, um soneto», «Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância», «Dactilografia», «Poema em linha recta» y «Final, a melhor maneira de viajar é sentir».

encadenarla a lo transitorio. Así no está sujeta ni al tiempo ni al espacio, y aunque está impregnada de contenido filosófico, su concepción no brota de la vida como consecuencia de ella, sino de la imaginación que la supera (1946: 12).

Una afirmación, pues, que topa frontalmente con la estética predominante de la poesía española oficial del momento; el *fingimento* no es precisamente la actitud —ni sobre todo la poética— de los manifiestos *garcilacistas* .

Otra presencia de Pessoa, esta vez en un ámbito académico mucho más circunscrito, es en la *Antología da lírica portuguesa contemporânea* a cargo de António Jorge Dias, publicada en la Universidad de Santiago de Compostela en 1947, por *Publicaciones del Instituto de Estudios Portugueses y Regionales* . Se trata de una antología dirigida a ilustrar un recorrido por lo más relevante de la lírica portuguesa del siglo XIX y XX. Cada autor es representado por un poema e introducido por una breve biobibliografía. Por lo que respecta a Pessoa, después de un escueto comentario biográfico, acaba: «A sua personalidade complexa influiu grandemente toda a geração moderna portuguesa. João Gaspar Simões chamou-lhe “o poeta intemporal” e “um dos homens mais universais que tem vindo ao mundo em Portugal”» (Dias 1947: 66). El poema escogido es tal vez uno de los más emotivamente patrióticos de *Mensagem* : «Mar português».

El aragonés Ildefonso-Manuel Gil publicó en 1948 sus *Ensayos sobre Poesía Portuguesa* , el primero de los cuales se titula *La Poesía de Fernando Pessoa* . Nada se explica en este ensayo de cómo al poeta aragonés le llegó a sus manos la obra de Pessoa. En una nota a pie de página expone como un ilustre paisano suyo, Eugenio Asensio, por aquel entonces profesor del Instituto Español de Lisboa, ha tenido la amabilidad de pasarle bibliografía portuguesa sobre la creación heteronímica. Lo cierto es que a partir de este ensayo, Ildefonso-Manuel Gil, hasta prácticamente su ocupación docente en Estados Unidos en 1962, será un referente de la cultura lusófona en nuestro país. Su nombre figura en un buen nombre de traducciones, ensayos o recensiones de obras portuguesas, entre las que destacaríamos —como de hecho él propio Gil subraya en sus memorias— la excelente versión de *Os Lusíadas* al español.¹² Sin que esta tarea tenga menoscabo de su presencia relevante en el campo de la creación: tan destacado en la lírica, como también en la narrativa.

«En la moderna poesía portuguesa se nos ofrecen con misteriosa singularidad la vida y la obra de Fernando Pessoa» (Gil 1948: 9), con esta frase arranca el estudio dedicado al poeta portugués. Quizás de manera más pertinaz que Entrambasaguas, Gil destaca esa singularidad del poeta y de la poética, dos elementos intrínsecamente abordados. Aunque sea una obviedad por nuestra parte señalarlo, ningún otro ensayista, traductor o lector español de la obra pessoana pudo aproximarse anteriormente a Pessoa como lo hacían Entrambasaguas o Gil, es decir, a partir de la imagen que, sobre el poeta portugués, construyó la generación *Presença* . No cabe duda que el mismo Pessoa aportó de su parte, pero son los *presencistas* quienes construyen un personaje en que la creación heteronímica se convierte en eje de referencia de su poética. Aquel poeta que no quiso tener una biografía, era divulgado precisamente a partir de ella y sus conflictos psicológicos. Gil, al igual que Entrambasaguas, tilda Pessoa de abúlico:

Pessoa fue un abúlico. Él y sus biógrafos conceden a este hecho toda la importancia que tuvo en la vida y en la obra del gran poeta. No luchó contra la disminución de su espíritu en el no querer

¹² Para una bibliografía casi completa de la producción de Ildefonso-Manuel Gil consultar la cuidada edición a cargo de Manuel Hernández Martínez de la novela *La moneda en el suelo* , Gil 2001: 227-269. En sus memorias, el escritor aragonés afirma «La edición de mi versión de *Os Lusíadas* tuvo un éxito editorial y obtuvo una generosa recepción de la crítica. Ha sido reeditada, con otros prólogos míos y ligeros cambios, en México y en España» (Gil 2000: 145)

hacer nada de la abulia. Cantó la propia invencible pereza y de la indiferencia del abúlico nació su escepticismo y de éste su pesimista melancolía (Gil 1948: 37)

En este ensayo, antes que excertos en portugués de su obra poética, tenemos al español fragmentos de las famosas cartas de Pessoa a Casais Monteiro en que se cuenta y justifica desde un plano psiquiátrico la creación heteronímica. Gil hace resumen de las aportaciones del propio Casais Monteiro, más la ya clásicas de João Gaspar Simões, Luis de Montalvor o de João Mendes.¹³ Tampoco se le escapa a Gil la comparación entre la creación heteronímica con los casos de Antonio Machado y Eugenio d'Ors. Si bien, sugiere el escritor aragonés, son casos distintos precisamente por la importancia que ejerce la creación heteronímica a toda la producción pessoana, como un factor indisoluble, algo que no sucede con Octavio Romeu o Juan de Mairena y Abel Martín. Como Entrambasaguas —y como no podía ser de otra manera— Gil destaca el alto valor intelectualizante de la poesía de Pessoa y escribe: «El resultado es una poesía magnífica, pero inevitablemente colmada de artificio» (1948: 33). Un criterio, pues, que se alejaba de las poéticas predominantes de por aquel entonces, tanto las oficiales como las contra-oficiales.

Una vez más, vemos en este ensayo sobre poesía portuguesa contemporánea el nombre de Alberto de Serpa quien merece, juntamente con Pessoa, un estudio aparte. Gil cita una carta enviada por el poeta portugués en la que comenta su conocimiento de la obra de Bécquer: «Acho curioso o caso do meu encontro com Bécquer, que não conhecia, e só conheço agora das suas transcrições e duma Antologia do Massoliver [sic]» (Gil 1948: 83). Podemos imaginar que Juan Ramón Masoliver tuvo un contacto directo con Alberto de Serpa a raíz de su colaboración en *Entregas de Poesía* n° 12, en diciembre de 1944.¹⁴ Curiosamente, esta participación del poeta portugués en la revista barcelonesa no es citada ni en el ensayo de Ildelfonso-Manuel Gil ni en la antología aparecida en *Adonais, Poemas de Oporto*, a cargo de Rafael Morales y Charles David Ley.

Sin duda un texto interesante para tomar el pulso de las relaciones entre las distintas tradiciones poéticas peninsulares en la posguerra, es el diario que Alberto de Serpa publicó sobre su experiencia en el primer Congreso de Poesía, en Segovia, en 1952.¹⁵ Empieza el diario (15 de junio de 1952) con una pregunta: «Valerá a pena?». Ya por Charles David Ley sabemos de las resistencias que mostraron los poetas portugueses (imaginamos que de la cuerda de *Presença*) a participar en el congreso; según el británico «de los demás poetas portugueses, ninguno había querido acudir» (Ley 1981:128).¹⁶

En su llegada al hotel, el escritor portugués es recibido por un grupo de poetas que él nunca ha conocido personalmente, pero que sin lugar a dudas representan sus contactos en España: Rafael Santos Torroella, secretario del congreso, Rafael Morales, José Luis Cano, Ildelfonso-Manuel Gil y Vicente Aleixandre. Santos Torroella,¹⁷ como el mismo Serpa apunta, había colaborado en la espuria revista *O cavalo de Todas as Cores* (un solo número en enero de 1950). Esta publicación barcelone-

¹³ De este último ensayista, se cita el artículo *Pessoa e os seus heterónimos*, aparecido en la revista *Brotéria* en octubre de 1948. Cabe hacer constar que una carta traducida de Fernando Pessoa dirigida a Casais Monteiro, intitulada *Poesía: libertad de existir* fue publicada en la revista zaragozana *Oficina Poética Internacional* en el segundo número aparecido en «*gémis*» de 1961, cuya alma era Miguel Labordeta, compañero de fatigas poéticas de I.M. Gil.

¹⁴ Alberto de Serpa publica en *Entregas de Poesía* una suite de poemas inéditos titulada *Nocturnos* en su versión original. En la breve nota biográfica que se le dedica, se señala que sus poemas ya han sido traducidos al español. Desconocemos esta traducción anterior.

¹⁵ Es un folleto de 25 páginas, publicado por el mismo autor en una tirada de 38 ejemplares. En la Biblioteca Nacional de Catalunya se conserva un ejemplar del fondo Riba-Arderiu con la siguiente dedicatoria: «A Carles Riba lembrança saudosa do seu companheiro»; podemos imaginar, pues, que Serpa envió ejemplares a las personalidades que más o menos frecuentó.

¹⁶ Si seguimos los números de *Poesía Española*, publicación dirigida por José García Nieto, y una de las principales impulsoras de este acontecimiento, vemos como en el n° 5, mayo de 1952, de la relación de poetas extranjeros no hay ni un solo portugués y no es hasta, pasado el congreso, n° 7, julio de 1952 que aparece el nombre de Alberto de Serpa; hecho, pues, que confirmaría, su incorporación en el último momento.

¹⁷ Este poeta catalán será autor, años más tarde, de la antología pessoana: *Poemas escogidos*, Barcelona: Plaza & Janés, 1972.

sa fue impulsada por el incansable cónsul brasileño en la capital condal: João Cabral de Melo. Podemos añadir que Santos Torroella también había participado activamente en la redacción de la revista *Entregas de Poesía*, publicación que, como ya hemos referido, había sido editada por Serpa. Rafael Morales era, juntamente con Charles David Ley, el traductor de Serpa al castellano en la colección *Adonais*. José Luis Cano era el director de esta colección y, por tanto, su editor español. Por último, Vicente Aleixandre que el mismo Serpa tilda de o *Príncipe* le daba la bienvenida como figura patriarcal de la poesía hispánica.

Ya en la primera recepción pública establece contacto con Adriano del Valle quien le informó su papel de traductor pionero de la vanguardia portuguesa: «traductor de Pessoa, Sá-Carneiro e Botto em 1924 (!)» (Serpa 1952: 7). Otro personaje con quien mantiene una conversación sobre poesía portuguesa es Eugenio d'Ors, quien le habla de la gran estima que siente por Teixeira de Pascoas que fue huésped suyo en Barcelona en el lejano 1917. Serpa no deja de citar a dos destacados y singulares hispanistas y lusitanistas: Charles David Ley y el poeta sudafricano Roy Campbell.¹⁸ En efecto, señala de Ley este papel de correa de transmisión entre las dos culturas que ya advertimos:

O Ley! Não nos víamos há quinze anos. E está igual ao daquele tempo em que nos apareceu no Porto, recomendado pelo Almada Negreiros, e o tomei por um agente do Intelligence Service. Sempre a lembrar-se dos escritores portugueses, por aqui faz a nossa propaganda e nos cria amigos (Serpa 1952: 10).

El día 20 de junio se constituye una «reunião com os poetas lusófilos: José Luis Cano —a sua editorial *Adonais* vai em breve festejar a publicação do centésimo volume de *Poesia*—, Rafael Morales, C.D. Ley e Ildefonso Manuel Gil. Sairão em breve Antologias Poéticas de Miguel Torga, José Régio e Casais Monteiro, já traduzidas e com número marcado em *Adonais*; sugiro outras, e fica esboçada uma *Antologia da Poesia Portuguesa Moderna*, de que se vai incumbir Morales, a começar com Pessoa e Sá-Carneiro e a terminar nos mais novos. Gil tem quase concluída a tradução de *O príncipe com Orelhas de Burro*, do Régio. A Coisa vai!» (1952: 12).¹⁹ Este mismo día, y por las anotaciones que observamos, tuvo un trato más constante con Adriano del Valle, el cual le confiesa: «Conta-me o Adriano del Valle que o corte de relações com o António Botto veio de este se recusar a consentir na substituição do “ele” de suas certas poesias pela “ela” que o poeta espanhol quis impor nas traduções, a bem da moral» (Serpa 1952: 14). Triste confesión, pues, en la que la ruptura entre la vanguardia ultraísta andaluza y la vanguardia portuguesa se reduce a un recato homofóbico. Ley también anotó en sus memorias sus conversaciones sobre poesía portuguesa con Adriano del Valle, pero lamentablemente no fue tan explícito: «En el comedor yo estaba sentado al lado de Adriano del Valle, de muy buen humor, hablándome de sus viajes a Lisboa y su amistad con los poetas portugueses» (Ley 1981: 128).

Así mismo, uno de los elementos más activos del congreso, Dionisio Ridruejo, planteó a Serpa la posibilidad de crear una revista peninsular de poesía y crítica con una dirección española y otra portuguesa. El escritor español llega a solicitar a Serpa nombres de personas para poder incorporar a este proyecto, a lo que el portugués anota: «Eis um problema difícil!» (Serpa 1952: 16). Por últi-

¹⁸ Serpa señala de Campbell: «Da África do Sul, companheiro e amigo do célebre Lawrence das Arábias, que lhe arranhou editor para os primeiros versos, correu meio mundo, fez as duas guerras. Apaixonou-se pela Espanha e andou-a toda, comprando e vendendo cavalos, ao mesmo tempo que traduzia para a sua língua, num trabalho tido por modelar, os versos de São João da Cruz. Vive agora perto da Sintra, na Quinta dos Bochechos, — explica: “tem este nome porque o vinho deve ser bem saboreado...” — e vai dedicar-se à criação de gado bravo. Quer toda a gente para seu hóspede. Alto homem e grande alma» (Serpa 1952: 11).

¹⁹ Efectivamente, *Adonais* publicó una *Antología Poética* de Miguel Torga a cargo de Pilar Vázquez Cuesta, una *Antología* de Adolfo Casais Monteiro a cargo de Rafael Morales. La *Antología de la nueva poesía portuguesa* llegaría en 1961 a cargo de Ángel Crespo.

mo, Serpa lamenta la poca presencia de poetas portugueses en el congreso y, espera que, en otra ocasión, puedan asistir Pascoaes, Torga y Régio; nombres que, sin lugar a dudas, ya están afianzados como referentes literarios para la intelectualidad española.

En la revista *Poesía Española*, en su número 11, noviembre de 1952, aparecía un artículo a cargo de Francisco Lupi con el título: «Mas allá del surrealismo. Fernando Pessoa el genio contemporáneo portugués que Platón hubiera admitido en su ciudad ideal.» El autor, portugués, hace una introducción original de Pessoa a partir de la vinculación de éste con la vanguardia europea. A pesar de la parquedad del artículo, destaca las versiones al español de los poemas: «No estoy pensando en nada» de Álvaro de Campos, «Las rosas amo del jardín de Adonis» de Ricardo Reis, y «El Monstruo» (*Mensagem*) y «Ceifeira» [Ella canta, pobre segadora] de Fernando Pessoa. Versiones correctas, ajustadas al original y que sirven para mostrar la multitud de registros de la obra pessoana. Destacamos que por primera vez aparece el poema y la traducción de «O Mostrengo» del libro *Mensagem*; poema que en 1960 aparecerá en otra versión española en el volumen *Tántalo. Versiones poéticas* (Madrid, Ágora) de Gerardo Diego, el primer poeta —pero no el último— de la generación del 27 que se acercó a la obra pessoana.²⁰

En 1955, Entrambasaguas publica un volumen de 157 páginas titulado *Fernando Pessoa y su creación poética*, redactado —según señala— en Lisboa y Río de Janeiro el año anterior. La bibliografía aportada es construida a partir de lo fundamental escrito hasta aquella fecha sobre el poeta portugués, más la aportación española del propio Entrambasaguas (1946) y de I.M. Gil (1948). El crítico español no puede ignorar el conocimiento de Pessoa de la poesía europea del momento y, lógicamente de la tradición anglo-sajona. Entrambasaguas señala la coincidencia por lo que respecta a referente literario entre la «Saudação» y la «Oda a Walt Whitman» de Álvaro de Campos y de García Lorca respectivamente; aunque el mismo crítico juzgue atinadamente la distancia enorme que separa ambos poetas y ambos poemas. Es interesante señalar la referencia a Walt Withman de quien añade: «con razón, su ídolo [de Fernando Pessoa], como lo ha sido también del mejor García Lorca y de los más grandes poetas contemporáneos» (1955: 39) Este capotazo a García Lorca, tratado con inquina patológica por algunos figurones de la poesía de posguerra, muestra la necesidad de una mayor matización de Entrambasaguas respecto a la poética anterior a la Guerra Civil. El rescate de Aleixandre o esta reivindicación del Lorca poéticamente más avanzado²¹ topa tanto con el neorenacentismo en boga, como con el ultra-casticismo que en las páginas de la revista donde era máximo responsable, se propugnaba.

Para Entrambasaguas, el *paulismo* sería la «interpretación lusitana» del simbolismo, una derivación del «espontáneo *saudosismo* tradicional del país»; es decir: la nueva poesía portuguesa arrancaría de este movimiento tan enraizadamente lusitano. Como elemento interesante que enlazaría, si bien al vuelo, el *paulismo* con el resto del modernismo peninsular, al crítico no se le escapa que Sá Carneiro de paso por Barcelona «hallaba estéticamente coincidente [el *paulismo*] con el templo inacabado de la Sagrada Familia, de Gaudí, el gran arquitecto catalán» (1955: 40).²²

Cerramos nuestro recorrido por la recepción de Pessoa en España con los primeros trabajos sobre el poeta portugués de Ángel Crespo. La primera traducción pessoana de Crespo aparece en la interesante revista, también desde el punto de vista lusófilo, *Rocamador*, en su número 9 de invier-

²⁰ Jorge Guillén publicará la versión «*Pecado Original*» inserida en *Homenaje*, Milán, 1967.).

²¹ De *Poeta en Nueva York*, Entrambasaguas afirma «lo mejor, a no dudar, de su obra» (1955:86)

²² En 1936, Entrambasaguas había sido autor del artículo: «*Arquitectura y paisaje en Gaudí.*»

no de 1957. Se trata de la versión de Álvaro de Campos: «El florecer del encuentro casual».²³ No cabe duda que la intervención de Crespo marca un punto y aparte no sólo en la obra de Pessoa en España, sino como bien es sabido, de buena parte de la literatura lusófona en nuestro país. Su relevancia merece un estudio más pormenorizado que ahora no pretendemos abordar.²⁴ Su determinación por dar a conocer la literatura portuguesa y, en especial, la obra pessoana, tiene como punto definitivo de arranque la edición, en *Adonais*, de *Poemas de Alberto Caeiro* en 1957. En esta prestigiosa colección, se empezaba por el heterónimo axial del *drama em gente*, y, seguramente, con el más difícil de interpretar aisladamente. Crespo muestra en su edición de Alberto Caeiro que conoce y valora la bibliografía pessoana española, de la cual destaca Entrambasaguas, I.M. Gil, Francisco Lupi y Charles David Ley. Menciona la versión de Rafael Morales e, incluso, apunta: «he podido averiguar que Adriano del Valle tradujo unas poesías de Pessoa en 1924, pero no sé si llegaron a publicarse (Citado por Alberto de Serpa en *Poetas... Poetas... Porto, 1952*)» (Crespo 1957: 20). Por primera vez, pues, la recepción de Pessoa de posguerra enlaza con la mínima, aunque no —insistimos— insignificante recepción de la anteguerra.

La publicación de esta antología poética mereció una reseña a cargo de Jiménez Santos el 15 de marzo de 1958 en *La estafeta Literaria*, revista dirigida por Rafael Morales. El articulista no se olvida de mencionar otros autores españoles que se han ocupado del escritor portugués: «De Pessoa dieron también versión Rafael Morales, Entrambasaguas, Idefonso M. Gil, Charles David Ley... Pero ahora el estudio es más profundo y se nos presenta al gran poeta melancólico en su intensa semblanza con Juan Ramón y Machado» (Jiménez Santos 1958: 5). La información, como hemos visto, no ha sido contrastada, porque el único autor mencionado que había publicado una versión de Pessoa era el director de la revista, Rafael Morales. La obstinación en buscar correlaciones con la poesía peninsular es un ejercicio de literatura comparada de riesgo y de una eficacia dudosa. Si introducir Caeiro a través de Juan Ramón y Machado pretende tener una intención iluminadora, su resultado más bien atrofia el horizonte de expectativas del lector. Habría que contrastar si esta necesidad de buscar un correlato entre ambas literaturas peninsulares es un recurso que, si bien puede dar buenos resultados a corto plazo, a la larga ofusca su mutua recepción.²⁵

Ángel Crespo hará su lectura del valor del *drama em gente* en el artículo «Fernando Pessoa y sus heterónimos» de la revista *Ínsula* en 1958. El autor manchego introduce la heteronimia por analogía con Antonio Machado y sus Abel Martín y Juan de Mairena. Con una argumentación parecida a la de I. M. Gil, también Crespo sostiene que el *drama em gente* tiene en Pessoa un valor constitutivo en toda su obra, un extremo al que no llega Mairena o Martín en el caso de Machado:

siempre podremos contemplar a Machado al margen de sus personajes; siempre sabremos separar su figura de las de sus poetas apócrifos. No ha de ocurrirnos así cuando estudiemos la extensa obra de Fernando Pessoa y sus heterónimos. Machado finge ser un historiador; Pessoa, más que fingir, representa un drama, *um drama em gente*, como él mismo dijo (Crespo 1958: 6).

²³ La revista *Rocamadour* reseñaba atentamente los números que aparecían de la *Panorámica Poética Luso Hispánica*, cuyo director era José dos Santos Marques, un intento esforzado de sacar adelante una colección poética de dos tradiciones distintas.

²⁴ Para una excelente valoración de Crespo traductor y un minucioso repertorio bibliográfico, consultar: Ruiz Casanova (2000: 499-504). Agradezco a José Francisco Casanova poder consultar la bibliografía de su trabajo inédito sobre las traducciones de Pessoa al español.

²⁵ Sobre esta consideración, ver las clarividentes palabras de Dionisio Ridruejo en relación a la literatura española y la catalana: «Ninguna comparación iluminaba gran cosa salvo el comprender hasta qué punto la peculiaridad lingüística condiciona incluso la imaginación. Esto es algo que, si no se exagera, se ve con evidencia dedicándose a esos juegos comparativos. Pero en realidad hay que partir del hecho de que cada cual es cada cual y que lo único aconsejable es la lectura directa y lealmente crítica del texto que se quiera entender [...] No hay, pues, otra correlación temática y formal que la que procede de una misma determinación por la situación histórica y el medio cultural in extenso. Por lo demás, las equivalencias que se busquen serán siempre más que dudosas» (Ridruejo 1976: 272).

Quizás es menos conocido el papel de redactor que Ángel Crespo realizará para los anuarios de la *Enciclopedia Espasa* en que informará con diligencia de las novedades literarias de Portugal. Especial atención merece el *Anuario* de 1957-58 (p. 1175-1179), en que pone en antecedentes al público español de la modernidad literaria portuguesa, situando a Pessoa en la posición central. Ángel Crespo dará a conocer en 1959 *Seis Poemas de Fernando Pessoa* con la edición del original y su versión española, publicación a cargo del Ateneo de Madrid.

En la revista *Poesía Española*, en el número de 91 de julio de 1960, Josefa Echevarría Sanz publicó: «Fernando Pessoa en su heterónimo Ricardo Reis», enclenque introducción a este heterónimo acompañado de unas desafortunadas versiones al español. Un artículo que merecería la respuesta en la misma *Poesía Española* número 93, septiembre 1960, de Ángel Crespo titulado «Ligero comentario a unas traducciones de Fernando Pessoa». Respuesta que nada tiene de ligera, sino todo lo contrario; hace un análisis detenido y riguroso a las versiones de Echevarría en pro al «respeto al poeta genial que fue Fernando Pessoa y la consideración que nos merecen quienes se interesan o el futuro puedan interesarse por su obra» (Crespo 1960: 21).²⁶

El contacto entre la literatura española y la portuguesa tiene en el caso concreto de Fernando Pessoa una muestra bastante paradigmática de lo que han sido las relaciones culturales entre ambos países. Relaciones fraguadas, buena parte de las veces, con los tópicos malentendidos y, lo que a veces resulta peor, con los no menos típicos sobreentendidos. Ninguna otra cultura, a excepción de la inglesa, tuvo una relación más directa con Fernando Pessoa que la española, por mucho que Robert Bréchon destaque con legítimo interés la figura de Pierre Hourcade.²⁷ Pocos trabajos como el de Entrambasaguas o I.M. Gil ponen tan de relieve la figura del escritor portugués en relación con los primeros trabajos críticos realizados en otros países. Así mismo, la estupenda labor como traductor, pero sobre todo como crítico, de Ángel Crespo, sitúan a España en la primera línea de la hermenéutica pessoana. A pesar de todo ello, hay que esperar al mal llamado *boom* Pessoa en los años ochenta, para que la figura del poeta portugués llegue —y con éste, una avidez lusófila— a ser reconocido como figura descollante del panorama literario europeo. Pessoa tuvo que hacer, como luego también han hecho otros autores portugueses, un largo recorrido por las academias europeas para introducirse con firmeza en España como autor imprescindible de la modernidad literaria. De poco sirvió que casi cuarenta años antes, desde la oficialidad y solvencia de poetas y críticos destacados, se estableciese un nuevo paradigma de literatura portuguesa en función, precisamente, de la obra de Pessoa.

²⁶ «Si sólo en nueve odas se han cometido tantos errores, nos asusta pensar lo que sería una traducción de las ciento veinticuatro que forman el libro de Ricardo Reis. Un *casus belli*. Un escarnio en lugar de un homenaje» (Crespo 1960: 21).

²⁷ Bréchon afirma de Pierre Hourcade: «Fue el primer extranjero que se interesó por Pessoa. Ya en 1930 publicó un artículo sobre la obra de Pessoa en la revista "Contacts" de París y un estudio titulado "Panorama del modernismo literario en Portugal" en el *Bulletin des Études portugaises* editado por el Instituto Francés, en gran parte dedicado a Pessoa» (1999: 477).

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, María Fernanda et LOPES, Teresa Rita, *Fernando Pessoa: El Eterno Viajero*. Lisboa: M.N.E, 1981.
- BRÉCHON, Robert, *Extraño extranjero. Una biografía de Fernando Pessoa*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- CERDÀ Subirachs, Jordi, «Teixeira de Pascoaes i el saudosismo a Catalunya (1907-1917)» en *Ensinar a pensar con llibertat e risc. Homenatge al professor Basilio Losada*. Barcelona: U.B / Xunta de Galicia, 2000. Pp. 280-285.
- CRESPO, Ángel *Fernando Pessoa, Poemas de Alberto Caeiro*. Selección, versión, prólogo y notas de Ángel Crespo. Adonais CXLVII. Madrid: Rialp, 1957.
- CRESPO, Ángel, «Fernando Pessoa y sus heterónimos» *Ínsula* 134 (1958): 6.
- «Ligero comentario a unas traducciones de Fernando Pessoa» *Poesía española* 93 (1960): 17-21.
- DIAS, António Jorge, *Antología da lírica portuguesa contemporânea*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago: Publicaciones del Instituto de Estudios Portugueses y Regionales, 1947.
- ELIADE, Mircea, *Diario Portugués*. Barcelona: Kairós, 2001.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Fernando Pessoa, Poesías (Selección)». *Antología de la Literatura Contemporánea. Cuadernos de Literatura Contemporánea VI*. Madrid: CSIC, 1946.
- Fernando Pessoa y su creación poética. Madrid: CSIC, 1955.
- FERREIRA, António, *Poesía*. Selección, traducción y prólogo de Manuel Segalá Brosa. Barcelona: Yunque, 1940.
- GARCÍA De La Concha, Víctor, *La Poesía Española de 1935 a 1975 I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*. Madrid: Cátedra, 1987.
- GIL, Ildefonso-Manuel, *Ensayos sobre poesía portuguesa*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1948.
- *Memorias 1926-2000. Vivos, muertos y otras apariciones*. Zaragoza: Xordica, 2000.
- *La moneda en el suelo*. Edición de Manuel Hernández Martínez. Zaragoza: Larumbe, 2001.
- JIMÉNEZ MARTOS, «Por tierras de Portugal y España» *La Estafeta Literaria* 15 marzo (1958): 5.
- LEY, Charles David, *La Costanilla de los Diablos (Memorias literarias 1943-1952)*. Madrid: José Esteban, 1981.
- LUPI, Francisco, «Mas allá del surrealismo» *Poesía Española* 11, noviembre (1952): 10-12.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor Martínez-Gil, *El naixement de l'Iberisme catalanista*. Barcelona: Curial, 1997.
- MOLINA, César Antonio Molina, «Pessoa y España», *Anthropos* 74/75 (1987): 47-59.
- RIDRUEJO, Dionisio, *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta, 1976.
- RUBIO, Fanny, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Turner, 1976.
- RUIZ Casanova, José Francisco, *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra, 2000. 499-504.
- SÁEZ Delgado, Antonio Sáez, «Arquitectura de lo invisible. La sintonía de la vanguardia hispánica alrededor de Contemporánea». *Anuario de Estudios Filológicos* (1995): 407-422.
- *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias (1915-1925)*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2000.
- *Adriano del Valle y Fernando Pessoa. Apuntes de una amistad*. Gijón: Llibros del Peixe, 2002.
- SALAZAR, António Oliveira, *Habla Salazar. Algunos extractos de sus discursos y notas oficiosas*. Lisboa: Ediciones SPN, s.d.
- SARDINHA, António, *La Alianza Peninsular*. Prólogo de Ramiro de Maeztu. Madrid: Sáez hermanos, 1930.
- *La cuestión peninsular*. Biblioteca Hispano-Portuguesa 2. Cádiz-Madrid: Cerón y Librería Cervantes, 1940.

LUANDINO VIEIRA: ¿PROYECTO POLÍTICO E IDENTITARIO O EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA? ¿BOTÍN DE GUERRA O CABALLO DE TROYA?

Pedro Comellas Casanova

José Luandino Vieira, uno de los mayores escritores contemporáneos en lengua portuguesa, ha afirmado a menudo que la lucha que los pueblos de Angola llevaron a cabo contra el colonialismo les dio el derecho a apropiarse de la lengua del colonizador, de quedarse con ella como algo propio. Así, el portugués en Angola, en palabras del escritor, sería «un botín de guerra» (Correia 1997: 269). Sin embargo, según otro gran escritor también angoleño, José Eduardo Agualusa, la lengua portuguesa en la Angola actual, o por lo menos en la zona metropolitana de Luanda, la capital, avanza rápidamente en detrimento del quimbundo, idioma autóctono de esa región. Según dicho autor, en estos momentos ya no es nada fácil encontrar niños luandeses que lo hablen. Estaríamos, por lo tanto, en una dinámica de sustitución lingüística que tal vez justificaría otra metáfora en lugar de la del botín: la del caballo de Troya. Sea como fuere, lo cierto es que en los territorios africanos que fueron colonias portuguesas la implantación de ese idioma provocó el surgimiento y la consolidación de una literatura en la lengua excolonial. Lo que aquí nos interesa es ver qué es lo que uno de los mayores autores de esa literatura —precisamente Luandino Vieira— intentó hacer con el portugués, con qué finalidades simbólicas y estéticas y con qué resultado en su corpus y en su estatus.

LUANDINO VIEIRA Y LA REIVINDICACIÓN DEL PRETOGUÊS

En ese contexto, la elección de Luandino Vieira no es azarosa, dado que se trata de uno de los autores que más explícitamente se ha ocupado de la cuestión lingüística, tanto en sus textos literarios como en sus reflexiones sobre ellos. Ya hemos dicho que Vieira considera el portugués como algo propio, algo que fue tomado con riesgo y valor a los colonialistas. Sin embargo, para Vieira no basta con adoptar la lengua del opresor y usarla en beneficio propio. Es necesario realizar un proceso de apropiación, un ejercicio de liberación de esa lengua: «en cierto momento comprendí que tenía que escribir de otra forma, otro discurso, utilizando un lenguaje distinto. La lengua portuguesa como la habíamos aprendido en la escuela se revelaba insuficiente para transmitir la riqueza cultural angoleña contemporánea. Para decir la realidad angoleña había que buscar, en el lenguaje popular, procedimientos, desviaciones, crear otros y llevar a cabo un trabajo sobre el lenguaje» (Magnier 1993: 43). Efectivamente, a partir de cierto momento Vieira decide subvertir el portugués de su literatura «a través de la utilización no sólo de elementos léxicos pertenecientes a las lenguas originales [de los angoleños] sino también a través de la interferencia, la hibridación o la desconstrucción», en palabras de Manuel Rui, quien opina que Vieira, después de *Luanda* —emble-

mática obra narrativa que supone una inflexión en su producción— no lleva a cabo «simplemente la sustitución del código de la lengua por las formas habladas por la población de los suburbios de Luanda. Es también una transformación interior que tiene que ver con la capacidad imaginativa del autor, arraigada en el lugar de donde es, donde vive, donde piensa» (Rui 1993: 36). En el mismo sentido se expresa Pires Laranjeira (1995: 121):

la segunda fase [de la obra de Vieira], con una duración de diez años, inaugurada por la escritura de *Luuanda*, tenderá progresivamente a la destrucción de una lectura pacata, diseminando marcas de angolización de la lengua portuguesa, subvertiendo la norma comunicativa del portugués estándar de Lisboa, adoptando jergas, neologismos, tipicisms y otros recursos, también sintácticos, orales y tradicionales africanos, para construir una lengua literaria propicia al inmediato reconocimiento de su diferencia». Así pues, Vieira lleva a cabo un ejercicio premeditado y altamente simbólico de estilización de unas determinadas variantes de portugués de Angola cuyo resultado es la construcción de un nuevo registro literario que, sin dejar de ser portugués, se asocie marcadamente con la idea de «angolanidad».

Hablamos de estilización porque no se trata simplemente de trasladar miméticamente una determinada variante lingüística a unos textos literarios (lo cual por otra parte probablemente es imposible en su sentido más estricto, puesto que incluso una transcripción literal, al cambiar el medio oral por el escrito, introduce un factor de manipulación que condiciona decisivamente su recepción), sino de recrear literariamente y mediante la escritura determinadas hablas pertenecientes a unos espacios físicos y culturales muy concretos, pero sin renunciar a ese poder imaginativo del que habla Rui. ¿Qué hace, pues, Vieira? Nada menos que construir un modelo de lengua literaria arraigado en las hablas del museque, el suburbio pobre de Luanda, emblemático espacio urbano periférico en el que confluyen la mayor parte de angoleños que llevan a cabo ese viaje que tanto caracteriza a la humanidad contemporánea, el viaje del campo a la ciudad, ámbito por tanto esencialmente mestizo en el que se hace necesario buscar un instrumento de comunicación intercultural, puesto que en esa confluencia se mezclan poblaciones de muy distintas primeras lenguas. Ni que decir tiene que, dada la distribución real y simbólica del poder, la base de ese instrumento intercultural es el portugués (paradojas que se repiten a lo largo de la historia de la opresión política y lingüística: la supuesta lengua común es la menos común de las lenguas cuando es escogida como tal; Junyent 1998). Sin embargo, esa población heterogénea, desplazada, no escolarizada —o en el mejor de los casos escolarizada precariamente— tiene un acceso muy deficitario al portugués estándar, lo que conduce a una adquisición parcial y a innumerables interferencias provenientes de sus lenguas primeras. Ésa es la base lingüística que Vieira estiliza y adopta como materia prima literaria. Y lo hace conscientemente porque para él esa variedad tiene un doble valor simbólico. Por una parte, interpreta el habla de los museques como la materialización de su idea de apropiación del portugués. Por otra parte, es el habla de los humildes, de los pobres, de los desheredados del sistema colonial. Dicho de otro modo: Vieira pretende hacer de ese modelo de lengua un estandarte de doble cara, nacional y social. En efecto, el portugués suburbial sería una propuesta de angolización lingüística y al mismo tiempo la reivindicación de una cultura popular bien diferenciada de la de las clases altas. No hay que olvidar que la ideología de construcción nacional que caracterizará al MPLA (Movimiento Popular para la Liberación de Angola), grupo que finalmente conseguirá hacerse con las riendas del Estado tras la independencia y en el que militaba Vieira, toma como modelo el estado-nación europeo. Es decir, pretende construir una identidad nacional coincidente con los límites (trazados con tiralíneas en la conferencia de Berlín por las potencias coloniales) del

Estado que deje atrás la conciencia de pertenencia étnico-cultural, muy viva en buena parte de las personas que habitan en ese Estado, aunque sin duda más difusa en los centros urbanos y terriblemente complicada por los avatares de la historia reciente de la zona (Messiant, 1994). Vieira, como otras plumas de Angola, participa de ese proyecto de construcción identitaria mediante su literatura. Así, los personajes de Vieira, con su modelo de portugués «apropiado», «angolanizado», son los representantes de esa nueva ciudadanía angoleña, son un nuevo modelo de asimilados pero sin las connotaciones alienantes que esa categoría tiene bajo el régimen colonial. Ya no son *mbundos*, *ovimbundos*, *bakongos*, etc., sino una especie de síntesis nueva, anticolonial y nacionalista, entendiendo ese concepto como opuesto a lo que despectivamente se viene llamando tribalismo. Pero al mismo tiempo escoger un modelo de lengua alejado de la norma y practicado —por no decir creado— por personas que nada tienen que ver con las elites ni sociales ni culturales supone otra forma de subversión: la pretensión de literaturizar hablas estigmatizadas como incorrectas e incultas, como jergas de ignorantes y de salvajes. En efecto, lo que Vieira pone en boca de sus personajes y en su propia boca en cuanto narrador es algo conocido desde antiguo en las colonias portuguesas y bautizado con desprecio como *pretoguês*, el portugués de los negros. Algo que, según determinada ideología lingüística (por cierto aún bien vigente), no debería merecer ninguna atención, mucho menos la consideración de ser escrito y encima con pretensiones estéticas.

Así pues, Vieira parecía destinado a ejercer en Angola el papel que tuvieron los primeros prosadores portugueses del siglo XIII en Portugal —o el que tuvo Ramon Llull, ya que estamos en su tierra, en el catalán—: consolidar el uso de un corpus lingüístico hasta entonces considerado no apto (aunque profusamente utilizado por las clases populares y por la literatura oral) y contribuir a que adquiriera un nuevo estatus y unas nuevas funciones. E efecto, si el proyecto de Luandino hubiera tenido éxito, ese portugués de negros, ese registro simbólicamente robado a los portugueses pero ya completamente naturalizado angoleño, estaría destinado a ser la lengua franca de la Angola del futuro, una lengua con pretensiones de unificadora pero al mismo tiempo libre del estigma de la colonización. Una especie de portugués vulgar que generaría nuevas lenguas en un proceso paralelo al del latín con respecto a los distintos romances. Sin embargo, en realidad no ha ocurrido así. Todos esos intentos de reivindicar el portugués de museque como lengua literaria y como instrumento político no han conseguido nada más que unos excelentes e interesantísimos resultados estéticos. Luandino Vieira tiene más lectores en Europa que en África, y sus propuestas parecen ser más comprendidas en la antigua metrópoli (o en Francia, donde ha sido profusamente traducido) que en su propio país. Según Agualusa (comunicación personal), la propuesta lingüística del gran escritor angoleño no ha sido bien comprendida ni por los grupos sociales que fueron su fuente —es decir, los habitantes de los museques— ni por las elites políticas y culturales de su país, que hasta cierto punto están repitiendo un proceso que ya se dio a finales del siglo XIX entre los llamados hijos de la tierra, la pequeña burguesía nacida en la colonia:

hablar bien en portugués [...] empieza a ser una de las armas de las que los hijos del país se sirven a fin de afirmarse frente a los nuevos detentores del poder comercial y de la importancia social por la vía del intelectualismo, aunque sea a costa de la alienación de valores de la identidad propia y la consecuente asimilación de valores ajenos (Trigo 1981: 73).

En efecto, el proceso de penetración del estándar portugués entre las elites del Estado no sólo no se detuvo con la independencia, sino que con ésta sufrió un importante incremento, de forma que actualmente el dominio de ese estándar entre las personas que conforman el Estado angoleño

es mucho mayor en general que justo después de la independencia. Una vez más según Agualusa, no es necesario ningún análisis pormenorizado para darse cuenta de que, por ejemplo, los discursos políticos inmediatamente posteriores a la independencia estaban mucho más veteados de marcas de angolanidad lingüística que los de hoy.

LA INDEPENDENCIA, INSTRUMENTO DE CONSOLIDACIÓN DE LA LENGUA COLONIAL

En resumen, lo que ocurre hoy en Angola es un proceso de desmestizaje de la lengua. El modelo lingüístico del museque, a pesar de la literatura, no consiguió un estatus prestigioso entre las elites, que nunca lo adoptaron porque siempre lo consideraron estigmatizado. Al contrario, como afirmaba Vázquez Cuesta ya hace algún tiempo, el portugués, «no identificado ya, como en otros tiempos, con el yugo colonial, [...] es hoy la única lengua escolar, administrativa y literaria (empleando este vocablo en su sentido más literal) con la que cuentan los angoleños, razón por la que es mimado por las autoridades mucho más que en un primer vistazo se podría suponer», mientras que «el reconocimiento del plurilingüismo nacional por parte del Gobierno y su política educativa en pro del bilingüismo e incluso del plurilingüismo individual tienen por objetivo en realidad no tanto la conservación del patrimonio lingüístico propio como un más correcto aprendizaje de la lengua portuguesa» (Vázquez Cuesta 1992: 463). Todo ello conduce, evidentemente, a un mayor acercamiento de los hablantes de portugués al estándar europeo, con el previsible resultado final —si es que el proceso de escolarización se completa— de la virtual desaparición futura de esas modalidades mestizas nacidas en los museques que debían representar la apropiación, la desconstrucción o la nativización de la lengua colonial. Y ello porque la política lingüística adoptada en Angola (y en buena parte de las excolonias) es la de «un Estado, una lengua». Otra herencia colonial.

CONCLUSIÓN

En conclusión, pues, la recreación estético-política del portugués llevada a cabo por Luandino Vieira como un modo de apropiación de la lengua colonial produjo sin duda —y paradójicamente— una de las obras más prodigiosas y originales de la literatura en esa lengua, pero no consiguió consolidar un proyecto lingüístico identitario. Evidentemente, es muy probable que las variantes que le sirvieron de base, ese portugués de museque, sigan siendo durante algún tiempo el código normal en la comunicación horizontal de las clases populares de la zona urbana. Pero también es muy probable, como ya hemos dicho, que el proceso de sustitución que implica se vaya consolidando —a través de la escuela, de los medios de comunicación, de todos los aparatos del Estado— y que las formas más estandarizadas de portugués (naturalmente con ciertas peculiaridades completamente encuadrables en el concepto de dialectales) se acaben imponiendo. Es decir, que el portugués en Angola va a seguir siendo fundamentalmente lo mismo que en Portugal. De ahí que al inicio de este trabajo propusiéramos la metáfora del caballo de Troya: la lengua del colonizador, la más minoritaria de las lenguas de Angola en el momento de la independencia, fue la escogida por el nuevo Estado para no privilegiar a ninguna de las locales (y probablemente también porque ya era de hecho la lengua de una parte importante de la nueva elite). Gracias a la acción del Estado y a la enorme alteración ecolingüística que supone el éxodo hacia las zonas urbanas, está en camino de convertirse en la lengua hegemónica. Todavía no es la lengua con mayor número de hablantes nativos (sigue siendo el umbundo), pero sí es la que más crece. Angola, pues, es un ejemplo de la

tendencia, general en todo el mundo, hacia la homogeneización. No hay duda de que siempre hubo lenguas que dejaron de hablarse, pero siempre hubo también lenguas que se diferenciaban, que se diversificaban y se constituían en algo nuevo. Ésa es la gran diferencia entre el pasado y el futuro con respecto a la diversidad lingüística: ahora las lenguas solamente mueren.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, C. M^a (1925): «Al margen de *Los Lusíadas* (En el cuarto centenario del nacimiento de Camoens y de la muerte de Vasco da Gama)», *Razón y Fe*, 71, pp. 164-175.
- CORREIA, Rosa Adanjo (1997): «Luandino Vieira: escritor angolano». *A Trabe de Ouro*, tomo II, ano VIII, núm. 30 (abril-xuño), p. 261-273.
- GARGALLO GIL, José Enrique (1994): *Les llengües romàniques: tot un món lingüístic fet de romanços*. Barcelona: Empúries.
- GONÇALVES, Perpétua (1999): «Linguagem literária e linguagem corrente no português de Moçambique». *Estudos Portugueses e Africanos*, n^o 33-34 (janeiro-desembro), p. 113-121.
- JUNYENT, Carme (1996): *Estudis africans*. Barcelona: Empúries.
- JUNYENT, Carme (1998): *Contra la planificació: una proposta ecolingüística*. Barcelona: Empúries.
- LARANJEIRA, Pires (1995): *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- LLEAL, Coloma (1990): *La formación de las lenguas romances peninsulares*. Barcelona: Barcanova.
- MAGNIER, Bernard (1993): «Dans les mots de Luandino Vieira». *Notre Librairie: Revue du Livre: Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, n^o 115 (octobre-décembre 1993), p. 40-45.
- MAGNIER, Bernard; LABAN, Michel (1993): «Entretien avec Mia Couto». *Notre Librairie: Revue du Livre: Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, n^o 113 (avril-juin 1993), p. 72-76.
- MARGARIDO, Alfredo (1980): «As línguas e o traje na dominação colonial». En: *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, p. 375-383.
- MESSIANT, Christine (1994): «Angola: les voies de l'ethnisation et de la décomposition I: de la guerre à la paix (1975-1991): le conflit armé, les interventions internationales et le peuple angolais». *Lusotopie*, núm. 1-2 (1994), p. 155-210.
- RUI, Manuel (1993): «Évolution de la langue et de l'écriture». *Notre Librairie: Revue du Livre: Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, n^o 115 (octobre-décembre 1993), p. 33-37.
- TRIGO, Salvato (1981): *Luandino Vieira, o logoteta*, Porto: Brasília.
- VENÂNCIO, José Carlos (1992): *Literatura e poder na África lusófona*. Lisboa: ICALP.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1992) «Observações sobre o português de Angola». En: *Actes du XVIII^o Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes: Université des Trèves (Trier) 1986*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, p. 462-475.

TRADICIONES LITERARIAS Y REALIDAD SOCIAL EN EL PRANTO DE MARIA PARDA DE GIL VICENTE

M^o Josefa Postigo Aldeamil

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

En medio de notables sucesos personales y sociales, en 1522, el poeta dramático ligado a la corte portuguesa, Gil Vicente, compone el *Pranto de Maria Parda*. Mucho se ha incidido, y con razón, en los motivos que originaron los desvíos, novedades e innovaciones que se produjeron hacia esa época en la obra vicentina. En media docena de años, sucedieron acontecimientos que sin duda repercutieron en su vida y en su quehacer literario entre los que se encuentran la muerte de su primera mujer, su segundo matrimonio con Melicia, el aumento de la familia, la muerte del rey D. Manuel, la subida al trono del joven rey D. João III... Ensayo entonces, en su afán por satisfacer los gustos de un público en constante cambio, complejos modos técnico-literarios visibles en *D. Duardos* y en el *Pranto de Maria Parda*, la singular pieza vicentina a la que nos vamos a acercar.

La obra denominada *Pranto de Maria Parda* o *Trovas de Maria Parda*, y pocas veces denominada auto, es un texto que se presta tanto a la lectura como a la puesta en escena, como ocurría con gran parte de la producción incluida en el *Cancioneiro Geral* (1516) compilado por Garcia de Resende. El texto del *Pranto de Maria Parda*, aunque no es enumerado en el índice o «Taboada» de la *Copilaçam* de 1562, si se encuentra incluido en el *Quinto Livro que é das trovas e cousas miúdas* de la *Copilaçam de todas obras de Gil Vicente* (1562) junto a otros textos cortos y de tipología lejana a los autos. Aparentemente, podría parecer que la razón por la que en la *Copilaçam* de 1562 se recoge entre las obras menudas es la extensión pero no es así, pues en los cuatro primeros libros se reúnen piezas, muchas de ellas breves; y al contrario de lo que sucede en el *Pranto*, se trata de obras¹ cuyas rúbricas proporcionan datos, ciertos o no, referidos a la puesta en escena, el lugar de representación, la ocasión, la fecha. El criterio para agrupar la colección del quinto libro, en el que se encuentra el *Pranto de Maria Parda*, pudo deberse, en opinión de algunos vicentistas, al hecho de tener esta producción escrita una circulación más restringida que el resto de la misma, según se desprende de la nota con que termina el quinto y último libro.² Para Révah³ las obras *meúdas* serían las obras de carácter no dramático. Por mi parte, provisionalmente, interpreto que las *Trovas de Maria Parda* se encuentran recogidas entre las obras *meúdas* porque al escribir esas obras (romance, carta, oración, trovas, etc.) Gil Vicente actuaría no como dramaturgo

¹ En el *Auto das fadas* que se incluye en el cuarto libro también faltan los datos relativos a la fecha, lugar y ocasión de la representación.

² «Fim do quinto livro o qual vay tão carecido destas obras meúdas porque as mais das que o autor fez desta qualidade se perderam». Véase en relación a esta cuestión (obras *meúdas*) las consideraciones de José Camões, *Vicente: Morte de Manuel I*, Quimera, Lisboa, 1990. p.3

³ *Deux Autos de Gil Vicente restitués à leur auteur* Lisboa, 1949. p. 10

oficial de la casa real sino como uno más de los poetas cortesanos y de ahí una difusión especial de la pieza.⁴

Si bien han ido saliendo a la luz útiles ediciones del *Pranto* realizadas por excelentes vicentistas⁵ y varios estudios sobre el mismo, consideramos que ni en las referencias ni en los trabajos relativos a esta obra quedan claros y explicados ciertos aspectos que consideramos importantes para entender el legado artístico e histórico de Gil Vicente. Reflexiones atinadas encontramos en el importante estudio de Margarida Vieira Mendes que plantea el problema de la teatralidad intrínseca del *Pranto de Maria Parda* indicando que «a colocação do PMP no último livro não é argumento para determinar o seu caráter de trovas escritas para leitura».⁶ Las reflexiones que siguen parten de esa premisa de la naturaleza teatral del *Pranto* según una concepción de teatro cercana a los autores del *Cancioneiro Geral*, recopilación organizado por el colaborador del mismo cancionero *Garcia de Resende*, y no de acuerdo a la tipología de géneros —farsas, comedias y moralidades— que Gil Vicente presenta en el pequeño prólogo que antecede al *Dom Duardos* según la *Copilaçam* de 1586.⁷

Partiendo del texto, nuestro objetivo es comprender mejor el mensaje de estas trovas según el contexto en que se desarrollan; para ello nos referiremos a cuestiones relacionadas con los códigos técnico-literarios y con las coordenadas histórico-culturales.

1. CONTACTOS CON LAS TRADICIONES LITERARIAS.

1.1. Gil Vicente es hombre de su tiempo y su obra se halla inmersa en la cultura peninsular y en las tradiciones literarias de la Edad Media y de los comienzos del Renacimiento; dentro de ese contexto, las trovas de *Maria Parda*, estrofas de medida *velha*, donde nuestro trovador y orfebre se muestra como gran artífice del verso, revelan una gran originalidad en la forma y el contenido.

Como es conocido, Gil Vicente presenta en los 369 versos a una mujer alcoholizada, una verdadera alcohólica, a una borracha, a *Maria Parda* que, lamentándose por la falta de vino en las tabernas de Lisboa y recordando el tiempo en que era fácil conseguirlo, decide pedir el vino fiado a 6 taberneros que ni se lo dan ni se lo fían; a causa de la situación desesperada dice desear morir y hacer testamento, soñando con su entierro porque con él se acabará la carencia de vino; y en el testamento, considerando paródicamente las reglas y formas notariales, designa a sus legatarios y organiza sus exequias con cepas, botas y otros utensilios vinosos. En esta fiesta de exaltación al vino se distinguen tres partes: una primera que es propiamente el *pranto* o lamento; una segunda, o diálogo; y una tercera o testamento. Secuencialmente *Maria Parda* describe la situación problemática en que se encuentra, luego trata de resolver el problema mediante el diálogo para, finalmente, actuar.

Las fuentes y los materiales de la obra vicentina tienen procedencia muy diversa y es difícil conocer el camino por donde llegaron a ser dramatizados o incorporados a sus obras. En el *Pranto* asoman tipos que pertenecen a la tradición carnavalesca o folklórica, a los que más abajo nos refe-

⁴ Las trovas circularían en pliego suelto («folha volante») y de forma oral. Según T. Braga se refieren a estas trovas Jorge Ferreira de Vasconcelos en la comedia *Aulegrafia* («Sabe de cór as trovas de Maria Parda»), António Prestes («N'um pintar-lhe Anno bom, / N'outro Maria Parda») y D. Francisco Manuel de Melo en *Cartas* («Meu compadre N. que tomou por sua conta prover-me de todos os Autos de Maria Parda, me socorreu com vilancicos»). T. Braga en *O povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*. Lisboa, 1986 (Reimpresión de la edición de 1885), pp.322-323.

⁵ Citamos según la edición individual más reciente, *La Plainte de Maria la Noiraude (Pranto de Maria Parda)* édition critique, introduction, traduction française & notes de Paul Teyssier, Editions Chandeigne, Paris, 1995.

⁶ *Maria Parda* Quimera, Lisboa, 1988. pág. 4

⁷ Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, procedente de T. Norton; en el otro ejemplar procedente de Gayangos falta *D. Duardos*.

riremos, pero también destacamos aquí el tipo del castellano que responde a la tradición literaria de su tiempo de hacer intervenir, conforme a la realidad, a ciudadanos de diferentes nacionalidades; de la misma manera que autores como Torres Naharro y Francisco Delicado hacen intervenir a un portugués.

No es la primera vez que se señala que los versos de la primera y segunda parte del *Pranto de Maria Parda*, semejan y parecen haber bebido en las mismas fuentes y haber tenido como modelo las trovas de Enrique da Mota. Se trata del *Pranto* burlesco, «D' Anrique da mota a hũ creligo sobre huña pypa de vynho que se lhe foy pelo chã e lementaua-o desta maneyra», que se encuentra en el *Cancioneiro Geral*⁸, en las cuales un clérigo se lamenta y pide consuelo a diversas figuras por haberse derramado el vino de un odre; una criada negra o morisca («Mym tambem falar mourinho»), un vicario, un almorjate, un juez de huérfanos, ridículamente, se solidarizan con el dolor del clérigo llorando como él.

Probablemente Vicente conoció, por la misma vía que los poetas cuya producción se encuentra recogida en el *Cancioneiro de Resende*, la obra del poeta francés François Villon publicada por primera vez en 1489. El *Legado* de Villon es una composición susceptible de ser comparada con el testamento de *Maria Parda* porque ambas composiciones tienen puntos comunes como la utilización de proverbios, las alusiones a la pobreza, las alusiones a los miembros de la iglesia; si bien no coinciden en el número de alusiones a referencias del mundo de la literatura culta, siendo más abundantes las alusiones en Villon. Ambos evocan la figura de Noé, la figura bíblica, que según el Génesis se emborrachó al probar el vino; es evidente la semejanza entre los versos de Gil Vicente «A minha alma encomendo/ a Noé e a outrem não,/...»⁹ con la *Ballade et oraison* de F. Villon en donde se ruega a Noé, a Loth y a Archetrichin que acojan el alma del finado Jean Cotart «Père Noé, qui plantâtes la vigne,...Tous trois vous pri que vous veuillez prêcher /L' âme du bon feu maître Jean Cotart».¹⁰ Si en el *Pranto*, Noé es mencionado en su acepción más popular, el de apreciador de vino, en otras piezas, se le menciona como propagador de las generaciones humanas y de los animales¹¹ y en ocasiones como hombre justo.¹² Por otra parte, imitando el encabezamiento de los documentos jurídicos, es común el «Item» de varias estrofas de la *Ballade et oraison* de Villon y del testamento de *Maria Parda*; el recurso está presente, igualmente, aunque con notables diferencias, en el testamento burlesco anónimo *Do macho ruço de Luys Freyre estando para morrer*,¹³ entre la producción del *Cancioneiro Geral* al que nos referiremos más abajo. Por afinidad con el poeta francés, y por el deseo de mostrar lo que el público espera, Gil Vicente aclimata al *Pranto* el modelo lírico de François Villon lo que no implica necesariamente un íntimo conocimiento de la poesía de Villon.

1.2. Persiguiendo el éxito en esta pieza, Vicente utiliza materiales que eran del dominio común y conocidos por el hombre coetáneo; así ocurre con la cantiga: Triste ¿Qué seraa de my?/ Que myree tu gran beldad,/ Que temo desque te vy/ No pyerda la libertad./Y sere yo catyuado,/ Syendo liure nacido,/Y no sere libertado,/ Antes ssere sometydo./ A ty que poder en my/ Tienes por tu gran bel-

⁸ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Texto establecido, prefaciado e anotado por Álvaro J. Da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias. Coimbra. Centro de Estudos Românicos. Instituto de Alta Cultura, 1973, composición 797 Vol. II, pp. 253-255.

⁹ *VicenteParda*, 244-245.

¹⁰ François Villon, *Obra Completa en Poesía*. Barcelona, 1976. pp. 156.

¹¹ *Comédia del Viudo*, verso 1054 e ss., Ed. Alonso Zamora Vicente, Lisboa 1962, p.70.

¹² «Na História de Deus, Abraão alude aos tempos do justo Noé» apunta C. Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*, Lisboa, s/a, p. 436

¹³ *Idem, ibidem*, Vol. II, composición 607, pp. 132-133

dad/ Que temo desque te vy/ No pierda la libertad.¹⁴ Esta cantiga de D. Diego de Saldaña¹⁵ que se encuentra recogida en el *C. Geral*, en español y junto a una glosa de otro poeta, Dom Joham Manuel, sería parodiada en la primera parte del *Pranto*. No cabe duda de que el verso «Triste, que será de mi?» (*VicenteParda*, 68) y la aparente similitud con los siguientes: «Triste, desaventurado» (*VicenteParda*, 5), «Triste, desdentada, oscura» (*VicenteParda*, 10); «Triste, quem não cega em ver» (*VicenteParda*, 37); «Oh, triste rua dos Fornos» (*VicenteParda*, 82), esparcidos por diversas estrofas de la primera parte del *Pranto* evocarían esa composición en el auditorio. El procedimiento de componer nuevos versos a partir de una composición antigua, popular o no, era práctica habitual y enraizada en el corpus profano de la lírica gallego-portuguesa; en los *cancioneiros* se recogen cantigas con la técnica de *seguir* que eran composiciones que aprovechaban algún elemento de una cantiga preexistente.¹⁶

1.3. El modelo remedado que acabamos de citar parece aludir a la nefasta influencia que la belleza de una mujer puede causar en un hombre. Costumbres y creencias daban lugar, especialmente en la primera mitad del XVI, a invenciones, fábulas y leyendas que se cristalizaban en los diferentes medios artísticos.¹⁷ Aunque no podemos, por el momento, aportar ni iconografía ni otros datos que liguen el significado del grabado, que acompaña a las trovas, con la idea de lujuria, pensamos que la relación podía existir. Acerca de la antigüedad del grabado del ejemplar de la edición suelta del *Pranto* que desde 1924 pertenece a la Harvard Library¹⁸ se han pronunciado A. Braamcamp Freire y C. Michaëlis de Vasconcelos¹⁹ y más tarde Luciana Stegagno Picchio²⁰. Es manifiesto el paralelismo entre la iconografía del tiempo y la obra de Gil Vicente, quien asimilaría por variadas vías esa iconografía. Paulo Pereira, a este propósito, recuerda²¹ que circulaban por Europa cuatro grabados ilustrando versos del poeta de Nuremberg y amigo de A. Durerero, Hans Sachs, referido al tema de cuatro hombres ilustres engañados por mujeres (Sansón, David, Salomón y Aristóteles). La aproximación entre el mundo vicentino y la iconografía puede ser fácilmente demostrable en el *Pranto* porque según Paulo Pereira, «É assinalável a semelhança da representação de um dos caixotões dos quatro que analisámos (uma mulher de pé, que segura os cabelos frente a um homem deitado e adormecido) com a gravura da página de rosto da edição de Madrid do *Pranto de Maria Parda*, esta e aquela inspiradas certamente no mesmo ciclo». ²² En el grabado que acompaña a las trovas de *Maria Parda* aparece una mujer de pie, vestida elegantemente y rodeada de recipientes y toneles de vino.

1.4. Teniendo en cuenta la tradición literaria el personaje de Maria Parda resulta una innovación, un puente entre las bestias, —las caballerías de color pardo—, y los animales racionales. Hasta entonces, en la literatura cortesana portuguesa, se habían atribuido a los animales acciones

¹⁴ Idem, *ibidem* Vol. I cantiga n^o 139. pp. 172-173.

¹⁵ Acompañante del séquito de doña Juana de Castilla desposada en 1575 con su tío D. Afonso V.

¹⁶ Luciana Stegagno Picchio explicó el procedimiento en el artículo «Os alhos verdes (Uma cantiga de escarnho de Johan de Gaya)» en *A lição do texto. Filologia e Literatura. I- Idade Média*. Lisboa 1979. pp. 95-110. El artículo original en italiano «Gli agli verdi (Una canzone di scherzo di Johan de Gaya)» se publicó en 1966.

¹⁷ Nos referimos a contagios como el que sigue. Según el fabliau de Henri d'Andely de la segunda mitad del siglo XIII, Aristóteles se deja seducir por Filis hasta el punto de pasearla sobre sus espaldas; esa figuración se encuentra en la capilla del *Cruzeiro* del Convento de Cristo de Tomar y en el cuento de Domingos Ovelha de fuente popular. La escena final de la *Farsa de Inês Pereira* coincide con esta figuración.

¹⁸ *Houghton Library Port 5492.38.5**[*Palha Catalogue n^o 1014*]

¹⁹ «Das impressões avulsas de obras de Gil Vicente, de que subsiste um exemplar, só o *Pranto de Maria Parda* (composto em 1522) emparelha com o da *Barca do Inferno* quanto ao arcaísmo da gravura ilustrativa.» *Notas Vicentinas*. Edição da Revista *Ocidente*. Lisboa. s/a. En nota de la p. 515.

²⁰ *Il Pranto de Maria Parda di Gil Vicente*, Napoli, 1963. Vid. Las páginas 33-37 se refieren a las sucesivas ediciones del *Pranto*.

²¹ En «Gil Vicente e a contaminação das artes. O Teatro na arquitectura -o caso Manuelino» *Temas Vicentinos*. Lisboa 1992, p. 122.

²² Idem, *ibidem*, p.122.

propias de los seres humanos como ocurre en el testamento burlesco del *macho rucio* de Luys Freyre, arriba mencionado; en cierta manera participa de esta tradición *Maria Parda*, ser humano pero poco refinado, desvergonzado, rudo, grosero, primario y cercano a las bestias. Por otra parte el adjetivo pardo contenía ciertas connotaciones en la sociedad de su tiempo. Pardo se podía aplicar a caballos, a asnos, a mulos y a sus correspondientes hembras; y los animales de la especie equina en la tradición medieval eran emblemáticos, representando la vejez (caballo blanco), la esterilidad o impotencia (mula), la lujuria (asno). Por estas razones, entre otras, el *Pranto* resulta polisémico para el receptor de entonces, y para el de hoy, y son posibles interpretaciones muy diversas como la de Olinda Kleiman; en su estudio,²³ aportando datos de la tradición peninsular y europea, justifica en el plano metafórico muchas referencias sexuales no visibles en el plano literal.

También resulta un eslabón en la tradición cancioneril el nombre de *Maria* (Balteyra, Mateu, Negra, Perez...) y lo que representa. Vicente seguramente tuvo en mente el tipo presente en la lírica profana gallego-portuguesa que tiene en su corpus una gran cantidad de escarnios sobre mujeres «soldadeiras» entradas en años, viejas. En este sentido también podemos señalar la relación de la lírica profana trovadoresca y autóctona con la literatura dramática en cuanto que juglares y otros histriones, representaban y parodiaban situaciones. A causa de la aparición de la imprenta la producción artística popular pasa a ser difundida por la escritura y el «arremedilho» decae dejando de tener los juglares privilegios e incluso siendo perseguidos por sus irreverencias. Diversos documentos aportan datos en relación a lugares de representación²⁴ y prohibiciones como el citado por L. F. Rebello: «uma constituição do bispado da Guarda, de 1500, em que se condena o “abominable costume” praticado “em algumas festas do ano, assim como em dia de Santo Estevão”, de se fazerem “imperadores e reis e rainhas e irem-se com eles às igrejas levando consigo jograis, os quais mandam pôr e põem no púlpito da igreja, donde dizem muitas desonestidades e abominações”»²⁵ ¿Representaría *Maria Parda*, en su polisémico discurso, entre otros, el problema del grupo histriónico que, bien a causa de la vejez o a causa de las prohibiciones, no podían ganarse la vida ya entreteniéndose al público?

Gil Vicente recupera tradiciones literarias y las ensambla en una obra prima.

2. EL DIÁLOGO DE MARIA PARDA Y LOS TABERNEROS.

2.1. El análisis del diálogo de fantasía verbal que recuerda los debates literarios medievales, y que se extiende entre los versos 118 y 234 nos puede ayudar a entender el mensaje de la obra. Por medio de la denominada por Reckert «construcción hipotáctica», *Maria Parda* se dirige a seres de carne y hueso, en un diálogo en que se manifiestan ella y sus interlocutores, los diferentes taberneros, desfilando como si de una procesión²⁶ se tratara.

Tanto M^a *Parda* como los interlocutores son estilizaciones de la realidad, son personajes literarios, tipos sociales perfilados a la perfección por el autor que se basa en la opinión común y en la realidad más cotidiana.²⁷ No sabemos cuanto hay de sátira convencional y cuanto de imitación del

²³ «*Maria Parda: le vin des étoiles*» *Quadrant*, 13, 1996, pp.5-26

²⁴ Estos testimonios y la referencia en boca de *Maria Parda* - «d'aqui, da Sé»- (*VicenteParda*, 285) nos permiten considerar la posibilidad de que la pieza pudiera haber sido representada en el templo.

²⁵ Luiz Francisco Rebello, *O primitivo teatro português* Lisboa, 1984 (2ª ed.) , p.30.

²⁶ Stephen Reckert, *Gil Vicente: Espírito y Letra*. p. 49

²⁷ «admirável observador satírico da vida» según F. G. Bell, *Estudos Vicentinos*. Lisboa, 1940 p.110.

natural. Estos tipos se definen de una vez con sus hechos y palabras, y no poco a poco, y sin embargo se pueden reconocer en ellos rasgos sociales, profesionales, culturales y económicos. Emblemáticos y variopintos personajes que poblarían la sociedad y el espacio geográfico lisboeta y cercano a Lisboa pero también tipos que encarnaban rasgos colectivos de un grupo. Los nombres propios de los taberneros que no parecen casuales, —Vizcaína, Castellano, Blanca Leda, João de Lumiar, Martim Alho, Falula—, producen en el oyente o lector el efecto de disfraces verbales que cubren con gestos carnalescos figuras reales. Cada uno de ellos dice, exactamente, lo que esperamos que diga y no reaccionan emocionalmente sino tipológicamente a la insistencia de M^a Parda, creando una atmósfera en la que sus reacciones son previsibles.

La inclusión de los 6 tipos y su interdependencia dialéctica, magistralmente resuelta en una estructura de pares, está hábilmente medida y calculada. La perfecta estructura de este diálogo —seis secuencias simétricas— es comparable a la estructura de las cantigas paralelísticas con leixapren.²⁸ Las tres parejas están ligadas alrededor del mismo tema y cada uno de los miembros de cada pareja posee características específicas frente a las otras parejas. Se trata de figuras con un gran empaque, que hablan con concisión y sobriedad utilizando proverbios²⁹ ese material viejo y ajeno que proporciona la posibilidad de explicar mucho en pocas palabras.

2.2. Caracterizados como ibéricos, tenemos un primer par de taberneros, una «vizcainha» y un castellano. Una vizcaína —tipo— cuya presencia refleja la situación social en el quinientos lisboeta. El modelo lingüístico de la vizcaína no parece preocuparle a Vicente de manera que ella se expresa en portugués³⁰; la vizcaína dice que no da vino fiado a Maria Parda y le advierte «que não é tempo/ de pousar o cu ao vento» es decir «no es tiempo de andar en cueros» porque es invierno. La fórmula completa de refrán, reconocida socialmente en su tiempo, no la hemos localizado en los repertorios de refranes pero lo cierto es que se integra con una marca introductoria de paremia: «dicen»; es de suponer que ese refrán evocado, y muy conocido, no necesitaba ser formulado de manera completa para ser reconocido, circunstancia que aprovecha Vicente para comunicar más información a partir del vocablo «cu» que provocaría la risa. Por razones, también, técnico-dramáticas modifica la fórmula canónica del 2^o enunciado sentencioso: «Tudo tem seu tempo/ e a arraia no Advento» transformado en boca de la vizcaína en «agora tem vez a guarda/ e a raia no Avento». En esta fórmula alterada está presente el significado de la fórmula institucionalizada «todo tiene su momento oportuno», añadiéndose gracias a este procedimiento de desautomatización la siguiente información: es el momento de la previsión ante el invierno que se avecina. Creemos que en el doble plano de lectura —literal y figurada— podemos interpretar que el diálogo con la vizcaína aborda, además, el tema de la vejez y su repercusión en el aspecto sexual. Maria Parda está en una fase de pérdida de vigor sexual; ya no es tiempo de exhibir un cuerpo ya en su declive como mujer. Su decrepitud es patente.

El lenguaje del castellano João Cavaleiro, con nombre aporuguesado pero hablando en castellano, refleja la incorporación de datos de carácter histórico cultural como el del nombre Pelayo que contribuye a una plena identificación del tipo. Como apunta M. Vieira Mendes representaría el tipo

²⁸ La repetición y la unidad en el par de estas estrofas recuerdan los recursos empleadas en ciertas cantigas autóctonas del occidente peninsular con recursos paralelísticos. Reckert, S.; Macedo, H. *Do Cancioneiro de Amigo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1980, 2^a ed.

²⁹ En un estudio nuestro hemos reconocido, identificado en colecciones de refranes, propuesto el significado y analizado los refranes que cada uno de los seis interlocutores profieren. «Os provérbios no Pranto de Maria Parda de Gil Vicente» (en prensa)

³⁰ En el Auto da barca do purgatorio, un compañero del diablo dice una palabra onomatopéyica con algunos elementos en vascuence: «gurgurgarao».

de cristiano nuevo³¹. João Cavaleiro, pese a las promesas de Maria Parda de dejarle toda su herencia al no tener herederos, se niega a dar el vino fiado, contestando escuetamente con dos refranes; y, al igual que cada uno de los personajes siguientes, repite la negativa, aludiendo a verdades generales en la primera parte de la estrofa y específicamente referidas a la situación de Maria Parda, en la segunda; cuando J. Cavaleiro interviene para decir «que una cosa piensa el bayo/ y otra quien lo ensilla» se refiere a que en general del descuido de los tontos se aprovechan los listos. Maria Parda no tiene dinero a pesar de que dice «tener ajuar de reserva» y trata de engañar con sus palabras. El significado del otro refrán del castellano vuelve a incidir en la apreciación de que Maria Parda no tiene ni dinero ni hijos. «Quien su yegoa mal pea,/ aunque nunca más la vea,/ él se la quiso perder» da a entender que aquel que no conserva y cuida sus riquezas merece perderlas. João Cavaleiro acusa a Maria Parda de no haber cuidado de sus caudales. El contexto nos proporciona información sobre la ausencia de maternidad de Maria Parda que no se ha labrado un porvenir ni en el plano económico, ni en el afectivo y familiar, y debe aguantarse con su situación.

En una segunda pareja vemos desfilar a Blanca Leda y a João de Lumiar representando al tipo femenino y masculino portugués coetáneo a Gil Vicente. Ambos desarrollan un nuevo plano, establecen una nueva escena. La intervención de Leda («alegre»), de resonancias cancioneriles, y Lumiar («iluminar, alumbrar»), de resonancias toponímicas, evocan la esencia de Portugal y por si fuera poco las palabras con las que Maria Parda trata de convencer a J. de Lumiar, aluden al norte del reino: «Fai-me um gentar de vinho,/ e pagar-vos-ei em linho,/ que já minha lã não presta./ /tenho mandada ua besta/por ele Antre Douro e Minho.» Los refranes, que también existían en castellano, —«em tempo de figos/não há i nenhuns amigos» y «bem passa de goloso/ o que come o que não tem»— pertenecen al ámbito de la comida y los deseos lividinosos; son taberneros que tienen el privilegio de poder vender vino³² como se desprende del refrán que dice Blanca Leda, «em tempo de figos/não há i nenhuns amigos» que significa que en tiempo de prosperidad se olvidan los amigos; el segundo advierte de que hay que contentarse con lo que se posee. Además, en esta intervención no sólo se emplean refranes: cierto barrio de Lisboa, la *Mouraria*, un barrio con el que podría estar relacionado Maria Parda, está presente en la frase proverbial «Muita água há em Boratem», fórmula popular con que convida Blanca Leda a apagar la sed a quien ha tratado de conquistarla con halagos y lisonjas.

Con «nos ninhos d'ora a um ano/não há pássaros ogano» J. de Lumiar menciona un refrán hispánico, también mencionado en la *Lozana Andaluza* de F. Delicado ³³ para referirse a la inestabilidad de las cosas terrenas. Con el segundo refrán que aparece mutilado «A mula com matadura, nem cevada nem ferradura» J. de Lumiar argumenta que, como aconseja el refrán, es preciso emplear los caudales con prudencia. Pensamos que es lícito vincular el vocablo matadura (la herida producida por el roce en un animal de carga) sobre el que se sustenta el refrán, con una de los rasgos definitivos del personaje M. Parda: la condición de ramera como más abajo defendemos.

Continuando con la simetría, en la tercera escena del diálogo, evocando tipos de la tradición cancioneril surge la pareja formada por Martim Alho y Falula. En este par tampoco los nombres son casuales puesto que el ajo (*alho*) es tenido como estimulante de la bebida y en el refranero la fecha de San Martín se relaciona con la siembra del ajo. El elemento musical está presente como elemen-

³¹ Idem, *ibidem*, p.6.

³² «São vários os locais e as ruas de Lisboa que descreve onde abundavam tabernas que agora fecharam ou vendem o vinho a um preço elevadíssimo.» Maria Leonor Garcia da Cruz, *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*. Lisboa, Gradiva, 1990. p. 97.

³³ Silvano, en el Mamotreto XLIV, dice a Lozana «...y, también por ver si hay pájaros en los nidos d' antaño»

to festivo y escénico, y Martim Alho hace su entrada en escena al son de una cantiga, evocando una canción popular conocida por el público³⁴ quizá remedada o compuesta por Gil Vicente para la ocasión. Los versos del estribillo de la canción, de la que no hemos localizado aún la melodía, «quem quer fogo busque a lenha» junto con «seu dono d' acenha/ apela de dar fiado» y el *exemplo* antigo con que argumenta M. Alho «quem quiser comer comigo traga em que se assentar» remiten al mismo mensaje: Paridad en el dar y el recibir. Entre las múltiples funciones que desempeñaría el texto de esa cantiga entrecortada, nos interesa destacar la función de símbolo de un tema: *acenha* alude al lenguaje del molino relacionado con el simbolismo sexual.³⁵

La réplica del último personaje a quien M. Parda ruega el vino es escatológica, referida a excrementos y suciedades. Las dos unidades fraseológicas de la intervención de la «medeira» Falula evocan imágenes ligadas a funciones fisiológicas. «Aquele que dá grão traque/ atravesse-o no salvar» significa que es preciso moderar los impulsos y deseos. Con el último refrán, «Quem muito pede, muito fede», Falula recrimina a M. Parda su insistencia en pedir; la proximidad fónica del vocablo «pedir» con verbos como «pear», «peer» provocan en el receptor ciertas asociaciones y juegos lúdicos: el que pide mucho, como el que pee mucho, es molesto. Mediante el primer refrán aconseja, refrenar los impulsos fisiológicos, el control, el dominio de sí mismo; y con el segundo llama a M. Parda pedigüña.

3. CARACTERIZACIÓN DE MARIA PARDA

3.1. Desde punto de vista dramático, desde el texto espectacular,³⁶ de acuerdo con lo que ella expresa y lo dicho por los interlocutores, *M. Parda* es caracterizada, como personaje femenino, bebedora y anticlerical. Por los datos extraídos del texto nos la imaginamos desdentada y vieja, o envejecida por su vida desordenada.

De las recomendaciones y acusaciones de los refranes de los taberneros se infieren ciertos rasgos; evidentemente presenta enormes necesidades y apetitos físicos, es golosa, es pedigüña y no es precavida. Cuando dialoga con los taberneros se encuentra envuelta en una manta³⁷ porque se ha quedado sin ropa y sin adornos que ha tenido que vender para conseguir dinero y así poder seguir bebiendo: «Que já lá vão meus toucados,/ e a cinta e a fraldilha./ Ontem bebi a mantilla/ que me custou dous cruzados».³⁸ Estos últimos datos nos muestran a una mujer con un pasado de posibles que en modo alguno pertenecería a un mundo de baja condición económica. En ningún momento se alude explícitamente en el texto al modo de ganarse la vida de esta mujer sin arraigo familiar conocido y no obstante, ciertas alusiones y un lenguaje procaz, descarado y atrevido nos

³⁴ La intervención de M. Alho consta de tres fórmulas en lugar de las dos que utilizan los otros interlocutores; el estribillo de la canción remitiría a la regla, única, mediante dos fórmulas. Sobre este asunto ha trabajado M. Frenk Alatorre, «Refranes cantados y cantares proverbializados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, pp.155-168.; «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos», *Paremia*, 6, 1997, pp. 235-244.

³⁵ Interesantes y válidas aquí son las consideraciones de Agustín Redondo en «De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro», *Literatura y Folklore: Problemas de Intertextualidad*. Universidad de Groningen/Universidad de Salamanca, 1983, pp. 101-115.

³⁶ «El diálogo dramático, como parte del Texto Espectacular, se realiza en un escenario, en una situación determinada, es decir, en un lugar dispuesto y preparado para hablar y para decir precisamente esos diálogos: el espacio escenográfico, y es representado por unos actores que encarnan a los personajes y se mueven creando un espacio lúdico» María del Carmen Bobes Naves, *El Diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos, 1992. p. 249.

³⁷ *VicenteParda*, 191. El texto no nos lo aclara pero es de suponer que la manta sería de color pardo, de colorido terroso, castaño y opaco. Pardo, además de un tipo de color es, como sustantivo, un tipo de tejido, un paño que se relaciona con la indumentaria del *vilão* y *rústico*. Vid. María Isabel Morán Cabanas, *Traje gentileza e poesia*- Lisboa, 2001

³⁸ *VicenteParda*, 15 y siguientes.

dejan entrever que su oficio en tiempos pasados era el de *meretrix* («la que se gana la vida ella misma»). J. Corominas, siguiendo el *Universal Vocabulario en latín y en romance* de Alonso Fernández de Palencia (Sevilla 1490), en relación a la voz *ramera* dice: «derivado común al cast. con el port.; se explica este nombre porque la *ramera* al principio era una prostituta disimulada que fingiendo tener taberna ponía ramo a su puerta».³⁹

3.2. Partiendo de los datos que hoy conozco traduzco al español el título de la obra *Pranto de Maria Parda* por el de *Planto de María la Morena*.⁴⁰ En nuestra opinión Gil Vicente pone en escena una figura de tez oscura marcando su diferencia racial, quizá morisca. Al contrario de lo que muchos estudiosos opinan,⁴¹ no consideramos acertado traducir por *María Mulata*. Es oportuno recordar que en el texto no existe rasgo específico de la lengua de negro que en ese tiempo ya se encuentra codificada.

En relación a nuestra conjetura, todavía provisional, de la condición de morisca de nuestro personaje principal, fundamentamos nuestra suposición en las consideraciones siguientes: *M. Parda* se expresa en buen portugués, en un portugués cotidiano con algunos rasgos característicos como es el uso de formas arcaicas verbales con -d- de la 2^a persona de plural⁴²; formas arcaicas que, recíprocamente, la vizcaína y Blanca Leda también utilizan en el diálogo. Y otra importante peculiaridad lingüística de *M. Parda* es el empleo de la forma de la preposición *atá*,⁴³ hoy *até* («hasta») más cercana etimológicamente al árabe del que procede. Se puede argumentar que *M. Parda* no habla con el lenguaje deturpado que caracteriza la lengua del moro, esa habla de los moros que aparece codificada en las *Cortes de Júpiter* donde se pone en escena a la mora Tais desencantada por el romance que cantan los planetas; el hablar de la mora se basa en el español con arabismos y ceceo.⁴⁴ Sin embargo se trata de una mora de leyenda y no realista. Tenemos que recordar que desde finales del siglo XV no se permiten divergencias religiosas en el país después de la conversión forzosa. En 1497 Portugal promulga una ley prohibiendo las prácticas religiosas en público tanto a los musulmanes como a los judíos. Y, naturalmente, a partir de esa fecha los moriscos se ven obligados a abandonar la lengua, los trajes y las costumbres que les eran propios.

3.3. Literalmente *M. Parda* se lamenta de la falta de vino y, figuradamente, de falta de actividad sexual. Su lamentación representa la voz de no pocos que tienen un problema, un mal bastante generalizado («Eu só quero prantear/este mal que a muitos toca») y que parece ir más allá de la falta de vino. Los editores del *Pranto* han relacionado ese mal con la hambruna que aquejaba a los portugueses y, según información recogida entre otras fuentes en *Anais de D. João III* de Frei Luís de Sousa, el año de 1522 fue de calamitosa situación de hambre en Portugal; sin embargo no creemos que el planteamiento del lamento inicial se refiera, exclusivamente, a la falta de pan que entonces sufrían los portugueses. Parece ser que Lisboa y lugares vecinos estaban llenos de pobres moros que

³⁹ J. Corominas y la colaboración de J. A. Pascual *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid Gredos, 1981. Vol. IV, pp. 764-765.

⁴⁰ La voz *moreno* según J. P. Machado en *Diccionario etimológico da lingua portuguesa*, se atestigua por primera vez en Damião de Góis y es considerada castellanismo en portugués.

⁴¹ María José Palla basándose en el diccionario de Bluteau, dice: «A indicação que se encontra em Bluteau é muito importante, porque mostra que Maria Parda é, provavelmente, mulata.» *Do essencial e do supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente* pág. 142 igualmente Yvonne David-Peyre, «Maria Parda, temoin de son temps», *Arquivos do Centro Cultural Português* Vol. XXVIII, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p.442. Y también P. Teyssier, *Gil Vicente. O autor e a obra*. Biblioteca Breve, Lisboa 1982. p.170

⁴² Señal de respeto mutuo. *Vid.* las consideraciones sobre «Les commères» en P. Teyssier, *La langue de Gil Vicente*. Paris, 1959, pp. 182-198.

⁴³ «Atá cento e vinte sete». *VicenteParda*, 296.

⁴⁴ P. Teyssier analiza detenidamente este pasaje en *La langue de Gil Vicente*. Paris, 1959, pp. 251-254.

morían de hambre porque el reino no tenía medios para socorrerlos. Llegamos a esta conclusión de acuerdo con los datos aportados por Isabel M. R. Mendes Drumond Braga⁴⁵ en relación a la gran afluencia de musulmanes, sobre todo de Marruecos, que llegaron a Portugal huyendo del hambre y la esterilidad de sus tierras entre 1520 y 1521, años después de la conversión o expulsión de los moriscos llevada a cabo en 1497.

4. INCÓGNITAS.

Detrás de situaciones jocosas, escatológicas y obscenas se percibe un asunto importante y serio. Margarida Vieira Mendes valora la obra como manifestación simbólica de origen folklórico y ritual: «...o Pranto de Maria Parda realiza a personificação alegórica e a dramatização do próprio ciclo da vida e da morte, incluindo as catástrofes naturais, sociais e económicas: estas últimas como que se naturalizam.»⁴⁶ Y en esa línea, además de la lectura lúdica, creo, debe ir la interpretación de la obra.

La fecha de elaboración⁴⁷ del *Pranto de Maria Parda* es especialmente interesante si, como es de suponer, Vicente tiene muy en cuenta la compleja realidad contemporánea. *M. Parda* comenta hechos de política económica con abundancia de vocabulario alusivo a precios y medidas.⁴⁸ Vicente no deja de trabajar como dramaturgo aunque a su muerte, D. Manuel no deja asegurado su bienestar y el nuevo rey tiene demasiadas cosas que resolver o en las que ocuparse... El joven rey tenía una vida disipada y entregada a diversiones según cita Braamcamp Freire de acuerdo con los *Annaes de elRei dom João Terceiro* de Fr. Luís de Sousa. En esa misma línea también afirma Révah⁴⁹ que el futuro fundador de la Inquisición portuguesa no manifestó al principio de su reinado la piedad que le iba a caracterizar más tarde; D. João Terceiro tuvo por esa época un hijo natural. Quizá Vicente tuviera en mente aleccionar, o complacer, al joven rey al que no agradan por esos años las moralidades religiosas.

Por otra parte, por su perfecta estructuración y por su discurso polisémico, la obra tiene un enorme interés para diversos receptores lo que nos hace suponer que tanto podría ponerse en escena/leerse en un círculo de amigos, como representarse ante un público amplio y heterogéneo. El *Pranto* debió formar parte de un repertorio de obras vicentinas y servir en más de una ocasión para congregar a un público.

Cada vez que nos acercamos a las obras vicentinas descubrimos nuevas lecturas y nuevas revelaciones históricas y de manera especial cuando asediamos el *Pranto de Maria Parda* donde, como hemos ejemplificado aquí, es preciso consultar estudios sobre muy diversas disciplinas y especialidades (historia, iconografía, creencias, costumbres, celebraciones cristianas y paganas, paremiología...) así como los estudios de los vicentistas que nos han precedido. En este trabajo sobre el *Pranto de Maria Parda* hemos trazado unas modestas reflexiones con el objeto de entender mejor esta obra hoy, en el siglo XXI, y colaborar a enaltecer la producción literaria de Gil Vicente.

⁴⁵ *Mouriscos e cristãos no Portugal quinhentista*, Lisboa, Huguin, 1999. p. 49

⁴⁶ Margarida Vieira Mendes, *Maria Parda* Quimera, Lisboa, 1988, p.16)

⁴⁷ «O ano de 1522 passou o novo soberano em Lisboa e durante ele, como aliás é de supor, não se realizaram representações no paço: não permaneceu porém ocioso o nosso poeta e neste período foram compostas, em Lisboa, as trovas "de Gil Vicente em nome de Maria Parda" fazendo pranto porque viu as ruas...» A. Braamcamp Freire, *Vida e obras de Gil Vicente «trovador, mestre da Balança»* Lisboa, Ocidente, 1944 . p. 164).

⁴⁸ Gil Vicente fue delegado de la casa de los Vinte-e-Quatro o asamblea de los representantes de los oficios.

⁴⁹ *Deux Autos de Gil Vicente restitués à leur auteur* Lisboa, 1949. p. 76

DEUS, A TERRA E A ÁGUA: FICÇÕES DE PERTENÇA EM SEBASTIÃO PENEDO E RAUL DE CARVALHO

Maria Luísa Leal

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

1. DA POESIA E DO MUNDO

A interrogação acerca da relação entre a poesia e o mundo não pode aspirar senão a respostas provisórias. Um aspecto que se articula directamente com essa relação e que não pretendemos discutir no presente ensaio diz respeito à eventual incapacidade de representação da poesia. Outro, prende-se com a possibilidade de o poema operar sobre o real externo, para o qual remetem elementos da ordem do referente, como os topónimos. Serão estes sempre e rigorosamente pautados por uma convenção de ficcionalidade que anula as correspondências com o universo empírico? Ainda que tendamos a responder de maneira afirmativa e que pratiquemos, inclusivamente, uma leitura da poesia fundada no estabelecimento das distâncias entre o poema e elementos de ordem geográfica (ou biográfica, se, em vez nos atermos aos topónimos, nos ativermos aos antropónimos), não podemos deixar de observar o seguinte fenómeno: o facto de um lugar fazer parte de um universo poético confere-lhe uma dimensão mítica capaz de actuar sobre a percepção que dele se tem.

Sem pretender teorizar aquilo que, de maneira metafórica, poderia designar-se como refração do texto poético sobre o espaço real, gostaria de sugerir que a poesia colabora na criação do «génie du lieu»¹. Tal como outras formas artísticas, o monumento de palavras contribui, inclusivamente, para a sacralização de um lugar. A fenomenologia e a poesia têm fornecido a matéria conceptual da teoria arquitectónica que se preocupa com a vivência subjectiva do espaço ou com o habitar poético. Neste tipo de abordagem, o espaço é encarado como catalizador de energias imanentes e transcendentais, que o impregnam. O projecto arquitectónico, longe de ser concebido como um simples programa técnico, apresenta-se como o desenvolvimento de um enunciado poético que, mediante o recurso a linguagens não verbais, acrescenta ao espaço a habitar noções como reminiscência, memória, alusão ou expressão do sagrado. Ora, se a arquitectura levou tão longe o aproveitamento do pensamento de Heidegger ou de Merleau-Ponty, não poderá a teoria literária interessar-se pela percepção subjectiva de um espaço real quando, nessa percepção, medeia a representação poética? Decerto, se salvuardarmos o facto de, então, não estarmos perante o espaço real, mas sim perante uma transfiguração operada por aquilo que Michel Collot designou como «horizonte», ou seja, o que resume a ambiguidade de toda e qualquer paisagem, posto que «il délimite un ensemble visible et organisé, mais il marque aussi le seuil d'un espace invisible et insaisissable».

¹ A expressão é de Michel Butor e dá título a uma das suas obras.

Vale a pena continuar a citar: «Lier le poème à un horizon, c'est chercher à rétablir avec le monde une relation qui ne saurait être mimétique, car elle intègre la distance qui les sépare. C'est se tenir dans la proximité de l'inaccessible» (Collot: 1998). Com Michel Collot, estamos diante de uma poética que, longe da textualidade que proclamava o fechamento do poema sobre a linguagem que o constitui, abre para o mundo, postulando ao mesmo tempo o carácter inapreensível deste².

Outro contributo teórico que nos ajuda a configurar uma poética situada para além da textualidade é o de Thomas Pavel, expresso na obra *Univers de la fiction*, de 1988. A discussão sistemática do modelo teórico de Pavel exigiria um excuro demasiado extenso, pelo que nos limitaremos a breves remissões: 1) os textos não se fecham sobre si próprios, abrem para mundos possíveis. Nas obras literárias, estes têm uma estrutura dual: remetem para uma base, um mundo real e, ao mesmo tempo, para um mundo alternativo, de faz-de-conta. Os textos literários configuram universos, compondo-se um universo de uma base rodeada por uma constelação de mundos alternativos. 2) Alguns desses mundos alternativos apresentam uma estrutura «saliente», isto é, que não se limita aos jogos do faz-de-conta. É o que acontece com a ordem do religioso. A mentalidade religiosa divide o universo em duas regiões qualitativamente diferentes: o espaço delimita lugares do sagrado, contrapostos a lugares instáveis; o tempo apresenta-se como tempo cíclico, mas também como duração irreversível. As estruturas «salientes», segundo Pavel, têm um carácter eminentemente geral, mas podem servir de instrumentos de análise para a descrição interna dos universos literários.³) Os universos literários criados através de textos de ficção como os que integram o género lírico apresentam uma lógica interna que se pode compreender melhor quando, como sublinha Pavel, a comparamos «à d'autres phénomènes culturels, en particulier aux mythes et aux croyances religieuses» (Pavel: 1988, p.173).

O caso a que pretendemos aplicar as reflexões anteriores implica dois poetas e um espaço geográfico, uma «vila mítica», isto é, um mundo total, fechado, do qual apenas conhecemos lampejos subjectivos, fragmentários e descontínuos, como acontece com qualquer universo mítico. Os poetas são Raul de Carvalho e Sebastião Penedo e a vila é Alvito. Os textos dos dois poetas delimitam um espaço geográfico que postula a sua própria inexistência por pertencer a um tempo passado, que só subsiste na memória: o da infância. É um espaço que povoa a memória dos dois poetas e que, por sua vez, está povoado de vultos do passado. O poema opera sobre essas memórias uma presentificação que cria, no sujeito poético, a ilusão de poder dar vida a todos esses vultos, dentre os quais se destacam, como em qualquer universo infantil, as figuras parentais, principalmente a da mãe. Por outro lado, e a par do espaço povoado de lembranças, ou desenhado através da memória, surge-nos a personagem central deste universo ficcional: o Poeta. E o acesso a essa personagem é dado quer através da pura expressão subjectiva, que vai construindo um sujeito ficcional, quer da descrição do outro poeta, como ocorre num poema de Raul de Carvalho dedicado a Sebastião Penedo e que toma o autor de *Claridade* como objecto do poema. A isso voltaremos mais adiante, depois de dedicarmos algumas palavras a estes dois nomes da poesia portuguesa, hoje pouco conhecidos.

1.1. DOS POETAS: RAUL DE CARVALHO E SEBASTIÃO PENEDO

Esta breve digressão de carácter informativo justifica-se pelo facto de a obra de Raul de Carvalho começar a cair no esquecimento, enquanto a de Sebastião Penedo permanece praticamente desconhecida.

² Veja-se Collot: 1989.

Raul de Carvalho, nascido em 1920, publicou o seu primeiro livro, *As Sombras e as Vozes*, em 1949, tendo vindo realmente a pertencer à geração da *Árvore*, revista literária de 1951 a que, segundo Luís Amaro, terá dado o nome e um contributo ideológico substancial, que António Ramos Rosa desenvolveu depois nos quatro números vindos a lume antes de a revista ser extinta pela censura. Autor de uma vasta obra publicada quase toda em edição de autor (23 títulos onde se pode observar não só a coerência de um projecto poético, como a respectiva evolução), mentor de poetas mais jovens que reconhecem a sua generosidade, a par da dificuldade de um trato continuado (aspecto profusamente referido por Luís Amaro, Albano Martins, Liberto Cruz, António Osório, Luís Fagundes Duarte e Sebastião Penedo, em testemunhos orais), Raul de Carvalho tem sido, desde a década de cinquenta, reconhecido, antologizado e, paradoxalmente, pouco lido. Como consequência disso, à medida que vão desaparecendo aqueles para quem constituiu uma referência, como o actor Mário Viegas, que declamava, entre outros poemas seus, a ode intitulada «Serenidade, és minha», corre o risco de começar a ser esquecido: nenhum dos seus livros mereceu um lugar entre os cem escolhidos por Fernando Pinto do Amaral para representar o século XX português (2002), nenhum crítico comenta um poema seu na extensa antologia *O Século de Ouro*, organizada por Oswaldo Silvestre e Pedro Serra (2003), as linhas concedidas à sua obra nas histórias da literatura mais recentes revelam uma desoladora falta de conhecimento ou de interesse em relação à sua poesia, fixando-se os seus autores em escassos tópicos que não apresentam nenhum tipo de vantagem em relação à fonte de onde provêm —referimo-nos à apresentação crítica de Jorge de Sena nas suas *Líricas Portuguesas* (Sena: 1983, p. 332). Por outro lado, em Alvito, sua vila natal, nunca foram vencidas as resistências que levam os que detêm o poder para perpetuar o seu nome através de algum gesto institucional a continuar a vê-lo como um poeta maldito, estigmatizado pela homossexualidade, pela instabilidade dos seus credos políticos, pelo carácter bizarro de alguns comportamentos, em suma, pelos seus pessoalíssimos atentados ao provincianismo³. Sem ter chegado a tocar aqueles que, com não escondida animosidade, João Gaspar Simões designava como os «tecnocratas da cultura – os chamados especialistas da teoria literária» (Simões: 1999, p. 461), a voz de Raul de Carvalho corre o risco de se ir remetendo ao silêncio das coisas transitórias, que vêm perder-se o sentido do respectivo uso.

Sebastião Penedo publicou o seu primeiro título, *Livro de Versos*, em 1969. O segundo, *Claridade*, de 1973, dará azo às seguintes palavras de João Gaspar Simões, em 1976: «posso orgulhar-me de ter sido eu, se não crítico dos críticos, leitor dos leitores, dada a assiduidade da minha leitura crítica [...] quem [...] descobriu que o autor de *Livro de Versos* havia três anos já —em 1973— dera à estampa este seu segundo texto poético, e que também este, tal qual acontecera ao primeiro, continuara ignorado até ao momento de eu o ler» (Simões: 1999, p. 463). Pode ter sido o primeiro, mas não foi o único; o elenco crítico da obra de Sebastião Penedo conta nomes como Urbano Tavares Rodrigues, Luís Miranda Rocha, Maria Aliete Galhoz, Eugénio Lisboa ou Helena Carvalhão Buescu, para citar os mais conhecidos. E, no plano discreto das estimas pessoais, poderíamos citar uma dedicatória que figura num livro de Herberto Hélder oferecido ao poeta: «Para o Sebastião Penedo, agradecendo os seus livros onde cada vez se torna mais firme uma bela voz pes-

³ A memória de Raul de Carvalho continua ensombrada por essas «pechas», para alguns contemporâneos que, em data recente, vetaram uma proposta para dar o nome do poeta à biblioteca municipal. A polémica que acompanhou essa recusa reflectiu-se na imprensa e rádio locais, tendo-se igualmente traduzido num baixo-assinado de apoio à proposta que, não obstante ter contado com um número significativo de assinaturas, não foi tido em consideração.

soal. Com um abraço afectuoso do Herberto Helder. Cascais, Jan. 80»⁴. Porém, nos balanços provisorios da poesia de setenta, nada encontramos sobre este poeta singular, que escreve tão a contrario dos seus coetâneos, tão longe das poéticas dominadas pela textualidade, pela crença numa literatura como sistema autotélico, onde os textos se debruçam sobre a materialidade da escrita e se encerram no diálogo com outros textos, alheios à possibilidade que a ficção tem de criar mundos e de se aproximar de produtos culturais como o são a religião e o mito.

Sebastião Penedo deixou uma obra curta, publicada em edição de autor e reunida depois num volume antológico que constitui uma edição pouco cuidada, onde proliferam erros que seria necessário corrigir, também ela de escassíssima circulação. Curiosamente, a divulgação recente de alguns poemas seus num blog⁵ motivou várias reacções de apreço de leitores não especializados, nas quais se destaca uma sensação de felicidade causada pela sua leitura: os poemas falam de coisas que tocam directamente a sensibilidade desses leitores, isto é, independentemente da existência do «valor literário» que leva os críticos a tentar contribuir para o impacto ou para a perpetuação de determinadas obras, nestes poemas circula vida, são textos feitos de cordas sensíveis que ressoam no coração dos leitores ainda que, como exercícios verbais, possam ser anacrónicos em relação a qualquer época caracterizada pela busca de inovação formal, ficando com certeza na «retaguarda» de todas as vanguardas.

Concluindo, podemos referir que se Raul de Carvalho e Sebastião Penedo não são apreciados isso se deve ao facto de realmente não serem lidos, nem serem objecto dos habituais «mecanismos de canonização literária» que podem levar à leitura. Não têm escola, não há aparato teórico que os seus poemas ajudem a afirmar, estão longe de todos os mecanismos do poder, mesmo simbólico e, por fim, o seu Alentejo não é regionalista, nem neo-realista, não representa nenhum tempo concreto, em última análise, não é senão um mundo criado por eles, um universo mítico. E, no entanto, bastaria essa criação ficcional para tornar mais que justificada a leitura destes dois poetas.

2. UMA RELIGIÃO DA TERRA E DA ÁGUA

Seria interessante proceder ao estudo temático da terra e da água na poesia de Raul de Carvalho e de Sebastião Penedo mas, neste trabalho, apenas as referiremos como nexos pertinentes, sem qualquer aspiração à exaustividade. No caso de Raul de Carvalho, a água é um motivo presente em todas as obras ligadas ao processo de construção de um sujeito fictício e acompanha as respectivas transformações. Da mesma forma que Deus é um interlocutor sempre presente, ainda que muitas vezes caracterizado por um silêncio que o sujeito poético associa ao abandono, a água é um motivo que está presente sempre que aparece um outro: o motivo do coração. Nos textos escritos a partir de meados dos anos cinquenta e anteriores a *Tautologias* (1968), a água está ligada à expressão da sensualidade, que constitui um verdadeiro credo, levando o sujeito poético a criar uma «religião do mar» (título de uma secção de *Realidade Branca*, também de 1968) capaz de abolir as fissuras entre o amor e a expressão tolerante da sensualidade (tolerante, por ser constituída por um gesto largo de aceitação do outro, com todas as suas particularidades, mesmo caprichosas —«é tão

⁴ Tivemos acesso a esta dedicatória através do blog «As minhas leituras». Trata-se de uma informação enviada por jota_gustavo@ no dia 23 de Agosto de 2005.

⁵ Cf. blog «Beja. O Baixo Alentejo, suas terras, seus costumes, sua História». Informação enviada por Lumife no dia 5 de Janeiro de 2006. Eis alguns excertos: «rara e doce sensibilidade»; «uma revelação para mim e surpreendente, adorei, pareceu-me ouvir cantar o Alentejo»; «É uma poesia sentida, vivida. Gostei de ler».

natural, amor meu, meu amor, que queiras dinheiro para um fato novo, azul e liso, para um relógio de ouro sem ponteiros, para uma guitarra, para te divertires... É tão natural!...» (Carvalho: 1993: p. 297). Temos, assim, uma lógica que faz corresponder os motivos da água e do coração a um desejo nostálgico de re-ligação, a uma religião pessoal em que a oração ou o simples diálogo sem resposta se misturam, em que a poesia ao divino se confunde com o canto do amante, de acordo com a convicção de que «Deus não prefere um amor a outro amor» (Carvalho: 1993, p. 417), ou de que, como escreve no primeiro poema de «O Dia difícil», «amando-te, é a Deus que louvo e amo» (Carvalho: 1993, p. 412). Em Raul de Carvalho, a religião da água institui um não lugar, simples «Céu e água» (Carvalho: 1993, p. 416). A este não lugar corresponde um lugar, a terra. A terra é o lugar de pertença. Não é o amor que liga o sujeito à terra, é a memória: «como dantes, a obrigação de nos identificarmos com aquilo tudo». O lugar onde, em vez da utópica re-ligação,

há, sim, a cabeça cheia não de água, nem de vento, nem de amores. Uma cabeça que pensa constantemente dia e noite, que não acredita em sonhos nem mistério que aquela maldita luz ofusca, que não sabe nunca como mudar ou fugir, porque não quer, —uma cabeça fixa, erguida, sobre dois ombros direitos e esquecidos; uma cabeça tão cheia de neutralidade ao bom e ao mau, tão aceitadora de tudo o que Deus mande e o Diabo tece, tão propícia à *secura longa e queimosa e vingativa*, como a fresquidão que às vezes está ao canto da porta ou nas margens da ribeira ou no badalar crepuscular dos chocalhos ou no canto longínquo e soturno e inexplicável dos ganhões (Carvalho: 1993, pp. 396-397).

Podemos resumir esta abordagem temática da poesia de Raul de Carvalho como o eixo que vai da pertença dolorosa à terra, à almejada re-ligação ao Tu amante (divino e humano). Em Sebastião Penedo observa-se a pertença ao mesmo universo, mas destituída dos elementos dolorosos de que a memória do sujeito dos poemas de Raul de Carvalho o povoa: para Sebastião Penedo, o espaço-tempo da infância que encontramos em «Pretérito Imperfeito» revela-nos uma simbiose total entre o Eu e a vida. Perdida mais tarde, essa simbiose será continuamente buscada na memória, e, não sendo possível revivê-la, ele tratará de conscientemente a inventar, como se pode ler no terceto final de «Hamlet»: «Hoje faço de conta que a planície existe. / Faço de conta que, despido, natural, / a água solar da claridade ainda me quer» (Penedo: 1988, p. 98).

A revisitação da infância alentejana —interregno feliz entre um sentimento de inadequação para as coisas práticas da vida e um profundo receio da loucura— fornece ao sujeito poético as chaves necessárias para interpretar o mundo à sua volta. Assim, um léxico onde perpassam vocábulos de um arcaico mundo rural povoa o universo citadino, como no poema «O campo na cidade», de *Sobrememória*: «Sobre este meu desalento, / por este meu desencanto, / brotam papoilas neste campo. // O pio da ambulância, agoirento, / numa luz de pirilampo, / assusta o motorejar agudorouco. // E os semáforos das flores, / odores zumbindo nas cores, / ouço-os cantar pelos grilos. // Abrem escoando um barranco» (Penedo: 1988, p. 222). Da mesma fonte provém a consolação para a infelicidade que assola o sujeito poético no presente: «Valha-nos a poesia do tanque adolescente / a crescer o banho na alma, a água lavada / do choro paciente das lágrimas da nora!» (Penedo: 1988, p. 102). O mesmo léxico simples dá forma a concepções metafísicas, como a crença na transmutação dos seres ao longo de vidas sucessivas, que encontramos num poema cuja rede metafórica se combina com o recurso à sinestesia, ela própria mecanismo de transmutação sensorial, «Cachos de sombra»: «Funchos e juncos / cheirosos sons / a passarada / da ribeira. // Psiu! É cotovia / ou erva cidreira? / Caem as sombras / na água em flor. // Sorte à deriva, / serei um dia /

folha de esteva. // E, em outra vida, / floco de lua / de sol que neva. » (Penedo: 1988, p. 201). Finalmente, a par da subsistência do léxico rural e de aflorações de memórias infantis, encontramos alguns poemas que aspiram à reconstituição de fragmentos de cariz memorialístico, como o supra citado «Pretérito imperfeito», adjectivo que designa apenas uma categoria gramatical, pois se o sujeito poético o considera «não perfeito», isso é apenas «por em ave ter passado, por perdido» (Penedo: 1988, p. 73). Em suma, como escreveu Eugénio Lisboa, que tão bem soube identificar a construção mítica que perpassa em toda a poesia de Sebastião Penedo: «O mito da infância é a resposta à angústia do desvio insuportável: o homem de hoje não passa de uma criança suja. Há neste poeta anti-mal um projecto obscuro de remendar a vida, opondo ao desastre quotidiano a memória do “nosso corpo antigo” ou do “fatinho azul” (...) Afinal, o bibe lavado da infância linda é mais do que uma memória: é um projecto» (Penedo: 1988, p.4).

Uma palavra sobre a re-ligação ao transcendente, ou sentimento da religiosidade em Sebastião Penedo: trata-se de uma presença difusa, que se confunde com os objectos, uma interpretação do real que mistura o universo sensível e a religiosidade cristã, como no poema «A aragem», da qual se diz: «Quem não a conhece, julgará / ser o bafo de Deus, / ou o corpo do anjo que vem à terra todos os dias / trazer uma porção / da paz dos céus. // E espalha-se aqui pela rua, / tão serviçal, tão antiga / e tão discreta, / que quase se confunde com aquela avó / que está além sentada à porta / contando um conto à neta» (Penedo: 1988, p. 27). Ou no poema «Claridade: «Pela madrugada um anjo translúcido entrava devagar / e me acordava ligeiramente, / voltando-me com jeito para o outro lado. / Era claridade.» (Penedo: 1988, p. 63).

3. DA CONDIÇÃO DE POETA E DO MUNDO CRIADO

No dia 10 de Janeiro de 1976, Raul de Carvalho escrevia um poema dedicado «ao Sebastião», com a seguinte epígrafe extraída dos *Cadernos de Malte*, de Rilke: «É então aqui que as pessoas vêm viver; eu antes diria que é aqui que se morre». Esse poema faz parte do livro *A casa abandonada*, de 1977, de que Raul de Carvalho ofereceu um exemplar dedicado «ao Poeta Sebastião Penedo. Ao Sebastião». Nessa dedicatória⁶, Raul de Carvalho oferece-lhe, metaforicamente, uma casa «não de todo abandonada» e refere os «laços de sangue» e a «grata camaradagem» com o seu primo, que julga poder agradar à sua mãe, isto é, alude à família comum e à figura tutelar da Mãe, subscrevendo-se como o «primo poeta» de Sebastião Penedo. É claro que as duas dedicatórias (a do poema e a do livro oferecido) pertencem a duas ordens de realidade: uma realidade intrínseca à obra poética de Raul de Carvalho e outra intrínseca à biografia dos dois autores. Ainda que, do ponto de vista teórico, a distinção seja clara, a curta distância que vai entre a vida e uma poesia que a transfigura sem se preocupar em despojá-la do seu carácter de recorte do real e sem chegar a operar a depu-

⁶ Cf. nota 4. O autor, José Gustavo (infelizmente já falecido), acompanha um trabalho de organização de parte do espólio deixado por Sebastião Penedo de comentários em relação ao material que vai inventariando. É sua a transcrição da dedicatória em questão:

Ao Poeta Sebastião Penedo,
 Ao Sebastião.
 Esta casa afinal não de todo
 abandonada (e, por último, algumas vezes
 ficticiamente [?]feliz.
 Com os «laços de sangue», a grata
 camaradagem (que a minha Mãe perfilharia) e a
 sempre que justificada, admiração, do teu primo poeta -
 Raul de Carvalho.1-XII-977.

ração que se espera da poesia lírica leva-nos a identificar o poeta descrito nesse poema de Raul de Carvalho com Sebastião Penedo.

O poema apresenta-nos uma leitura em que descrição realista e interpretação imaginativa se misturam, contribuindo para a inserção de Sebastião Penedo na mítica linhagem dos poetas infelizes, solitários, tocados pela loucura: «Vidente e lívida; / a alma trespassada / por inúmeros / insectos da loucura» (Carvalho: 1993, p. 795). E, ao mesmo tempo, desenha-nos a obsessão mais funda do poeta: o regresso a um tempo mítico, a necessidade de re-ligação à capela, através da memória de uma sensação acústica —o som do sino—, à casa feliz da infância onde «havia entendimento» e «havia tudo»: «Havia uma *nora*, um cão —o «Dragão»— felpudo e meigo; / Havia a frescura do Verão dentro de casa; / Havia um forno com pão de trigo, quente e fresco, fofo; / Havia, à tarde, ao fim do dia, os chocalhos dos animais anunciando a terra trabalhada; / Havia entendimento; havia tudo. / E tu, escondido no teu canto de feno e laranjeiras, / Imaginavas como seria o Mundo» (Carvalho: 1993, pp. 797-798). O regresso a esse pretérito imperfeito é impossível. No presente, o poeta encontra-se perdido e, sem ninguém que o conheça na cidade hostil, tão desligado de qualquer espaço de pertença que se vê forçado a perguntar onde mora, apenas lhe resta dirigir-se para uma casa distante, para um dos inúmeros quartos lúgubres e frios que habitou. O poema termina com este movimento: «É então que te diriges, aos soluços e aos pontapés, / Para a casa, distante, aonde moras / Para a casa, distante, aonde moras» (Carvalho: *idem*). A distância que o separa de casa não se pode franquear. Há um pessimismo intrínseco no poema de Raul de Carvalho que parece antever o que, muito mais tarde, veio a acontecer a Sebastião Penedo: numa dessas madrugadas, não encontrou o caminho para casa, estava mais perto o rio Tejo, que o recebeu no seu leito.

No entanto, na poesia de Sebastião Penedo, o tempo em que «havia entendimento; havia tudo» insemina o presente, levando a uma escrita terapêutica e instituindo uma religião em que presta culto ao campo, aos elementos e aos seres franciscanamente olhados com a mesma simplicidade amorosa. É aí que se encontra o melhor da poesia de Sebastião Penedo. Veja-se, por exemplo, como presta homenagem à memória dos pais no soneto «Campesina», servindo-se para isso da analogia entre a família e as galinhas: «minha mãe era uma das galinhas / com uma ninhada a seu cuidado / sem nenhuns estudos nem vaidades / tinha sim os sentidos apurados // o instinto bom da gente simples / cacarejava logo pressentia o perigo / reunia pintos matinhos perunitos / agasalhava tudo em igual harmonia // sem descanso era a choca diligente / olhando à volta meu pai enlevado / no rigor da sede e da manhã fria // deixavam de comer para dar à gente / minha mãe usava aventais de chita / cor das frangas de pescoço pelado» (Penedo: 1988, p. 111).

* * *

Aquilo que Raul de Carvalho e Sebastião Penedo escrevem é ficção lírica. Porém, muito se perderia da leitura da sua obra se não aceitássemos que ela configura um universo mítico, composto de poemas que transformam o instante da vivência subjectiva, através da palavra poética, em tempo cíclico, o espaço da casa em lugar do sagrado, conservado pela memória e revisitado como num culto. O mito principal desse universo é o da infância, perdida no plano existencial e obsessivamente buscada no plano poético. E a infância encontra-se consubstanciada no espaço onde deco-reu: a casa familiar e a vila de Alvito.

Collot, ao recusar a ideia de que a linguagem literária apenas fala dela própria, mostra o desejo «d'ouvrir le poème à un horizon qui le déborde», respondendo à preocupação «de ne pas rester prisonnier d'une logique de l'identité et d'accueillir l'altérité» (Collot: 1998). Nada poderia falar melhor da abertura da poesia de Raul de Carvalho e Sebastião Penedo a um universo ou horizonte onde se postula a poesia como «arte de viver», de viver de maneira densa, espessa, que tudo integra, tanto o «radicalmente outro» de uma sociologia actual (tão diferente que jamais poderá ocupar duradouramente a casa do «tu», nestes poetas eminentemente solitários, vivendo em sofrimento uma falha existencial para a qual tudo o resto é escassa compensação), como o «transcendentemente outro» de uma fenomenologia já clássica como é a de Lévinas. É neste sentido que Deus tem lugar na obra de ambos os poetas, embora em Raul de Carvalho a sua presença seja tão instável como a de outras entidades que ocupam o lugar do «tu». Os lugares da sua manifestação serão, por isso, lugares santos: a terra a que se pertence e a água (das noras, da ribeira de Odivelas, das cisternas), alívio de um sujeito poético que se define contra o pano de fundo de uma terra sacrificada pela seca. Deus, a terra e a água são três elementos fundamentais de um imaginário que se reflecte na poesia de Sebastião Penedo e de Raul de Carvalho permitindo-nos traçar um itinerário através desta poesia que se abre ao mundo como certas janelas que dão para o exterior: recebem o ar e a luz de fora, mas também permitem que o interior se propague à paisagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Fernando Pinto do. 2002. *100 livros portugueses do século XX. Uma selecção de obras literárias*. Lisboa, Instituto Camões.
- CARVALHO, Raul de. 1993. *Obras. I - Obra publicada em livro*. Lisboa, Editorial Caminho.
- COLLOT, Michel. 1989. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris, PUF.
- 1998. «Entretien avec Michel Collot». (Propos recueillis par Chantal Colomb), *Prétexte* 21/22
[revue électronique. Adresse: <http://pretexte.club.fr/revue/entretiens>].
- PAVEL, Thomas. 1988. *Univers de la fiction*, Paris: Editions du Seuil, coll. «Poétique».
- PENEDO, Sebastião. 1988. *Poesia*, Beja, Câmara Municipal de Alvito.
- SENA, Jorge de. 1983. *Líricas portuguesas*, vol. III, 2ª ed.. Lisboa, Edições 70, p. 332.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel e Pedro SERRA. 2003. *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Lisboa, Cotovia e Angelus Novus.
- SIMÕES, João Gaspar. 1999. *Crítica II. Poetas contemporâneos 1960-1980*. Tomo III. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

A L'ENTORN D'UN SONET PRE-ROMÀNTIC

Joan Alegret

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARES

¿TRADUCCIÓ O PLAGI?

José Vicente Alonso (Àvila 1775 – Granada 1841), Albano Alsino, és un poeta menor que fou inclòs per l'erudit aristòcrata Leopoldo Augusto de Cueto, marquès de Valmar, al seu volum tercer de *Poetas líricos del siglo XVIII* (Madrid 1875), on la mostra que hi figura de la seva producció poètica va precedida d'una notícia biogràfica extreta dels papers que conservaven els fills del poeta.¹ Segons Cueto, Alonso anà a viure a Granada quan era encara un jove; protegit pel bisbe Moscoso, s'hi doctorà en Dret Civil l'any 1794 i hi seguí una doble carrera de jurista i de professor universitari: va arribar a relator en propietat del «Real Acuerdo» l'any 1802 i a regent de la càtedra d'Economia Política l'any 1807. També segons l'erudit marquès, Alonso debutà literàriament publicant poemes a «El mensajero», periòdic literari granadí de finals del segle XVIII, traduït per a l'escena dues obres del francès i estrenà tres peces menors originals: el sàinet *Pancho y Mendrugo*, el pas *El amor y la lealtad* (que, amb acompanyament de música i ball, celebrava el casament, l'any 1816, del rei Ferran VII amb Isabel de Bragança) i la sarsuela *El celoso corregido* (1818). Cueto dona notícia, també, sense transcriure-les, de dues curioses obres poètiques: *La horrible venganza*, en seixanta-set octaves reials —«cuyo asunto es verdaderamente singular i escabroso», diu don Leopoldo Augusto²—, i la traducció, en tercets, de la famosa *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751) de Thomas Gray³ (1716-1771). Entre els poemes que sí que transcriu Cueto, hi ha, precedint les altres composicions, deu sonets numerats en xifres romanes i proveïts de sengles títols. El sonet més destacable és el XVII, «El abatimiento»: inclòs periòdicament en antologies líriques, és el poema que, fins ara, ha salvat José Vicente Alonso, una mica, de l'oblit. El darrer llibre on l'he vist aparèixer és *l'Antología de la poesía prerromántica española* (Barcelona 1970), de Guillermo Carnero, acompanyat

¹ He fet servir la reedició *Poetas líricos del siglo XVIII. Tomo tercero*. Colección formada e ilustrada por el Excelentísimo Señor D. Leopoldo Augusto de Cueto. Ediciones Atlas / Real Academia Española (Biblioteca de Autores Españoles, LXVIII) Madrid 1953, [4] + XIV + 744 pp. Cf. «Noticia biográfica», pp. 663-664, i «Poesías», pp. 664-671.

² Ja abans, en les ratlles dedicades a Alonso a la p. cxcix del «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII» amb què encapçala el volum primer de *Poetas líricos del siglo XVIII* (Biblioteca de Autores Españoles, LXI), Cueto —després de dir-nos que el camp natural de la inspiració d'Alonso no és la poesia lírica, sinó la festiva, on brilla el seu enginy— ens parla de *La horrible venganza* i ens informa que el seu assumpte és «una mutilación sangrienta ejecutada por una mujer celosa, que causa la muerte de su amante, acto horrible que algunos creen histórico». I elogia aquest poema dient que conté «rasgos notables de verdad descriptiva, viveza en la expresión, entre desalmada i picaresca, y cierto calor de afectos.» He consultat aquest volum en la reedició feta per Ediciones Atlas / Real Academia Española, Madrid 1952, [2] + cccxxxviii + 488 pp.

³ Ens quedam sense saber si Alonso va traduir Gray directament de l'anglès o a través d'una versió en alguna llengua romànica. El poema anglès (escrit el 1750 i editat el 1751) no és en tercets sinó en trenta-dues quartetes decasil·làbiques de rima encadenada, que fan un total de cent vint-i-vuit versos. Alonso va fer la seva traducció en tercets encadenats perquè en la literatura castellana, de Garcilasso de la Vega ençà, la *terza rima* és una forma mètrica característica de l'elegia. I ho és potser particularment de l'elegia fúnebre: des de l'*Elegia a Garcilasso de la Vega en su muerte*, de Cristóbal Mosquera de Figueroa (¿1547?-¿1610?), fins a la que va escriure Miguel Hernández (1910-1942) a la mort del seu amic oriolà Ramón Sijé; entre els pre-romàntics, a més a més del cas d'Alonso, tenim almenys el de Juan Meléndez Valdés (1754-1817), a *En la muerte de Filis*, i els del sevellà Francisco de Paula Castro (1771-1827), a l'*Elegia en la temprana muerte de Doris*. En canvi el traductor italià del poema de Gray, Melchiorre Cesarotti (1730-1808), com que el constrenyia aquesta tradició elegíaca de la *terza rima*, va transvasar-lo toscanament en cent noranta-dos endecasillabi sciolti. En portuguès Gray va ésser traduït per la marquesa d'Alorna, Dona Leonor de Almeida (1750-1839), sota el títol de *Cimetério da Aldeia*.

yat d'uns altres tres sonets d'Alonso molt poc interessants («El amor desagradecido», «La triste imaginación», «A Tirsa indiferente»⁴). Carnero publica «El abatimiento» amb la mateixa puntuació amb què el va donar Cueto, però amb l'accentuació modernitzada i sense posar sempre majúscula als primers mots de cada vers. El transcripció ara jo, acceptant les actualitzacions gràfiques de Carnero i introduint-hi la puntuació que m'ha semblat més adequada segons l'anàlisi sintàctica:

Se pone el sol y, entre la sombra oscura,
la escasa luz del día se desmaya;
la negra mano de la noche raya
4 y, con nubes, el cielo desfigura.

Ya no diviso el pueblo allá en la altura;
el ciprés no distingo de la haya.
Sólo se escucha, en la distante playa,
8 quebrar las olas en la peña dura.

La mano en la mejilla, miro al cielo
y, lleno de mortal melancolía,
11 lloran mis tristes ojos sin consuelo;

sólo un alivio mi dolor tendría:
que de esta noche eterno fuese el velo
14 y nunca más amaneciese el día.

Resulta, però, que un poeta portuguès del segle XVIII, João Xavier de Matos (? c. 1730/35 – Vila de Frades 1789), Albano Eritreu de nom arcàdic, va escriure, en la seva llengua, el mateix sonet, que transcripció de l'antologia *Poetas pré-românticos* (Coimbra 1961), seleccionada per Jacinto do Prado Coelho,⁵ tot fent-hi també algun retoc en la puntuació (però conservant-hi les majúscules a principi de vers, com és norma a Portugal):

Pôs-se o Sol; como já, na sombra feia,
Do dia pouco a pouco a luz desmaia!
E a parda mão da noite, antes que caia,
4 De grossas nuvens todo o ar semeia!

Apenas já diviso a minha aldeia;
Já do cipreste não distingo a faia.
Tudo em silêncio está: só, lá na praia,
8 Se ouvem quebrar as ondas pela areia.

Có'a mão na face, a vista ao Céu levanto
E, cheio de mortal melancolia,
11 Nos tristes olhos mal sustento o pranto;

E, se ainda algum alívio ter podia,

⁴ Guillermo CARNERO, *Antología de la poesía prerromántica española*. Barral editores (Libros de enlace, 10) Barcelona 1970, 275 pp. Cf. p. 27.

⁵ *Poetas pré-românticos*. Seleccção, introduccção e notas de Jacinto do Prado COELHO. Atlântida (Coleccção Literária «Atlântida», 8) Coimbra 1961, 90 pp. Cf. pp. 33-34.

Més ençà, que jo ho hagi vist, el reproduïxen també:

[João] Cabral do NASCIMENTO, *Poesia portuguesa do século XII a 1915*. Verbo (Livros RTP, 79) Lisboa 1972, 246 pp. Cf. p. 143.

Poesia romântica portuguesa. Antologia organizada e prefaciada por (...) Álvaro Manuel MACHADO. Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Biblioteca de Autores Portugueses) Lisboa 1982, 376 pp. Cf. pp. 32-33.

Era ver esta noite durar tanto
14 Que nunca mais amanhecesse o dia.

És evident que un sonet és la traducció de l'altre i, havent mort Matos l'any 1789, quan Alonso complia catorze anys, i havent publicat les seves *Rimas* en tres volums els anys 1770, 1775 i 1783, no hi ha dubte que l'original és el sonet portuguès.

João Xavier de Matos és un líric molt més considerable que José Vicente Alonso i ocupa un lloc més destacat, dins la història literària de Portugal, que el que ocupa el poeta abulenco-granadí dins les lletres castellanques, si bé no sempre es recorden de Matos els manuals d'història de la literatura portuguesa.⁶ La causa d'aquest oblit és, segurament, una actitud que podem designar com a «centralisme lisboeta»: Matos no es va integrar en cap cenacle literari de la capital. El nom poètic d'Albano Eritreu no li ve de l'«Arcàdia Lusitana», fundada a Lisboa l'any 1757 i desapareguda devers 1774, de la qual formaren part Pedro António Correia Garção (1724-1772), Domingo dos Reis Quita (1728-1770) i António Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), ni del «Grupo da Ribeira das Naus», també a Lisboa, adversari de l'entitat anterior, en el qual hi havia Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), més conegut com a Filinto Elísio, poetes, tots ells, contemporanis de Matos, que mai no falten a qualsevol manual de la literatura portuguesa, sinó que li ve de l'«Arcàdia Portuense» (radicada, com el seu nom indica, a Porto, la segona gran ciutat portuguesa), a la qual també va pertànyer el rector de Jazente, Paulino António Cabral (1719-1789).

Tanmateix, el *Dicionário das literaturas portuguesa, galega i brasileira* (2a ed., Porto / Barcelos 1968), dedica a João Xavier de Matos tota una columna, signada pel mateix director de l'obra, el professor Jacinto do Prado Coelho,⁷ que ja hem esmentat com a seleccionador de l'antologia *Poetas pré-*

⁶ Per exemple, li correspondria figurar en el quart volum, que va sortir en primera edició l'any 1918, de la història signada per Teófilo Braga, i no he vist pas que hi sortís. L'he consultat en una reedició no datada: Teófilo BRAGA, *História da literatura portuguesa – IV. Os Arcades*. Publicações Europa-América (Livros de Bolso, 451) s. l., s. d., 340 pp.

No figura tampoc a Antonio [sic] José SARAIVA, *Breve História de la Literatura Portuguesa*. Ediciones Itsmo (Fundamentos, 12) Madrid 1971, 304 pp. (A la p. 6 hi diu: «[traducción] realizada sobre el texto de la 9ª edición portuguesa, especialmente revisada y ampliada por el autor para la presente versión española»).

Del mateix SARAIVA, tampoc es fa esment de Matos a *Inicição na literatura portuguesa*. Publicações Europa-América (Saber, 7) Lisboa 1984, 2.ª tiragem, 172pp. És absent també d'un manual de literatura portuguesa aparegut en una molt coneguda col·lecció francesa: Claude-Henri FRECHES, *La littérature portugaise*. PUF (Que sais-je?, 1404) Paris 1970, 136 pp.

No és inclòs tampoc en dos grans diccionaris de literatura universal redactats en francès:

Jacques DEMOUGIN, *Grand dictionnaire des lettres* [títol de la coberta] / *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* [títol de la portada]. Sous la direction de (...). Larousse, Paris 1985, 1987 (reimpressió), 2 vols. amb un total de 1.864 pp., més [4] + XII pp. prèvies a cadascun dels volums.

Béatrice DIDIER, *Dictionnaire universel des littératures*. Sous la direction de (...). PUF, Paris 1994, 3 vols., CXXVIII + 4.396 pp., més [12] pp. finals al volum primer i sengles [4] d'inicials als volums 2n i 3r.

Sí que figura Matos, en canvi, a les següents obres:

Fidelino de FIGUEIREDO, *História literária de Portugal. Era clássica*. Espasa Calpe (Austral, 861) Buenos Aires 1948, 240 pp. Cf. pp. 210-211 (el mot *extrañable* que hi apareix deu esser un error d'impremta per *entrañable*). És el volum segon de la traducció castellana en 3 volums de l'obra *História literária de Portugal (séculos XII-XX)*, publicada a Coïmbra l'any 1944.

António José SARAIVA, Óscar LOPES, *História da literatura portuguesa*. 14.ª edição, corrigida e actualizada. Porto Editora / Liv. Arnado / Emp. Lit. Fluminense, Porto / Coïmbra / Lisboa 1987, 1224 pp. Cf. pp. 675-677, on és estudiat, i pp. 629, 672, 674 i 697, on és esmentat. (El pròleg de la 1ª ed. duu la data de 1955).

Angel MATOS, Pedro SERRA, *História de la literatura portuguesa*. Luso-Espanhola de Ediciones, Salamanca 1999, 392 pp. Cf. pp. 120-121.

José Luis GAVILANES y António APOLINÁRIO, eds., *História de la literatura portuguesa*. Cátedra (Crítica y estudios literarios) Madrid 2000, 720 pp. Cf. pp. 375 i 378 (dins el capítol «El siglo XVIII», redactat per Maria Luísa Malato BORRALHO).

Philippe VAN TIEGHEM, *Dictionnaire des littératures K-Q*. Publié sous la direction de (...). Avec la collaboration de Pierre JOSSEMAND. PUF (Quadrige, 73) Paris 1968, 1984², p. 2.565 (És el tercer de 4 vols., amb paginació continuada de l'un a l'altre; la d'aquest tercer abasta de la p. 2.067 a la 3.218).

Afegesc, finalment, que per Internet és possible trobar una breu informació de la vida i obra de João Xavier de Matos, a *Projecto Vercial. A maior base de dados sobre literatura Portuguesa*.

<http://web.ipn.pt/literatura>

<http://alfarabio.di.uminho.pt/vercial/>

⁷ Jacinto do Prado COELHO, *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*. Livraria Figueirinhas / Companhia editora do Minho, Porto / Barcelos 1968², pp. 615-616.

romànticos, qui ja havia publicat un treball sobre Matos l'any 1957.⁸ La consulta del *Dicionário das literaturas* (...), doncs, ens permet de saber que el nostre poeta va néixer devers 1730/35 en alguna població de la ribera del Tejo, que era d'origen plebeu, que féu estudis —frustrats— a Coïmbra i que menà una vida errant, de poeta a sou, plena de faltes, de treballs, de malalties i de pobresa: l'any 1763 el varen agafar per haver agredit un capellà en una brega causada pels amors conventuals del poeta. Finalment, aconseguí la protecció del Marquès de Nisa, que el va fer oïdor a la localitat d'a Vidigueira (Baixo Alentejo), i a qui mostra el seu agraïment en la Cançó I del tom II de les *Rimas* (1775). I encara, als darrers anys de la seva vida, Matos trobà un nou protector: el bisbe de Beja, fra Manuel do Cenáculo (1724-1814), antic Provincial de l'Orde Franciscà (1768-1770) i futur arquebisbe d'Évora (1802-1814), que intentà reintroduir el lul·lisme i que fou un dels col·laboradors de la reforma pedagògica empresa pel Marquès de Pombal.⁹ Segons el professor Coelho, Matos, que esdevingué popular amb l'ègloga *Albano e Damiana* (1758), cantada pels cecs de Lisboa, escriví alguns dels sonets més bells del Neoclassicisme portuguès i assimilà, de forma impressionant, l'estil de Camoens, el seu poeta predilecte. De Camoens aprengué la manera d'enaltir la dona, d'expressar l'amor infeliç i les injúries del Destí. En va prendre també la revelació de la vida interior. Pel que fa al caire pre-romàntic de la poesia de Matos, tan ben representada pel sonet de què tractam (aparegut l'any 1770 al tom I de les *Rimas*), Coelho parla dels «acentos pré-românticos de profunda melancolia ou desespero».

Aquesta fitxa literària de Matos queda arrodonida amb d'altra informació proporcionada per l'article *Teatro* d'aquest mateix diccionari i per la història literària de Manuel de Figueiredo, que ens fan saber que traduí la tragèdia francesa *Pénélope* (1684) de l'abbé Charles-Claude Genest (1639-1719) i que va compondre una tragèdia original en cinc actes, *Viriàcia* (editada l'any 1775 al volum II de les *Rimas*), protagonitzada per la filla de Viriat, l'heroi lusità de la resistència anti-romana.

Un cop vist que José Vicente Alonso tradueix un sonet de João Xavier de Matos i que aquesta traducció, trobada entre els seus papers, ha estat publicada pòstumament com si fos un original, se'ns planteja el dubte de si pretenia fer-la passar com un sonet propi; és a dir: si tenia voluntat de plagi. D'haver publicat Alonso el sonet en vida, podríem dictaminar sobre la seva actitud, segons hagués advertit o no, al públic lector, que es tractava d'una traducció; tanmateix el fa aparèixer un poc sospitós el fet que don Leopoldo Augusto Cueto el publicàs com un sonet original més —el dessetè d'una sèrie de denou— com si, entre els papers conservats pels fills de José Vicente Alonso, hi figuràs així, talment un sonet propi més enmig dels altres.

Ara bé: és interessant de constatar que, a la Granada dels darrers anys del segle XVIII o de la primera quarentena del XIX, algú traduïa poesia portuguesa al castellà. I que, doncs, algú hi llegia poesia portuguesa. Perquè als estudiosos de les líriques hispano-romàniques ens ha fet sempre l'efecte que, un cop esgotada l'estètica barroca a mitjan segle XVIII, la poesia portuguesa i la poesia castellana viuen girades d'esquena una bona temporada. Una excepció coneguda és la del pre-

⁸ Jacinto do Prado COELHO, Subsídios para o estudo de João Xavier de Matos, a *Miscelânea de estudos em honra do Professor Hernani Cidade*, «Revista da Faculdade de Letras», Lisboa 1957.

⁹ Aquest arquebisbe lul·lista figura al *Dicionário das literaturas* (...) amb el nom de «D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas», i hi és entrat per *Cenáculo*. En canvi, a la *História* (...) de SARAIVA / LOPES li diuen «Frei Manuel do Cenáculo de Vilas Boas» i l'entren a l'índex per *Vilas Boas*.

He vist també el llibre de FRANCISCO da GAMA CAEIRO, *Frei Manuel do Cenáculo. Aspectos da sua actuação filosófica*. Instituto de Alta Cultura (Monografias de Filosofia) Lisboa 1959, XX + 352 pp. + 1 làmina amb retrat entre les pp. II / III.

Frei Manuel va mantenir correspondència entre 1751 i 1790 amb el cistercenc mallorquí Antoni-Ramon Pasqual (Andratx 1708 – Palma 1791), el lul·lista més considerable del segle XVIII. Caeiro publica vint-i-cinc lletres de Pasqual a Frei Manuel entre les pp. 221-266 del seu llibre. Les lletres del franciscà portuguès al cistercenc mallorquí es conserven al monestir de la Real, molt a prop del campus universitari on estic enllestint aquest article.

romàntic català en llengua castellana Manuel de Cabanyes (1808-1833),¹⁰ l'autor de *Ocios de mi lira* (Barcelona 1833), on cita, com a lema inicial de dos poemes (justament l'I i el XII, primer i darrer, respectivament, del recull) versos portuguesos de Francisco Manuel do Nascimento; però el devia haver descobert per la via Catalunya-França, no pas per la via Espanya- Portugal, i, per tant, és una excepció que no compta.

Caldria confrontar la lectura de l'obra sencera (èdita i inèdita, si s'ha conservat) de José Vicente Alonso amb la dels tres volums de les *Rimas* de João Xavier de Matos i comprovar si hi ha més coincidències o si la intertextualitat —per dir-ho d'una manera neutra— es limita a un poema escadusser. El fet que Alonso triàs com a pseudònim arcàdic Albano Alsino, que coincideix, en el seu primer component, amb el de Matos —Albano Eritreo—, és una casualitat, o és un reflex de la seva coneixença de l'obra poètica de João Xavier de Matos i de l'interès que li suscitava?

... I DUES VERSIONS MÉS, QUE EN FAN TRES

El relatiu descuit infligit a Matos per part de la historiografia literària portuguesa i la poca entitat que té Alonso en la castellana, afegits a la —presumiblement— molt escassa quantitat de lectors que s'interessin alhora pels poetes pre-romàntics portuguesos i castellans, deu explicar que ningú fins ara —que jo sàpiga— hagi dit que teníem duplicat el mateix sonet en aquestes dues literatures veïnes.

I per fer més curiós el cas, resulta que al segle XX es va publicar una nova traducció castellana del sonet de Matos, feta justament per un bon coneixedor de la poesia espanyola: el crític i erudit José María de Cossío (Valladolid 1893-1977). Vet aquí la versió, que figura en la seva antologia *El soneto portugués* (Madrid 1943).¹¹

Púsose triste el sol: su luz serena
poco a poco en la sombra ya desmaya;
la parda mano de la noche ensaya
4 de gruesas nubes ver la sombra llena.

Ya en la aldea rumor alguno suena...
Ya del ciprés no se distingue la haya,
todo en silencio está... Sólo en la playa
8 se oyen rodar las olas en la arena.

La vista al cielo, mísero, levanto,
y, lleno de mortal melancolía,
11 en los ojos contengo mal el llanto;

que si un alivio procurar podía
era ver a esta noche durar tanto
14 que nunca más amaneciera el día.

¹⁰ E. Allison PEERS, *The poems of Manuel de Cabanyes*. University of Manchester, The University Press (Spanish Texts and Studies), Manchester 1923, 152 pp.

¹¹ José María de COSSÍO, *El soneto portugués*. Antología y traducción de (...). Prólogo de Fidelino de FIGUEIREDO. Ediciones «Atlas» (Cisneros, 39) Madrid 1943, XII + 177 pp. Cf. p. 77. Em cal agrair a l'amic Lluís Urpinell la coneixença d'aquest llibre.

I jo mateix, d'altra banda, quan encara no coneixia aquesta segona versió castellana, però sí la primera, vaig traduir el sonet de Matos en llengua catalana, l'any 1977. La meva versió, publicada el 1981 a la revista manresana «Faig»,¹² és la que transcriu:

El sol es pon; ¡i com, en ombra i fred,
del dia, lentament, la llum s'atuda!
Nocturna mà, abans de sa caiguda,
4 núvols gruixuts per l'aire fosc tramet.

A penes ja no albiro el meu poblet.
Tot és silent. I, dins la calma muda,
sols a la platja, on l'aigua cau retuda,
8 se sent de les onades el fuet.

Al cel alço l'esguard, esbrinador,
i, sadoll de mortal malenconia,
11 als tristos ulls gens bé retinc el plor;

i, si un consol encar tenir podia,
és veure aquest nocturn tan durador
14 que ja mai més no m'hi claregi el dia.

La fórmula emprada per João Xavier de Matos en la combinació de les rimes del seu sonet és molt ortodoxa —ABBA / ABBA / CDC / DCD— i totes quatre rimes són femenines: *-eia*, *-aia* per als quartets; *-anto*, *-ia*, en els tercets. S'ajusta, doncs, al model petrarquista tant en la fórmula combinatòria com en l'acabament de tots els versos en paraula plana. Donada la major proximitat lingüística entre portuguès i castellà i la relativa major distància del català, no sorprèn que la meva versió només conservi la rima en *-ia* de l'original, mentre que José Vicente Alonso, ultra aquesta, va mantenir també la rima en *-aia* dels quartets, i José María de Cossío les mateixes que Alonso i encara una més, la rima en *-anto*, de manera que la seva versió calca nou mots rima de l'original: *desmaia* / *desmaya*, *faia* / *haya*, *praia* / *playa*, *levanto* / *levanto*, *melancolia* / *melancolía*, *pranto* / *llanto*, *podia* / *podía*, *tanto* / *tanto* i *dia* / *día.*, i encara, en el vers vuitè, va poder conservar-hi el mot original, tot i el canvi de rima: *areia* / *arena*.

Si analitzam vers a vers el grau de fidelitat a l'original de cadascuna de les tres traduccions, veurem —per començar— que només Cossío manté el temps pretèrit de «Pôs-se o Sol», però hi intercala un adjectiu, «Púsose triste el sol», mentre que Alonso i jo traslladam el verb a present; jo, a més a més, canviant l'ordre dels elements dins la frase, he posat el subjecte davant del verb, i tots dos —Alonso i jo— hem avantposat el pronom reflexiu al verb. La frase inicial, doncs, és construïda, en les versions d'Alonso i meva, d'acord amb la llengua oral, mentre que en la versió de Cossío té una construcció llibresca.

La segona part del vers primer forma, tot encavallant-se, una unitat sintàctica amb el vers segon: «como já, na sombra feia, / Do dia pouco a pouco a luz desmaia!». Cap dels tres traductors conserva l'adjectiu «feia» de l'original: Alonso el substitueix per un «oscura», tal volta redundant; Cossío ho resol col·locant en el lloc de «sombra feia» uns antònims, «luz serena», i desplaçant «la sombra» cap a la fi del vers segon; jo, tot empescant-me la rima en *-et* (amb *e* oberta), vaig afegir

¹² Joan ALEGRET, Vuit sonets pre-romàntics del portuguès. Traducció de (...), «Faig», 13, Manresa, març 1981, pp. 14-23. Cf. p. 16. De 1978 ençà he traduït cent quaranta-cinc sonets del portuguès al català, dels quals n'he publicats seixanta-cinc, entre 1980 i 1993, en revistes literàries.

a «ombra» una referència tèrmica —«i fred»— basant-me en el fet que la desaparició de la llum solar sol comportar un descens de la temperatura, però que és un tipus de referència totalment absent del sonet original. Quant a la resta dels elements de la frase, Cossío, amb «su luz (...) / poco a poco en la sombra ya desmaya», és fidel (malgrat la dislocació dels mots «sombra», «luz» i «ya» i a dir explícitament que és la llum del sol —«su luz»—) a l'original portuguès «como já, na sombra (...), / Do dia pouco a pouco a luz desmaia!», si no reparam en la supressió del «como» inicial. L'únic traductor que recull el «como» portuguès (avançant-hi una copulativa «i», per completar el còmput sil·làbic i perquè la tònica inicial del mot encaixi a la sisena síl·laba del vers) són jo «i com, en ombra (...), / del dia, lentament, la llum s'atuda!» —que, tanmateix, hi he substituït «pouco a pouco» per «lentament», que tè, però, el mateix sentit, i que, en lloc de «desmaia», per raons de rima hi he posat «s'atuda», que vol dir «s'apaga». (El verb llatí «tutare», «matar amb espasa», s'ha conservat en el domini lingüístic català com a «atudar-se», «apagar-se», en català nord-oriental —l'empra el poeta rossellonès Josep-Sebastià Pons— i com a «tudar», «fer malbé» o «malbaratar», en mallorquí). Alonso, per la seva banda, substituï el «como já» per «y, entre», suprimí el «pouco a pouco» i introduí, en canvi, l'adjectiu «escasa»: «y, entre la sombra (...), / la escasa luz del día se desmaya».

La frase que ve després ocupa els versos tercer i quart del sonet: «E a parda mão da noite, antes que caia, / De grossas nuvens tudo o ar semeia!». L'incís «antes que caia», ¿a quin subjecte fa referència? Deu haver de ser «a luz» del vers segon, que «desmaia» però no ha caigut encara, i no pas «o Sol», ja que al principi de tot del sonet portuguès se'ns ha dit que ja era post (tot i que, al capdavall, aquesta llum prové del sol acabat de pondre). Entre les tres traduccions, l'únic que recollí aquest incís són jo: «abans de sa caiguda», que d'altra banda, són l'únic que va deixar de traduir l'adjectiu «parda» aplicat a la «mão da noite». Alonso va escriure «negra», accentuant, doncs, la foscor de la «mano de la noche» (potser perquè «parda» li va parèixer, en castellà, poc adequat dins un llenguatge líric), va transmutar els verbs originals «caia» i «semeia» en «raya» i «desfigura», i va baratar «todo o ar» per «el cielo». Quant a les discrepàncies del text de Cossío amb l'original, consisteixen en «ensaya» i «ver la sombra llena» en els respectius finals dels dos versos. Em falta dir que, en la meua traducció, «todo o ar semeia» esdevé «per l'aire fosc tramet»: si vaig ometre abans l'adjectiu «parda» referit a la «nocturna mão», vaig compensar-ho després afegint-hi un mot de significació equivalent —«fosc»— aplicat a «l'aire». Per acabar amb l'examen d'aquesta primera quarteta, observarem que cap de les tres traduccions recull la copulativa amb què s'inicia el vers tercer, i que no reproduïen tampoc el signe d'admiració de la fi del vers quart.

Passant ara al segon quartet, la traducció més fidel del seu primer vers (cinquè de tot el sonet) és la meua, i la més infidel la de Cossío, que hi substitueix la referència d'ordre visual per una d'ordre sensorial: «Ya en la aldea rumor alguno suena...». Alonso, per la seva banda redueix, al principi del vers, la visió minsa, significada per un «Apenas já diviso» de l'original, a una absència de visió, «Ya no diviso», i s'inventa a la fi del vers un «allá en la altura», com si mentalment hagués traslladat l'acció a qualche poble de l'Andalusia penibètica.

En canvi, la traducció més fidel dels altres tres versos d'aquesta segona quarteta és la de Cossío: en el vers sisè només fa passar el verb, que era en primera persona en l'original portuguès, a una forma impersonal; en el vers setè, hi ha la mínima diferència que va de «só, lá» a «Sólo»; i, en el vuitè canvia «quebrar» per «rodar» i «pela» per «en la». Quant a la versió signada per Alonso, si en el vers sisè és fidel a l'original (llevat de suprimir el «Já» del principi: no devia voler repetir aquest adverbi, que ja havia col·locat en posició inicial del vers anterior), en els versos setè i vuitè, tan-

mateix, no ho és tant: la frase introductòria, «Tudo em silêncio está», queda —si se'm permet el joc de paraules— totalment silenciada; canvia de lloc el «Se ouvem», que de començar el vers vuitè passa a la segona posició del vers setè, traduït per «se escucha» (i el reflexiu plural del text portuguès ha esdevingut reflexiu singular); avantposa a «playa» l'adjectiu «distante», inventat per ell, de manera que amb aquestes dues insercions —«se escucha» i «distante»— el breu sintagma «só, la na praia» de l'original portuguès, que ocupa només cinc síl·labes (comptant-hi àdhuc l'àtona final) s'estira, en la versió castellana, fins a ocupar tot el vers setè; i, a la fi del vers següent, ens quedam sense platja: en lloc de «pela areia» les onades hi peten «en la peña dura». (Però això lliga amb l'anterior «distante»: vull dir que, si la platja és situada lluny del jo que parla des del sonet, no sentirà —o sentirà amb prou feines— aquest «jo» la fressa de les onades damunt l'arena, però si, en canvi, la mar espetega «en la peña dura» ho pot sentir bé des de més lluny. Com que Alonso havia de seguir amb la rima en *-ura* que havia introduït al primer quartet, ho ha resolt ara en el segon amb els mots «altura» i «dura», que l'han menat a separar-se de Matos). En el meu cas, com que la distància entre català i portuguès no m'ha consentit de conservar cap de les rimes originals dels dos quartets, també he hagut de fer invencions i dislocacions dins aquests versos: així, he eliminat el text original del sisè, i l'he reconstruït traslladant-hi la frase que ocupava les sis primeres síl·labes del vers setè portuguès, «Tudo em silêncio está», que reduesc a quatre síl·labes, «Tot és silent», i m'he inventat, a continuació, per acabar d'omplir el vers, «I, dins la calma muda,» que potser és redundant, ja que és una reiteració del silenci; quant al vers setè, traduït «só, la na praia» quasi literalment per «sols a la platja», he coincidit amb Cossío, però ho he avançat des de fi de vers a principi, i he acabat de reconstruir el vers amb «on l'aigua cau retuda», invenció relativament justificada pel «quebrar as ondas pela areia» del vers següent del text de Matos, que ha donat lloc també, en el vers vuitè de la meua versió, a «de les onades el fuet», on he introduït una metàfora amb el gal·licisme «fuet» (que significa «chicote» o «látigo», respectivament, en portuguès i castellà), basant-me en el record auditiu de les onades caient damunt la platja sorrenca (vull dir: granel·luda, no pas polsegosa com les platges d'arena fina) de la meua contrada natal.

Ja podem passar ara a la consideració dels tercets. D'entrada, en el seu primer vers (novè del conjunt del sonet), «Co'a mão na face, a vista ao Céu levanto», hi figura el substantiu «face», que en llengua portuguesa tant pot voler dir la cara com una part de la cara: la galta. Els dos traductors del segle XX, Cossío i jo, suprimírem aquest «face» en les nostres versions i haguérem d'acabar d'omplir el vers amb sengles adjectius —«mísero» i «esbrinador»— d'invenció pròpia. Alonso, en canvi, sí que va tenir en compte el mot «face», que interpretà —crec que encertadament— com a galta: «La mano en la mejilla, miro al cielo». Hi descriu, doncs, la mateixa disposició malenconiosa que ens mostren molts de retrats de l'època. Per exemple, el d'un altre poeta pre-romàntic, Gaspar Melchor de Jovellanos, pintat per Goya l'any 1798, per citar un quadre molt reproduït i que tothom pot recordar. L'efímer ministre de Gràcia i Justícia, hi seu amb el tors inclinat un poc endavant, de manera que es forma un angle agut, a la cintura del personatge, entre el tors i les cuixes. A la mà dreta, entre el polze i l'índex, sosté uns papers que reposen damunt el genoll del mateix costat dret. El braç esquerre, el té doblegat, de manera que amb el colze, repenjat damunt una taula, sosté el pes de la testa tot reposant la galta en el palmell. Aquesta actitud pensativa o melangiosa d'estar-se amb «la mano en la mejilla» sembla, doncs, que hagi d'anar normalment acompanyada de la posició sedent. El sonet de João Xavier de Matos no ens proporciona cap informació concreta sobre si el «jo» que hi parla ho fa estant dret o assegut, però costa una mica d'imaginar-nos-el dret amb una mà a la galta

mirant cap al cel en actitud melangiosa. D'altra banda, la impressió que fa tot el poema és que qui hi parla se situa en un espai exterior obert i no pas dins una casa guaitant per una finestra: ho fa creure així, sobretot, la indicació «a vista ao Céu levanto». Se'ns fa, doncs, relativament complicat de col·locar el nostre melangiós personatge assegut en cadira, amb una taula al costat on repenjar el colze, i a l'aire lliure; la cosa seria més fàcil situada en els nostres temps, amb la proliferació de xalets i àtics, però devers 1770-1840 (per posar dues dates conjeturals extremes per al sonet original i la versió d'Alonso), hi havia, tanmateix, cases campestres amb un jardí on seure i des d'on esguardar còmodament el paisatge. (Sense sortir de l'àmbit literari en què ens movem, record, per exemple, que Goethe, l'escriptor més universalment famós d'aquella època, fa que els protagonistes de la seva novel·la *Les afinitats electives*¹³ visquin en un castell amb jardí i que es construeixin, a més, una casa dalt d'un cim des d'on poder contemplar el paisatge). D'altra banda, sempre podem imaginar-nos — si tant convé — el personatge del sonet portuguès assegut en una anfractuositat natural que li permeti repenjar la galta en el palmell (i, si no trobava un suport extern per al colze que ha de sostenir el palmell, pot sostenir el colze damunt la seva cuixa).

En el vers següent —desè— els tres traductors ho hem tengut més fàcil i ens hem limitat a calcar l'original; només en el meu cas amb un petit matís: jo no hi podia traduir literalment «cheio», bisíl·lab, pel monosíl·lab «ple», i vaig posar-hi «sadoll», que pròpiament —i etimològicament— significa «assaciat»; em sembla que és un substitut admissible de «ple» dins el context d'aquest sonet, i més si els diccionaris bilingües català / castellà tradueixen «sadoll» no només per «saciado» sino també per «ahíto», que pot tenir una denotació negativa, de malestar físic per enfitament. Quant al vers onzè, José María de Cossío en fa una versió prou ajustada a l'original, llevat de suprimir-ne l'adjectiu «tristes» (que Alonso i jo, en canvi, mantenguérem). Amb «contengo», Cossío dóna una adequada traducció de «sustento»: segons els diccionaris bilingües el verb portuguès «sustentar» pot voler dir «aguantar» i, doncs —dedusc— també «contenir» (o «retenir» que és l'opció que jo vaig prendre). Una petita variació que es permet Cossío envers l'original és postposar l'adverbi «mal» al verb. En el meu cas, com que en català m'hauria tocat traduir-lo per «malament», que és un trisíl·lab i això em dificultava l'escriptura de les sis síl·labes darreres del meu decasíl·lab, vaig recórrer al truc de posar-hi l'antònim de «malament» —«bé»— sotmès, però, a una inversió de sentit gràcies a avantposar-hi un altre adverbi monosíl·làbic: «gens». I, com l'original portuguès, vaig fer passar els adverbis davant del verb. Comptat i debatut, la meua versió d'aquest vers onzè és —quant al contingut— fidel i completa, malgrat el truc ressenyat. Perquè José Vicente Alonso, fora de dos mots («tristes olhos», que desplaçà, en traduir-los, al bell mig del vers), difereix de l'original en la resta: els esforços per retenir el plor que, amb èxit migrat, feia el «jo» protagonista en la versió original, esdevenen per a Alonso un plor desfermat sense conhort.

En el tercet final, la proximitat lingüística del castellà amb el portuguès, permeté a Cossío calcar mot a mot, i en el mateix ordre, els versos tretzè i catorzè. A l'onzè, en canvi, no reflectí en la seva versió el mot «aínda» (amb la qual cosa «alivio» es desplaçà un poc —dues síl·labes— cap a l'esquerra del vers) i va fer lleugeres variacions en tres paraules: «E» / «que», «algum» / «un», «ter» / «procurar»; tot plegat, emperò, no fa que el seu vers canviï de sentit envers l'original portuguès. José Vicente Alonso, en canvi, es permeté qualque innovació als versos dotzè i tretzè; al dotzè, la inserció de «mi dolor» fa que els mots castellans que, a banda i banda, d'aquesta innovació, tracten de traslladar el text portuguès, siguin com una versió succinta, comprimida, de l'original: així

¹³ J. W. GOETHE, *Les afinitats electives*. Traducció de Carme Gala, Proa (A tot vent, 291) Barcelona 1997, 234 pp.

«E, se ainda algum alívio» queda reduït a «sólo un alívio», i «ter podia» se simplifica en «tendría»; A tretzè, ve a dir-hi la mateixa cosa que l'original, però amb una expressió més emfàtica i llibresca. Jo, finalment, vaig respectar la manera amb què sintàcticament João Xavier de Matos havia lligat aquests tres versos finals: conjunció copulativa «i» seguida d'un incís condicional entre comes, al vers dotzè, i conjunció de subordinació «que» introduïnt, a l'últim vers, una proposició completiva. (Alonso col·loca un «que» i «y», respectivament, al començament dels versos penúltim i últim). I, pel que fa als mots, en el vers dotzè «ainda algum alívio» se'm converteix en «un consol encar», amb un canvi en l'ordre dels mots, una reducció d'«algum» a «un» (com fan també els dos traductors castellans) i, com que la traducció literal d'«alívio» —«alleujament»— hi ocuparia massa síl·labes, el recurs a «consol» que, si fa no fa, hi vol dir el mateix. A la fi d'aquest mateix vers, amb «tenir podia» sóc l'únic que hi he calcat l'original portuguès. En el següent —tretzè i penúltim— he canviat el temps del verb inicial de pretèrit a present i he procurat que, malgrat la variació a què m'obligava la rima que havia hagut de triar, «aquest nocturn tan durador» equivalgués, pel sentit, a «esta noite durar tanto». I, ja al vers darrer, amb el verb «amanhecer», he estat fidel al sentit, si no a la lletra, traduint-ho per «clarejar», mentre que els dos traductors castellans ho han pogut esser al sentit i a la lletra amb el seu «amanecer».

LA TEORIA DE L'OPTIMITAT EN L'ANÀLISI DE TRADUCCIONS. DOS EXEMPLES A PARTIR D'OS LUSÍADAS

Nicolau Dols

Gabriel de la S. T. Sampol

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

1. TEORIA I FUNCIONAMENT DEL SISTEMA

Quan el 1993 Prince i Smolensky varen presentar el seu treball *Optimality Theory. Constraint Interaction in Generative Grammar*, i McCarthy el seu *Generalized Alignment*, la gramàtica generativa, i en especial la fonologia, hi va veure un sistema integrador de moltes tendències que s'havien anat allunyant del model clàssic del *Sound Pattern of English*, de Chomsky & Halle (1968). La fonologia mètrica i l'autosegmental i, fins tot, la teoria de la subespecificació es podien entrunyellar en un sistema harmònic que, de retop, situava l'antic problema de la universalitat de les propostes en un marc de relativitat controlada i amb l'afegit d'una reducció dràstica de l'aparat teòric. Tot això s'aconseguia proposant que la gramàtica estigués dotada de dues funcions: una, GEN, d'encarregada de generar formes candidates a esdevenir forma fonètica, i una altra, AVAL, amb la funció de seleccionar la forma més harmònica de les proposades per GEN. Naturalment, això reposa sobre un sistema que reconeix dos nivells de representació: l'input, que és el nivell subjacent, i l'output, que és la forma fonètica. La funció seleccionadora actua computant les violacions de principis generals —restriccions— observables en les formes proposades. Aquests principis generals de la fonologia s'entenen com a universals. L'existència de gramàtiques diferents s'explica per una ordenació jeràrquica diferent d'aquests principis i per la necessitat d'escollir en cada cas la forma més harmònica, i.e., la que incorre en menys violacions. És així que dues restriccions (universals) poden ser contradictòries entre si, i que el conflicte es dirimeixi per l'ordenació jeràrquica concreta que defineix cada gramàtica (particular). Posem per cas que una gramàtica particular col·loca la restricció NoCODA, que prohibeix les codas sil·làbiques, per damunt la restricció MAX-IO, que prohibeix l'elisió de material fonològic subjacent. Si en aquesta llengua hi ha una forma que subjacentment sigui /tat/, i això pot ser demostrable per alternances morfològiques, la funció AVAL seleccionarà com a candidat òptim a ser forma fonètica el candidat [ta], que viola la restricció situada al nivell més baix de la jerarquia i respecta la que es troba al nivell més alt. Al contrari, si l'ordenació jeràrquica és MAX-IO >> NoCODA, el candidat seleccionat serà [tat], perquè en aquest sistema és més punible l'elisió de material subjacent que no la presència de codas.

La nostra proposta d'aplicació de la Teoria de l'Optimitat a l'anàlisi de les traduccions recull els conceptes d'input i output, el de restriccions proposades com a universals, i el de diferenciació tipològica basada en l'ordenació jeràrquica particular de les restriccions universals. El nostre input

és el text original, i l'output és la traducció. Distingim, com en gramàtica, dos grans grups de restriccions, les de fidelitat a l'input, que tendeixen a transportar el màxim d'elements presents a l'original cap a la traducció, i les de marcatge, que tendeixen a fer del text resultant de la traducció un text acceptable en la llengua, i en la literatura, de recepció. De tal manera que podem establir ja una distinció tipològica rudimentària d'aquesta manera:

{Restriccions de marcatge}>>{Restriccions de fidelitat} = traducció substitutòria

{Restriccions de fidelitat}>>{Restriccions de marcatge} = traducció subsidiària.

Aquests dos tipus extrems de traducció, també anomenats «encoberta» ('covert') i «oberta» ('overt'), ja són prou coneguts (V. Nord, 1997), i també són coneguts els factors que es poden invocar per establir una tipologia de traduccions (Chesterman, 2000). En aquest treball no pretenem ni de molt exhaurir aquestes possibilitats, només mostrar que, pel que fa a qüestions relacionades amb elements estructurals dels textos i amb la intenció del traductor, l'anàlisi d'aquests factors és molt flexible. La identificació d'aquests factors és probablement la passa prèvia a l'establiment d'una proposta de tipologia.

Feim, a continuació, un assaig de definició de restriccions dels dos grups que necessitem per a l'anàlisi de les traduccions amb què volem experimentar aquest intent d'aplicació de la Teoria de l'Optimitat. Naturalment, la llista de restriccions es pot veure incrementada per l'anàlisi de traduccions diferents.

(1) Restriccions de fidelitat:

MAX-IO: No elidiu material original

DEP-IO: No afegiu material que no sigui a l'original

ORDE: No altereu l'ordre dels elements de l'original

IDENTITAT: No canvieu els elements de l'original

IDENTITAT SEMÀNTICA: No canvieu els elements semàntics de l'original

IDENTITAT LÈXICA: No canvieu els elements lèxics de l'original¹

ALINEAU: No trenqueu la relació entre cadena semàntica i frontera de vers de l'original

SINTAXI: No altereu l'estructura sintàctica de l'original

F/ACCENT1: No canvieu el lloc de l'accent primari

F/ACCENT2: No canvieu el lloc de l'accent secundari

F/METRE: Respectau el metre de l'original.

(2) Restriccions de marcatge:²

ACCENT 1: Que el vers resultant tengui accent primari acceptable en la llengua de recepció

ACCENT 2: Que el vers resultant tengui accent secundari acceptable en la llengua de recepció

METRE: Que el metre resultant sigui acceptable en la llengua de recepció

RIMA: Que la rima sigui acceptable en la llengua de recepció.

¹ La distinció té sentit, especialment, en traduccions entre llengües pròximes.

² En tots els casos «acceptable en la llengua de destinació» també s'ha d'entendre com a «coherent en la composició resultant en la llengua de destinació», v. gr. un vers de nou o de vuit síl·labes és acceptable en català, però incoherent en una composició en decasíl·labs.

Notau les diferències entre F/ACCENT₁, F/ACCENT₂, F/METRE i F/RIMA per un costat i ACCENT₁, ACCENT₂, METRE i RIMA per un altre: les primeres són restriccions de fidelitat, les segones de marcatge. Les diferències es palesen si apareixen dues tradicions literàries divergents en el ritme, el metre o la rima. Tot i que a efectes de comparació no l'hem feta servir en les anàlisis de més avall, són visibles en la traducció catalana d'*Els Lusíades* els efectes d'una restricció de marcatge que no es fa servir en la traducció castellana ni en la composició del text original: l'adhesió a l'alternança de rimes masculines i rimes femenines. Els traductors mateixos, Guillem Colom i Miquel Dolç, ho expliquen en el pròleg (19):

Desitjàvem establir, d'altra banda, davant les característiques singulars de la nostra prosòdia, una alternança regular, bé que no rígida, de rimes masculines i femenines, a fi de donar un curs més àgil i variat al desplegament del poema. Tots aquests imperatius, potser exagerats, ens han imposat sovint l'obligació de refondre les estrofes donant-los una nova aparença o una nova estructura. Creiem, però, que sota aquest esforç se salva sempre l'esperit del poeta.

Aquesta restricció fou introduïda per Miquel Dolç, com podem llegir en aquest fragment de carta de Dolç a Colom de dia 22 de juliol del 1960³:

En la revisió tinc en compte principalment aquests dos punts: evitar en absolut les assonàncies enmig de les consonàncies; distribuir amb més rigor encara les rimes masculines i femenines. Això m'obliga a refondre més d'una estrofa. Però crec que val la pena. Vegeu, com a exemple, en les dues versions, la vostra i la meua, la primera estrofa del poema, en el paper adjunt.

És, doncs, un cas de divergència entre dues tradicions literàries⁴ que es pot tenir en compte a l'hora de justificar certes opcions dels traductors que obliguen a la violació d'altres restriccions de rang més baix.

2. APLICACIONS DEL SISTEMA

Analitzarem ara les violacions de restriccions en les tres primeres estrofes de les versions poètiques de Guillem Colom i Miquel Dolç (catalana) i d'Ildefonso-Manuel Gil (castellana)⁵. En cada cas les comparem amb una versió nostra que prescindeix del motle del vers. Les versions poètiques són marcades amb una (A) i les versions literals amb una (B). Els asteriscs indiquen el nombre de violacions per restricció en cada vers/línia.

³ Arxiu Guillem Colom (Biblioteca B. March, Palma).

⁴ Sobre aquesta tradició en la versificació catalana, *uid*. Bargalló 1991,73-74.

⁵ Ambdues traduccions són la segona versió publicada pels poetes (en el cas català, la primera era només de Colom). Seria interessant analitzar també les primeres versions a efectes comparatius.

2.1. TRADUCCIONS CATALANES

<p>1. As armas e os barões assinalados Que, da Ocidental praia Lusitana, Por mares nunca de antes navegados Passaram ainda além da Taprobana, Em perigos e guerras esforçados, Mais do que prometia a força humana, E entre gente remota edificaram Novo reino, que tanto sublimaram;</p>	<p>1. A Les armes i els barons més distingits que, de l'extrema riba lusitana, per uns mars de ningú mai no fendits, passaren més enllà de Taprobana, en tants perills i guerres decidits, més del que prometia força humana, i edificaren dins remotes gents un nou regne que s'alça amb llurs portents;</p>	<p>V1. A *IDENT, *DEP **IDENT, *F/Acc2 **DEP, **IDENT, *F/Acc2 *MAX *DEP, *IDENT, *F/Acc2 *MAX *IDENT, *DEP, **ORDE, **F/Acc2 *IDENT, *MAX, *DEP</p>
	<p>1. B Les armes i els barons assenyalats que, de l'occidental platja lusitana, per mars mai d'abans navegats passaren encara més enllà de Taprobana, en perills i guerres esforçats, més del que prometia la força humana, i entre gent remota edificaren nou regne, que tant sublimaren;</p>	<p>V1. B *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1, **F/Acc2, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1, **F/Acc2, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1, *F/Acc2, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1, *F/Acc2, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1, *F/Acc2, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1, *F/Acc2, *Acc2</p>
<p>2. E também as memórias gloriosas Daqueles Reis que foram dilatando A Fé, o Império, e as terras viciosas De África e de Ásia andaram devastando, E aqueles que por obras valerosas Se vão da lei da Morte libertando: Cantando espalharei por toda a parte, Se a tanto me ajudar o engenho e arte.</p>	<p>2. A i a més les remembrances glorioses d'aquells reis que per sempre han dilatat la fe i l'imperi i que les críminoses terres d'Àfrica i d'Àsia han devastat, i aquells que per llurs obres coratjoses de les lleis de la mort han triomfat, pregonaré amb els versos onsevulla, si d'art i enginy el càntic se'm curulla.</p>	<p>V2. A *ID, *F/Acc2 *DEP, *F/Acc2 *ALIN, *SINT, *F/Acc2 *ALIN, *SINT, *F/Acc2 *DEP, *ID *SINT, *ORD, **ID, *F/Acc2 **ID, *ORD, *F/Acc2 **ORD, *SINT, *ID, *MAX, *F/Acc2</p>
	<p>2. B i també les memòries glorioses d'aquells reis que anaren dilatant la fe, l'imperi, i les terres vicioses d'Àfrica i d'Àsia anaren devastant, i aquells que per obres valeroses es van de la llei de la Mort alliberant: cantant escamparé pertot arreu, si a tant m'ajudàs l'enginy i l'art.</p>	<p>V2. B (*F/METRE, *METRE, *Acc1, *F/Acc1) *F/METRE, *METRE, *Acc1, *F/Acc1, *Acc2, **F/Acc2 (*F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1), *F/Acc2, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1, *F/Acc2, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1, *F/Acc2, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, **F/Acc2, *Acc1, *Acc2 *F/RIMA, *RIMA *F/RIMA, *RIMA</p>
<p>3. Cessem do sábio Grego e do Troiano As navegações grandes que fizeram; Cale-se de Alexandre e de Trajano A fama das vitórias que tiveram; Que eu canto o peito ilustre Lusitano, A quem Neptuno e Marte obedeceram. Cesse tudo o que a Musa antiga canta, Que outro valor mais alto se alevanta.</p>	<p>3. A Cessin del savi grec i del troià les navegacions llargues que feren, i calli d'Alexandre i de Trajà l'esclat de les victòries que obtingueren; jo canto el pit il·lustre lusità, al qual un jorn Mart i Neptú es reteren. Cessi tot quant l'antiga Musa diu, que altre valor, més elevat, reviu.</p>	<p>V3. A *ID *SINT, *DEP **ID *SINT, *MAX *DEP, *ID, *ORD *ORD, *ID **ID, *SINT, *F/Acc2</p>
	<p>3. B Cessin del savi grec i del troià les navegacions grans que feren; calli d'Alexandre i de Trajà la fama de les victòries que tingueren; que jo canto el pit il·lustre lusità, a qui Neptú i Mart obeïren. Cessi tot quant la Musa antiga canta, que un altre valor més alt s'aixeca.</p>	<p>V3. B *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *Acc1 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *F/Acc2, *Acc1, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *F/Acc2, *Acc1, *Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, **F/Acc2, *Acc1, **Acc2 *F/METRE, *METRE, *F/Acc1, *F/Acc2, *Acc1, *Acc2, *F/RIMA, *RIMA *F/RIMA, *RIMA **F/Acc2, *F/RIMA, *RIMA [o bé, versió sense elisió o diftongació: *F/METRE *METRE, *F/ACCENT1, ***F/ACCENT2, *ACCENT1, **ACCENT2, *F/RIMA, RIMA]</p>

2.1.1. NOTES A L'ANÀLISI DE LES TRADUCCIONS CATALANES DE LES TRES PRIMERES ESTROFES D'OS LUSÍADAS.

ESTR.1A

- v.1: *ID (assinalados ≠ distingits), *DEP (més distingits > assinalados)
- v.2: ** ID (Occidental ≠ extrema; praia ≠ riba), *F/ACCENT2 (port. 6-10 ≠ cat. 4-6-10).
- v.3: **DEP (por mares < per uns mars; nunca de antes navegados < de ningú mai no fendits), **ID (de antes ≠ de ningú; navegados ≠ fendits), *F/ACCENT2 (port. 4-6-10 ≠ cat. 3-6-10).
- v.4: *MAX (ainda além > més enllà).
- v.5: *DEP (en tants perills > em perigos), *ID (esforçados ≠ decidits), *F/ACCENT2 (port. 3-6-10 ≠ cat. 4-6-10).
- v.6: *MAX (a força humana > força humana).
- v.7: * ID (entre ≠ dins), *DEP (remota gente < remotes gents), **ORDE (gente remota ↔ remotes gents; e entre gente remota edificaram ↔ i edificaren dins remotes gents), **F/ACCENT2 (port. 3-6-10 ≠ cat. 4-8-10).
- v.8: * ID (que [...] sublimaram ≠ que s'alça), *MAX (que tanto sublimaram > que s'alça), *DEP (sublimaram < s'alça amb llurs portents).

ESTR. 1.B

- v.2: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 11), *METRE (11 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 11), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11).
- v.3: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 8), *METRE (8 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 8), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 8), **F/ACCENT2 (port. 4-6 ≠ cat. 2/3-5), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).
- v.4: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 13), *METRE (13 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 13), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 13), **F/ACCENT2 (port. 4-6 ≠ cat. 5-9), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).
- v.5: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 9), *METRE (9 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 9), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 9), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 5), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).
- v.6: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 11), *METRE (11 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 11), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), *F/ACCENT2 (port. 8 ≠ cat. 9), *ACCENT 2 (sobre la síl·laba 9).
- v.7: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 9), *METRE (9 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 9), *ACC1 (sobre la síl·laba 9) , *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 5), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).
- v.8: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 8), *METRE (8 síl·labes), *F/ACC1 (port. 10 ≠ cat. 8), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 8) , *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 5), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).

ESTR. 2.A

- v.1: *ID (E também ≠ i a més), *F/ACCENT2 (port. 3 ≠ cat. 2).
- v.2: *DEP (que per sempre han dilatado > que foram dilatando), *F/ACCENT2 (port. 4 ≠ cat. 3).
- v.3: *ALIN (terras viciosas] ≠ criminosas] [terres), *SINT (e as terras viciosas ≠ i que les criminoses), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 4).⁶

⁶ Certament, la 6a síl·laba del vers català, <que>, pot obtenir un accent per posició, però es manté el contrast entre aquest accent per posició i l'accent lèxic del portuguès *terras*.

- v.4: *ALIN ([De África e de Ásia ≠ [terres d'Àfrica i d'Àsia), *SINT (andaram devastando ≠ han devastat), *F/ACCENT2 (port. 4 ≠ cat. 3).
- v.5: *DEP (que per llurs obres coratjoses > que por obras valerosas), *ID (valerosas ≠ coratjoses).
- v.6: *SINT (Se vão [...] libertando ≠ han triomfat), *ORD (Se vão da lei da Morte ↔ de les lleis de la Mort han), **ID (libertando ≠ triomfat; lei ≠ lleis), *F/ACCENT2 (port. 4 ≠ cat. 3).
- v.7: **ID (cantando ≠ amb els versos; espalharei ≠ pregonaré), *ORD (Cantando espalharei ↔ pregonaré amb els versos), *F/ACCENT2 (port. 2 ≠ cat. 4).
- v.8: **ORD (Se a tanto me ajudar o engenho e arte ↔ si d'art i enginy el càntic se'm curulla; engenho e arte ↔ art i enginy), *SINT (engenho e arte ≠ d'art i enginy), *ID (ajudar ≠ curulla), *MAX (tanto me ajudar > se'm curulla), *F/ACCENT2 (port. 8 ≠ cat. 4).

ESTR. 2.B

- v.1:⁷ *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 11), *METRE (11 síl·labes), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 11).
- v.2: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 9), *METRE (9 síl·labes), , *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 9), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 9), **F/ACCENT2 (port. 4, 6 ≠ cat. 3, 5), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).
- v.3:⁸ *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 11), *METRE (11 síl·labes), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 11), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 7).
- v.4:⁹ *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 11), *METRE (11 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 11), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 7), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7).
- v.5: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 9), *METRE (9 síl·labes), , *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 9), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 9), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 5), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).
- v.6: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 12), *METRE (12 síl·labes), , *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 12), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 12), **F/ACCENT2 (port. 4, 6 ≠ cat. 5, 8), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).
- v.7: *F/RIMA (port. arte ≠ cat. art/eu) , *RIMA (art/eu).
- v.8:¹⁰ *F/RIMA (port. arte ≠ cat. art/eu) , *RIMA (art/eu).

ESTR. 3.A

- v.2:¹¹ *ID (grandes ≠ llargues), *F/ACCENT2 (port. 5 ≠ cat. 7).
- v.3: *SINT (coordinació), *DEP (i > o).
- v.4: **ID (fama ≠ esclat, tiveram ≠ obtingueren).
- v.5: *SINT (port. <que> causal), *MAX (que > o).
- v.6: *DEP (al qual un jorn > a quem), *ID (obedeceram ≠ es reteren), *ORD (Neptuno e Marte ↔ Mart i Neptú), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 8).
- v.7: *ORD (Musa antiga ↔ antiga Musa), *ID (canta ≠ diu).

⁷ Violacions si la síl·labificació és amb hiats.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Comptant que no hi hagi elisió de <a>.

¹¹ No comptam aquí el problema del xoc accentual.

v.8: **ID (alto ≠ elevat, se levanta ≠ reviu), *SINT (port. valor mais alto ≠ cat. valor, més elevat), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 8).

ESTR. 3.B

v.2: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 9), *METRE (9 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 9), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 9).

v.3: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 9), *METRE (9 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 9), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 5), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 9), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).

v.4: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 12), *METRE (12 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 12), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 7), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 12), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7).

v.5: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 11), *METRE (11 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 11 ≠ cat. 12), ***F/ACCENT2 (port. 2, 4, 6 ≠ cat. 3, 5, 7), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), **ACCENT2 (sobre les síl·labes 5 i 7).

v.6: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 8), *METRE (8 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 8), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ cat. 5), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 8), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5), *F/RIMA (port. eram ≠ cat. eren/iren), RIMA (eren/iren).

v.7: *F/RIMA (port. anta ≠ cat. anta/eca), RIMA (anta/eca).

v.8: **F/ACCENT2 (port. 4, 6 ≠ cat. 3, 6, 8), *F/RIMA (port. anta ≠ cat. anta/eca), RIMA (anta/eca) [o bé, versió sense elisió o diftongació: *F/METRE (port. 10 ≠ cat. 9), *METRE (9 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ cat. 9), ***F/ACCENT2 (port. 4, 6 ≠ cat. 3, 5, 7), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 9), **ACCENT2 (sobre les síl·labes 5 i 7), *F/RIMA (port. anta ≠ cat. anta/eca), RIMA (anta/eca)].

2.2. TRADUCCIONS CASTELLANES

<p>1. As armas e os barões assinalados Que, da Ocidental praia Lusitana, Por mares nunca de antes navegados Passaram ainda além da Taprobana, Em perigos e guerras esforçados, Mais do que prometia a força humana, E entre gente remota edificaram Novo reino, que tanto sublimaram;</p>	<p>1. A Las armas y varones señalados que de poniente playa lusitana por mares hasta entonces no surcados llegaron más allá de Taprobana —en peligros y guerras esforzados más de lo que promete fuerza humana— y entre gentes extrañas levantaron Nuevo Reino, que tanto sublimaron,</p>	<p>*MAX *MAX, *ID, *F/ACC2 *SINT, *ID *MAX, *ID **MAX *DEP, **ID</p>
	<p>1. B Las armas y los varones señalados que, de la occidental playa lusitana, por mares nunca de antes navegados pasaron aún más allá de Taprobana, en peligros y guerras esforzados, más de lo que prometía la fuerza humana, y entre gente remota edificaron nuevo reino, que tanto sublimaron.</p>	<p>*F/METRE, *METRE, *F/ACC1, *ACC1, *F/ACC2, *ACC/2 *F/METRE, *METRE, *F/ACC1, *ACC1 *F/METRE, *METRE, *F/ACC1, *ACC1, *F/ACC2, *ACC/2 *F/METRE, *METRE, *F/ACC1, *ACC1, *F/ACC2, *ACC/2</p>
<p>2. E também as memórias gloriosas Daqueles Reis que foram dilatando A Fé, o Império, e as terras viciosas De África e de Ásia andaram devastando, E aqueles que por obras valerosas Se vão da lei da Morte libertando: Cantando espalharei por toda a parte, Se a tanto me ajudar o engenho e arte.</p>	<p>2. A con ellos los ejemplos tan gloriosos de los reyes que tanto dilataran el Imperio y la fe, pues victoriosos el África y el Asia devastaran, y aquellos que por hechos valerosos de la ley de la Muerte se librarán, yo daré a conocer por toda parte si ayudan a mi canto ingenio y arte.</p>	<p>*SINT, *MAX, *DEP, *ID, **F/ACC2 *SINT, *DEP, **ID, **F/ACC2 *ORD, *MAX, *DEP, **F/ACC2 **SINT, *ID, **F/ACC2 *ID *ORD, *SINT, **ID, **F/ACC2 *MAX, *DEP, *ID, *F/ACC2 *MAX, *ID</p>
	<p>2. B Y también las memorias gloriosas de aquellos reyes que fueran dilatando la Fe, el Imperio, y las tierras viciosas de África y Asia andaran devastando, y aquellos que por obras valerosas se van de la ley de la Muerte libertando: cantando expandiré por toda parte si a tanto me ayudare el ingenio y arte.</p>	<p>*F/METRE, *METRE, *F/ACC1, *ACC1, *F/ACC2, *ACC/2 *F/ACC2, *ACC/2 *F/METRE, *METRE, *F/ACC1, *ACC1, *F/ACC2, *ACC/2 *F/METRE, *METRE, *F/ACC2, *ACC/2</p>
<p>3. Cessem do sábio Grego e do Troiano As navegações grandes que fizeram; Cale-se de Alexandre e de Trajano A fama das vitórias que tiveram; Que eu canto o peito ilustre Lusitano, A quem Neptuno e Marte obedeceram. Cesse tudo o que a Musa antiga canta, Que outro valor mais alto se levanta.</p>	<p>3. A Cesen del sabio griego y del troyano cuantas hazañas en el mar hicieron; cállese de Alejandro y de Trajano la fama de los triunfos que obtuvieron: Yo canto el noble pecho lusitano al que Neptuno y Marte obedecieron. ¡Calle cuanto la Musa antigua canta, que otro valor más alto se levanta!</p>	<p>*SINT, *ID, *MAX, *DEP, **F/ACC2 **ID *ORD, *SINT, *ID *SINT *SINT, *ID</p>
	<p>3. B Cesen del sabio griego y del troyano las navegaciones grandes que hicieron; cállese de Alejandro y de Trajano la fama de las victorias que tuvieron; que yo canto el pecho ilustre lusitano a quien Neptuno y Marte obedecieron. Cese todo lo que la Musa antigua canta, que otro valor más alto se levanta.</p>	<p>*F/ACC2, *ACC/2 *F/METRE, *METRE, *F/ACC1, *ACC1, *F/ACC2, *ACC/2 *F/METRE, *METRE, *F/ACC1, *ACC1, **F/ACC2, **ACC/2 *F/METRE, *METRE, *F/ACC1, *ACC1, **F/ACC2, *ACC/2</p>

2.2.1. NOTES A L'ANÀLISI DE LES TRADUCCIONS CASTELLANES DE LES TRES PRIMERES ESTROFES D'OS LUSÍADAS.

ESTR. 1.A

- v.1: *MAX (port. os barões > esp. varones).
v.2: *MAX (port. da Ocidental > esp. de poniente), *ID (port. Ocidental ≠ esp. poniente), *F/ACC2 (port. 5 ≠ esp. 4).
v.3: *SINT (port. nunca de antes ≠ esp. hasta entonces no), *ID (port. navegados ≠ esp. surcados).
v.4: *MAX (port. ainda além > esp. más allá), *ID (port. passaram ≠ esp. llegaron).
v.6: **MAX (port. a força humana > esp. fuerza humana; port. prometia > esp. promete).
v.7: *DEP (port. gente remota < esp. gentes extrañas), **ID (port. remota ≠ esp. extrañas; port. edificaram ≠ esp. levantaron).

ESTR. 1.B

- v.1: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 12), *METRE (12 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ esp. 11), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ esp. 7), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7).
v.2: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 12), *METRE (12 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ esp. 11), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11).
v.4: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 12), *METRE (12 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ esp. 11), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ esp. 7), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7).
v.6: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 13), *METRE (13 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ esp. 12), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ esp. 7), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 12), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7).

ESTR. 2.A

- v.1: *MAX (port. e também as memórias > esp. con ellos los ejemplos),¹² *SINT (port. E também as memórias ≠ esp. con ellos los ejemplos), *ID (port. as memórias ≠ esp. los ejemplos), *DEP (port. gloriosas < esp. tan gloriosos), **F/ACC2 (port. 3, 6, 8 ≠ esp. 2, 6, 8).
v.2: *SINT (port. que foram dilatando ≠ esp. que tanto dilataram), **ID (port. daqueles Reis ≠ esp. de los reyes; port. foram [indicatiu] ≠ esp. dilataram [subjuntiu]), *DEP (port. foram dilatando < esp. tanto dilataram), **F/ACC2 (port. 2, 4, 6 ≠ esp. 2, 6).
v.3: *ORD (port. a Fé, o Império ↔ esp. el Imperio y la fe), *MAX (port. a Fé, o Império, e as terras viciosas > esp. el Imperio y la fe), *DEP¹³ (port. Ø < esp. pues victoriosos), **F/ACC2 (port. 2, 4, 6 ≠ esp. 3, 6).
v.4: **SINT (port. de África e de Ásia ≠ esp. el África y el Asia; port. andaram devastando ≠ devastaran), *ID (port. andaram [indicatiu] ≠ esp. devastaran [subjuntiu]), **F/ACC2 (port. 1, 4, 6 ≠ esp. 2, 6).

¹² Aquí l'element elidit és *também*, entenent que l'element cohesiu en el text portuguès és la conjunció copulativa i en l'espanyol la conjunció de companyia (vegeu la violació de *SINT). *Também* és, efectivament, redundant en el text portuguès, com ho hauria pogut ser en el text espanyol.

¹³ Val més aquí constatar una doble violació, una de *MAX i una de *DEP, que no parlar de violació d'identitat perquè, de fet, e *as terras viciosas* i *pues victoriosos* no es refereixen a la mateixa realitat.

- v.5: *ID (port. obras ≠ esp. hechos).
- v.6: *ORD (port. se vão da lei da Morte ↔ esp. de la ley de la Muerte se), *SINT (port. se vão [...] libertando ≠ esp. se librarán), **ID (port. se vão [...] libertando [indicatiu] ≠ esp. se librarán [subjuntiu]; se vão [...] libertando [present] ≠ esp. se librarán [pretèrit]), **F/ACC2 (port. 2, 4, 6 ≠ esp. 3, 6, 8).
- v.7: *MAX (port. cantando espalharei > esp. yo daré a conocer), *DEP (port. cantando espalharei > esp. yo daré a conocer), *ID (port. espalharei ≠ esp. daré a conocer), *F/ACC2 (port. 2, 6, 8 ≠ esp. 3, 6, 8).
- v.8: *MAX (port. se a tanto me ajudar > esp. si ayudan a mi), *ID (port. me ≠ esp. a mi canto).

ESTR. 2.B

- v.2: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 12), *METRE (12 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ esp. 11), *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ esp. 7), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7).
- v.3: *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ esp. 7), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7).
- v.6: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 13), *METRE (13 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ esp. 12), **F/ACCENT2 (port. 2, 4, 6 ≠ esp. 2, 5, 8), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 12), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 5).
- v.8: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 12), *METRE (12 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ esp. 12), *F/ACCENT2 (port. 2, 6, 8 ≠ esp. 2, 6, 9), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 9).

ESTR. 3.A

- v.2: *SINT (port. as navegações grandes ≠ esp. cuantas hazañas), *ID (port. navegações grandes ≠ esp. hazañas), *MAX (port. navegações grandes > esp. hazañas), *DEP (port. que fizeram < esp. en el mar hicieron), **F/ACC2 (port. 6, 10 ≠ esp. 4, 8, 10).
- v.4: **ID (port. vitórias ≠ esp. triunfos; port.tiveram ≠ obtuvieron).
- v.5: *ORD (port. o peito ilustre ↔ esp. el noble pecho), *SINT (port. que eu canto ≠ esp. yo canto), *ID (port. ilustre ≠ esp. noble).
- v.6: *SINT (port. a quem ≠ esp. al que).
- v.7: *SINT (port. tudo o que a Musa antiga canta ≠ esp. cuanto la Musa antigua canta), *ID (port. ilustre ≠ esp. noble).

ESTR. 3.B

- v.2: *F/ACCENT2 (port. 6 ≠ esp. 7), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7).
- v.4: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 12), *METRE (12 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ esp. 11), *F/ACCENT2 (port. 2, 6 ≠ esp. 2, 7), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), *ACCENT2 (sobre la síl·laba 7).
- v.5: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 12), *METRE (12 síl·labes), *F/ACCENT1 (port. 10 ≠ esp. 11), ***F/ACCENT2 (port. 2, 4, 6 ≠ esp. 3, 5, 7), *ACCENT1 (sobre la síl·laba 11), **ACCENT2 (sobre les síl·labes 5 i 7).

v.7: *F/METRE (port. 10 ≠ esp. 13), *METRE (13 síl·labes), *F/ACCENT₁ (port. 10 ≠ esp. 12),
**F/ACCENT₂ (port. 3, 6, 8 ≠ esp. 3, 8, 10), *ACCENT₁ (sobre la síl·laba 12).

3. EN RELACIÓ AMB LA TIPOLOGIA

Més enllà de la simplicitat de les ordenacions jeràrquiques que hem vist més amunt ({Marcatge >> Fidelitat, Fidelitat >> Marcatge}), el sistema permet altres lectures. Si assajam d'agrupar les violacions de restriccions observades no per la seva orientació, sinó pel seu objecte, podem obtenir aquests tres grups:

- a) contingut: *ID, *MAX, *DEP
- b) estructura: *SIN, *ORD, *ALIN
- c) vers: *METRE, *RIMA, *ACCENT.

Si ara feim el recompte de les violacions en què incorre cada traducció, podem establir jerarquies de grups de restriccions, en la qual cada grup ocupa el lloc invers al nombre de violacions en què s'ha incorregut:

- Traducció catalana de Guillem Colom i Miquel Dolç:

VERS (13) >> ESTRUCTURA (17) >> CONTINGUT (37)

- Traducció castellana de Gil:

ESTRUCTURA (13) >> VERS (14) >> CONTINGUT (35)

En els dos casos, si no es tenen en compte els accents secundaris, les restriccions del grup VERS es col·loquen per damunt les d'estructura:

- Traducció catalana de Guillem Colom i Miquel Dolç:

VERS (0) >> ESTRUCTURA (17) >> CONTINGUT (37)

- Traducció castellana de Gil:

VERS (0) >> ESTRUCTURA (13) >> CONTINGUT (35)

Així, les dues traduccions s'igualen des del punt de vista tipològic. Les nostres traduccions instrumentals només mostren violacions de VERS, de manera que són sempre del tipus CONTINGUT, ESTRUCTURA >> VERS.

4. CONCLUSIÓ

L'anàlisi de les traduccions de les tres primeres estrofes d'*Els Lusíades* mostra com la identificació i la formalització de restriccions de marcatge i fidelitat permet establir diferències tipològiques entre traduccions. El sistema proposat permet identificar les prioritats del traductor i, fins i tot, quantificar-ne el grau d'adhesió.

BIBLIOGRAFÍA

A. TRADUCCIONS.

COLOM, G. & M. DOLÇ (1964), traducció poètica de: Camões, *Els Lusíades*, Barcelona: Alpha.

GIL, I.-M. (1982), traducció en vers de: Luís vaz de Camões, Barcelona: Planeta.

B. ESTUDIS.

CHOMSKY, N. & M. HALLE (1968) *The Sound Pattern of English*. Nova York: Harper & Row.

BARGALLÓ, J. (1991) *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona: Empúries.

PRINCE, A. & P. SMOLENSKY (1993) *Optimality Theory. Constraint Interaction in Generative Grammar*. Universitat de Rutgers.

NORD, C. (1997) *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

CHESTERMAN, A. (2000) «Translation typology». In A. Veisbergs and I. Zauberga (eds.), *The Second Riga Symposium on Pragmatic Aspects of Translation*. Riga: University of Latvia, 49-62.

MARIANA YA NO ES ALCOFORADO: VARIACIONES, SUBVERSIONES Y PARODIAS EN NOVAS CARTAS PORTUGUESAS Y EN LA POESÍA DE ADÍLIA LOPES

Elena Losada Soler

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

«Que metáfora nos é Mariana se nós quase matamos para a deixar de fora» (Barreno, Costa, Horta: 34) leemos, casi como declaración de principios, en la «Terceira Carta II» de *Novas Cartas Portuguesas*. Éste ha sido mi punto de partida: ¿qué es Mariana Alcoforado para tres escritoras feministas en 1972? ¿Qué es para la poesía postmoderna de Adília Lopes en 1987 y en 2000? ¿Cuál ha sido en definitiva la evolución de esta «metáfora», tan fuerte —y peligrosa— que no acepta ser dejada al margen.

Las «tres Marías» —María Isabel Barreno, Maria Velho da Costa y Maria Teresa Horta— llamaron metáfora al uso que hicieron de la imagen de aquella difusa monja portuguesa pseudo-autora de las *Lettres Portugaises de Lavergne de Guilleragues*. Yo me atrevería a llamarlo mito, recordando la definición de Roland Barthes: «le mythe est une parole» (Barthes: 193), porque ¿qué es en realidad Mariana Alcoforado más que un nombre lleno de ecos? Es su misma vaguedad la que permite construir el mito (Barthes: 213) y después deconstruirlo para levantarlo de nuevo con otro contenido.

Todo comienza el 4 de enero de 1669, cuando la casa Barbin de París publica un pequeño volumen titulado *Lettres portugaises traduites en français*, sin nombre de autor. Al año siguiente, en la edición Du Marteau de Colonia, aparece mencionado como traductor Gabriel de Lavergne, vizconde de Guilleragues y se cita por primera vez el nombre del destinatario de las cartas: Noël de Chamilly, conde de Saint Léger (1636-1715). El éxito de este epistolario compuesto por cinco cartas como cinco llagas (la expresión es de las autoras de *Novas Cartas Portuguesas*) que una monja portuguesa envió a su amante francés fue inmenso¹, y su reflexión dolorida, laberíntica y barroca sobre el abandono y el verdadero objeto de la pasión —decididamente la pasión en sí misma: «J'ay éprouvé que vous m'estiez moins cher que ma Passion [...]» (Cartas... 94) / «j'écris plus pour moi que pour vous [...]» (Cartas...: 92)— dio lugar a un subgénero epistolar: «une portugaise». Cuando en 1810 Boissonade encontró en una nota manuscrita de los primeros editores la indicación de que el nombre de la monja era Mariana Alcoforado el mito empezó a crecer, incluso antes de que se probase la verdadera existencia de una real Mariana Alcoforado monja en el convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, cuya larga vida —1640-1723— prueba lo difícil que es morir de amor.

¹ Se imprimieron 21 ediciones entre 1669 y 1675.

Después de los estudios de Green² en 1926, que reafirmaron la teoría, ya frondosa en el siglo XIX, de que nos encontrábamos ante una ficción de manuscrito encontrado de la que Guilleragues sería el único autor, la imagen de esa Mariana, incluso despojada de su condición de autora, ha continuado desarrollándose y creciendo en sus ramificaciones de metáfora multiforme: monja malvada que despreció sus votos, víctima sumisa, seducida y abandonada, o una mujer que intentó huir de su clausura, un símbolo de todas las rebeliones femeninas.

Pero esta metáfora-mito-imagen es una creación del siglo XIX. Antes de la primera traducción al portugués en 1816, de la mano de Filinto Elísio, el único rastro de la monja en la literatura portuguesa es una brevísima mención del Cavaleiro de Oliveira.³ Su incorporación al imaginario portugués se producirá en sintonía con el nacionalismo romántico y fundamentalmente a partir de las traducciones en 1824 de José Maria de Sousa Botelho, morgado de Matheus.⁴ Como afirma Anna Klobucka:

The Portuguese myth of Soror Mariana Alcoforado is an invented tradition par excellence. It was a product of nineteenth-and twentieth-century nationalist revival, whose genuinely historical (as well as pseudo-historical) references were sought after and established ex post facto through largely fictitious claims of continuity. (Klobucka:19)

En ese momento crucial para la creación de los nacionalismos modernos Portugal se encuentra ante un dilema: el de ser por una parte una cultura periférica respecto a la cultura central europea con una especial relación de dependencia intelectual respecto a Francia que Eça de Queirós, a pesar de ser él mismo muy sospechoso, denominó «Francesismo», y, por otro lado, sin embargo, conservar aún la memoria —y una cierta realidad— de haber sido cabeza de un imperio colonial. Para lograr la imposible conciliación de su ambivalencia como país colonizador y a la vez culturalmente colonizado la construcción cultural del nacionalismo romántico buscará pilares para reforzar el orgullo nacional, fundamentalmente en esa «memória das naus», pero también necesitará situarse de alguna manera en el imaginario de Europa con lo que Anna Klobucka llama: «[...] the semiperipheral anxiety of location [...]» (Klobucka: 29). La «monja portuguesa» y su espectacular éxito literario situaba a Portugal —pese a las ambigüedades morales que el tema presentaba y a la casi simbólica representación de un Portugal «seducido y abandonado» por Francia— en el mapa de esa cultura central europea. Un ejemplo de esa casi neurótica «necesidad de aceptación» son los cinco volúmenes de Manuel Bernardes Branco titulados *Portugal e os Estrangeiros* (1879-1893-1895) donde en un «totum revolutum» se amontonan pruebas de que los europeos han apreciado las virtudes de Portugal desde la Edad Media con ejemplos tan peregrinos como que Claudio Coelho fuese célebre en la corte de Madrid o que Ribeiro Sanches fuese médico personal de Catalina de Rusia.

A lo largo del siglo XIX se desarrollará una polémica de segundo nivel (nunca alcanzará el nivel de «Eu e o clero» o de la «Questão Coimbrã») entre «alcoforadistas» (Teófilo Braga o Luciano Cordeiro entre otros), partidarios de incluir las cartas en el canon literario portugués en ese momento clave para la formación de una historia literaria nacional y los «anti-alcoforadistas»

² GREEN, F.C. «Who was the Author of the 'Lettres Portugaises'», *Modern Language Review*, Londres, 1926

³ Apud Rodrigues, A. Gonçalves. «Mariana Alcoforado. História e crítica de uma fraude literária», *Biblos*, 11, Lisboa, 1935, p.p. 85-136

⁴ Desde 1819 once traductores, algunos de ellos muy ilustres, han versionado las *Lettres Portugaises*: Filinto Elísio, 1819; José Maria de Sousa Botelho, 1824; Lopes de Mendonça, 1852; Domingos José Anes, 1872; Luciano Cordeiro, 1888; Joaquim Gomes, 1902; Manuel Ribeiro, 1913; Jaime Cortesão, 1920; Afonso Lopes Vieira, 1941; Eugénio de Andrade, 1969 y Marilene Felinto, 1992.

(Alexandre Herculano y Camilo Castelo Branco, por ejemplo) que, desde una amplia panoplia de posiciones estéticas e ideológicas, negaron la legitimidad de tal inclusión y consideraron el texto como un producto exclusivamente francés.

La relativa «canonización» de Mariana vendrá precedida de una necesaria invisibilización de todos los aspectos «indeseables» del mito: negación de la autoría francesa, victimización más que culpabilización de Mariana (haciendo mucho más hincapié en el carácter de seducida y abandonada que pagó su culpa que en el de monja que quebró sus votos), etc.

Podríamos considerar que el apogeo de esta «relusitanización» de Mariana se produce con el estudio de Luciano Cordeiro, *Soror Mariana, a freira portuguesa*, de 1888. A partir de entonces se consagra como tema capaz de generar reescrituras,⁵ como la obra teatral de Júlio Dantas *Soror Mariana*, que en 1915 incluyó definitivamente a la monja en el canon de literatura burguesa que su autor representa. De la mano de Júlio Dantas una fadista —A Severa— y una monja enamorada se igualan como curiosas extravagancias de la tradición portuguesa, toleradas por su pintoresca excepcionalidad. ¿Qué quedaba del valor revulsivo, de la pasión dolorosa y acuciante del texto barroco en la obra de Dantas? Nada, como bien señaló Almada Negreiros: «A única consolação que os espectadores tiveram foi a certeza de que aquilo não era a soror Mariana Alcoforado mas sim uma merdariana-aldantascurfurado que tinha cheliques e exageros sexuais.» (Almada Negreiros: 22)

Limado de todas sus aristas el mito se hace doméstico y burgués, Mariana es sólo una pobre loca que paga muy caro su desatino, una histérica ninfómana directamente tomada del estudio médico de Asdrúbal António de Aguiar⁶ que la consideró un evidente caso de masoquismo psicológico «complicado» con fetichismo y ráfagas sádicas.

Almada Negreiros, deseoso de vengar los insultos proferidos por Júlio Dantas contra *Orpheu*, encontrará en su *Soror Mariana* el blanco perfecto. Literariamente muy inferior a la famosa *Ceia dos Cardeais*, la obra en cuestión es un ejemplo paradigmático de ese teatro historicista burgués que el futurista detesta. Almada Negreiros sabe muy bien lo que Júlio Dantas ha hecho con Mariana: banalizarla, eliminar toda tragedia para dejar un drama costumbrista en el que la transgresión de la mujer sólo puede ser imputable al desvarío, a la locura,⁷ como en tantos otros casos, para no tener así que enfrentarse a fondo con el caso de una mujer que rechaza el papel que le ha sido adjudicado. Desprovista de todo poder subversivo, la Mariana de Dantas es sólo un producto de la imaginería nacionalista, intercambiable por cualquier otro, sin rasgos de género ni siquiera humanidad porque, como señala Almada Negreiros, la «Nau Catrineta» serviría para el mismo propósito: «O Dantas fez uma soror Mariana que tanto o podia ser como a soror Inês ou a Inês de Castro, ou a Leonor Teles, ou o Mestre de Avis, ou a Dona Constança, ou a Nau Catrineta, ou a Maria Rapaz!» (Almada Negreiros: 19)

La apropiación de Mariana por parte del canon masculino resultó, pues, dificultosa; mito resbaladizo, sólo pudo encarnar todo un imaginario de miedos masculinos del que no está ausente la «vagina dentata» de los surrealistas.

⁵ Algunos ejemplos destacados de la presencia de Mariana Alcoforado en la tradición de la literatura masculina portuguesa: Cordeiro, Luciano (1888). *Soror Mariana, a freira portuguesa*. Lisboa: Livraria Ferin; Dantas, Júlio (1915). *Soror Mariana. Peça em 1 acto*. Lisboa: Portugal-Brasil; Negreiros, José de Almada (1915). «Manifiesto anti-Dantas», *Obras Completas*, Vol. 6 *Textos de Intervenção*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1993; Guimarães, Delfim (1926). *A Paixão de Soror Mariana*. Lisboa: Guimaraes & C.ª ed.; Ribeiro, Manuel (1940). *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado*, Lisboa: Sá da Costa.

⁶ Aguiar, Asdrúbal António de (1922). *Masochismo psychico de Soror Mariana Alcoforado*. Archivo de Medicina Legal (Separata), 1-2, Lisboa: Instituto de Medicina Legal.

⁷ Ver Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Sólo en manos de las escritoras Mariana adquirirá una verdadera dimensión mítica. Mito robado al mito, como decía Barthes, resultará infinitamente más rica que en su primitiva forma: «[...] ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe?» (Barthes: 222)

Este «robo del mito» nos sitúa ante uno de los temas más interesantes de la literatura de mujer, el de la relación de la escritora con los modelos literarios y el de la necesaria revisión del universo mítico legado por la literatura masculina.

Elfriede Engalmayer, en su postfacio a la obra completa de Adília Lopes, afirma: «Como ela própria acentua, o facto de na sua língua materna existir uma linhagem de textos escritos por mulheres foi determinante para a sua própria produção literária [...] na obra de Adília Lopes, o mundo é visto por olhos de mulher.» (Engelmayer: 470)

Ahora bien esa genealogía de textos escritos por mujeres ha sido una dura conquista. De todas las grandes literaturas de Occidente sólo la gallega tiene una «madre» fundadora, en las demás tradiciones la mujer prácticamente sólo ha existido como musa. La ginocrítica ha luchado duramente por rescatar del olvido, por «visibilizar»—y este es un concepto esencial— estas madres literarias, ese discurso de la tradición que todo escritor necesita y que para las mujeres sólo se presentaba bajo forma masculina. Era necesario recuperar una genealogía de mujeres escritoras, que la obra de las mujeres tuviera una secuencia en la que no era imprescindible que todos los eslabones fueran equivalentes a Dante o a Shakespeare porque también la literatura no canónica o la paraliteratura constituyen las bases de una tradición. Oigamos la reflexión de Adrienne Rich:

Uno de los obstáculos culturales más serios que encuentra cualquiera escritora feminista consiste en que, frente a cada trabajo feminista, existe la tendencia a recibirlo como si saliera de la nada, como si cada una de nosotras no hubiera vivido, pensado y trabajado con un pasado histórico y un presente contextual. Esta es una de las formas por medio de la cual se ha hecho aparecer el trabajo y el pensamiento de las mujeres como algo esporádico, errante, huérfano de cualquier tradición propia. (Rich: 19)

Pero esa corriente de tradición femenina no necesita crear una copia mimética del canon masculino; debería por el contrario huir de ese modelo, constituirse como canon alternativo, regido por otros parámetros estéticos e ideológicos. La reescritura responde precisamente a esa necesidad de transformar el imaginario, de apropiarse de las imágenes prestigiosas cargándolas de un nuevo sentido, un sentido diferencial y subversivo. En el caso de Mariana Alcoforado, como veremos inmediatamente, su re-visión por parte de las escritoras conllevará despojarla de su lugar social (Soror) y de su «nombre del padre» (Alcoforado). En *Novas Cartas Portuguesas* y en la poesía de Adília Lopes Mariana ya no es ni Sor ni Alcoforado, porque se ha liberado de su linaje transmitido patrilinealmente; es más, ella, ya sólo Mariana, será la fundadora de su propia genealogía de mujeres literatas.

En la literatura de mujer abundan los textos de reescritura de un modelo mítico. Es lo que Adrienne Rich llamó re-visión:

Re-visión, el acto de mirar atrás. De mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia [...] Necesitamos conocer los escritos del pasado y conocerlos de forma distinta a como han sido divulgados hasta ahora, no retransmitir una tradición sino romper las amarras que tienen puestas sobre nosotras. (Rich: 47-48)

Ejemplos como la *Desdémona* de Christine Brückner⁸, la *Medea* y la *Cassandra* de Christa Wolf⁹ o la *Antígona* de María Zambrano¹⁰ son ilustraciones perfectas de lo que significa re- visar y re- escribir.

Mariana Alcoforado entró en el canon establecido con una imagen doble: como representación desencarnada del alma portuguesa y como cuerpo perverso y penitente, imagen ésta especialmente recurrente en las representaciones gráficas, que oscilan entre la más profunda cursilería y una especie de sadomasoquismo *light*. Sólo las extraordinarias ilustraciones de Matisse (70 litografías, de las cuales 15 son retratos de Mariana) para la edición de *Lettres portugaises* publicada por Tériade en 1944 sugieren el tránsito de la inocencia infantil al desarrollo de una sensualidad poderosa y libre.

De la mano de las mujeres Mariana se metamorfoseará en otra cosa, el «mito robado» será reescrito para devolverle su identidad femenina. No importa que Mariana fuese en realidad un vizconde francés, su autoría simbólica es suficiente para la reelaboración mítica.

Las primeras menciones a esta nueva Mariana se encuentran en el estudio pionero de Teresa Leitão de Barros «Escritoras de Portugal», publicado en 1924 (Klobucka: 103). Veinte años después, en 1944, Alice de Oliveira publica *Vida Amorosa de Soror Mariana*, una biografía novelada y novelesca inspirada por el deseo de reivindicar a «una de las pocas mujeres portuguesas que el mundo ha declarado famosas» (Klobucka: 101). Oliveira, frente al discurso alcoforadista masculino, incide precisamente en Mariana-autora. Precisamente su afición a escribir desde niña, esa «anomalía de conducta»,¹¹ es, según Alice de Oliveira, la que hizo que sus padres —¿como castigo o como paradójico premio?, pensemos en Sor Juana Inés de la Cruz— la destinaran al convento.

Pero habrá que esperar a la publicación en 1972 de *Novas Cartas Portuguesas*,¹² el texto de autoría conjunta e indistinta de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa y Maria Teresa Horta —las «tres Marias»— que desde su origen niega el valor supremo del yo único del autor, para encontrar una verdadera re-visión del mito en el sentido que Adrienne Rich da al término, reescritura desde una clara opción ideológica feminista: «[...] the dormant myth of Soror Mariana was jolted from its clichéd, canonical status by the three writers' radical retelling of her story.» (Klobucka: 107)

En las *Novas Cartas Portuguesas* coexisten todos los géneros consagrados por la tradición de mujer: la carta, el diario íntimo (reforzado por la constante, obsesiva datación de los fragmentos), el fragmento lírico etc. En algunos momentos la creación hipertextual es directa, sólo la transgresión ideológica aleja el texto segundo de su modelo directo: «Considerai irmãs minhas, cá hoje é ensoalhada a febra por este brando sol se repartindo e bem rendido, [...]» (Barreno, Costa, Horta: 14) / «Considere mon Amour, jusqu'à quel excez tu as manqué de prévoyance.» (Cartas...: 64)

Encontramos en el texto cartas apócrifas como el «Bilhete de Mariana Alcoforado ao Cavaleiro de Chamilly» (p.59), o la creación de una Carta VI, magnífico pastiche de estilo barroco: «Malmente,

⁸ Brückner, Christine. (1988) *Si hubieras hablado, Desdémona*. Barcelona: Laia

⁹ Wolf, Christa. (1986) *Cassandra*. Madrid: Alfaguara y Wolf, Christa (1998) *Medea*. Madrid: Debate

¹⁰ Zambrano, María. (1967) *La tumba de Antígona*. México: Siglo XXI

¹¹ Si la mujer lectora ya era un ser «peligroso» ¿qué decir de la escritora? Recordemos el brusco fin de la carrera poética de Ana Ozores cuando sus tías descubren en su mesilla de noche unos objetos no ya masculinos sino de un hombre de mala vida: «Cuando doña Anuncia topó en la mesilla de noche de Ana con un cuaderno de versos, un tintero y una pluma, manifestó igual asombro que si hubiera visto un revólver, una baraja o una botella de aguardiente. Aquello era una cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares, plebeyos. Si hubiera fumado, no hubiera sido mayor la estupefacción de aquellas solteronas. "¿Una Ozores literata!"» [«Clarín», Leopoldo Alas (1981). *La Regenta*. Madrid: Castalia, Vol.1, p. 232]

¹² Una adaptación teatral de *Novas Cartas Portuguesas*, bajo el título *La Clôture*, fue representada en el teatro de la Cité Universitaire de Paris en octubre de 1978 [Dubois, E.T. [1988]. «A mulher e a paixão: das 'Lettres Portugaises' (1669) às 'Novas Cartas Portuguesas' (1972)», in *Colóquio-Letras*, n° 102. Lisboa, Março-Abril: 35-45]

vos amae, pois, que como a mim própria, e de ganho em memória de vós só quedam vossos silêncios e a gravidade com que me olháveis como se esperando [...] (Barreno, Costa, Horta: 274) »

También se insertan cartas de emisores inexistentes en el modelo, como las de la amiga o el primo de Mariana o las del propio Chamilly, apenas insinuadas en el texto barroco y ahora textualizadas, como la «Carta encontrada entre as páginas de um dos missais de Mariana Alcoforado» (p. 63). Sólo en estas cartas-pastiche Mariana es Alcoforado y sigue atada a su linaje patrilíneo.

Pero poco sería este texto si se limitase a una recreación histórica, su verdadera carga ideológica se muestra cuando sus autoras construyen a partir de Mariana toda una casuística de problemas de mujer. Vemos en «Carta de Mariana Alcoforado à sua Mãe» las relaciones difíciles con la madre, modelo inútil y rechazado porque ha asumido el discurso patriarcal y actúa como primera represora de su hija: «Sabei Senhora Mãe: nada do que é vosso me importa, nem pensamentos, nem costumes. [...] Pouco vos escondo e em nada vós me entendeis.» (Barreno, Costa, Horta: 60-61). En los fragmentos «A Mãe» (p.p. 127-12) y «Lamento de Mariana Alcoforado para Dona Brites» (p.p. 81-84) la «dueña» Dona Brites, madre de elección, es la confidente que la madre biológica no sabe ser. Y frente a la madre inoperante se levanta el valor de la *sorority*, la amistad entre mujeres-hermanas, en la figura de Joana de Vasconcelos, amiga y confidente.

Todos los dolores de mujer encuentran su lugar en *Novas Cartas Portuguesas*: los abusos sexuales («O pai», p. 140); la violencia de género («O Cárcere», p.p. 182-184) o el aborto, (p.p. 218-219). De la tradición de las revisiones de género procede la reivindicación de las «mujeres malas»: brujas, envenenadoras, posesas (p.p. 67-75), eruditamente plasmadas a partir del *Diccionario de Brujería* de Collin de Plancy en uno de los fragmentos más interesantes del libro, donde la glosa y reivindicación de estas mujeres «perversas» se intercala con un poema sobre la clausura conventual como marginación, donde la carga ideológica es diáfana y concentrada: «—Madre Abadessa, aquí me mandam de casa dos meus pais. / —Não houve pão para nós à mesa dos homens. / Nosso corpo inútil no Senhor foi votado. [...]» (Barreno, Costa, Horta: 67) / «E jamais caça / seremos / ou objecto / dado». (Barreno, Costa, Horta: 39)

Pero tal vez el tema más desconcertante, irritante y revulsivo para el Portugal postsalazarista de Marcelo Caetano, el que llevó —junto con las críticas y reflexiones sobre la guerra colonial— a sus tres autoras frente a un tribunal de justicia fue la plasmación del deseo sexual femenino —ya en sí la gran negación de la cultura patriarcal— en formas tan «inaceptables» como el onanismo lúdico y peligrosamente autosuficiente de la mujer en fragmentos como «A Paz» (p. 45) o «Intimidade» (p.p. 118-120) o la interesantísima alteración de los patrones de género para la descripción del cuerpo presentes en «O Corpo» (p.p. 188-189), donde una descripción erótica que parece conducir al retrato de un cuerpo desnudo femenino nos lleva a la sorpresa final: «[...] se desenha na pele branca e a corola recolhida de seu pénis adormecido.» (Barreno, Costa, Horta: 189)

En esos textos encontramos además el uso provocador de un lenguaje muy explícito, mucho más chocante en portugués que en español: «ó meu Portugal de machos a enganar impotência, cobridores, ganhões, tão maus amantes, tão apressados na cama, só atentos a mostrar picha.» (Barreno, Costa, Horta: 87)

Por otra parte las «tres Marías» convierten definitivamente a Mariana en fundadora de una genealogía. Mariana ya-no-Alcoforado al abortar (por decisión de las autoras del siglo XX) su hijo físico se convierte en «madre» de todas las escritoras portuguesas futuras, matriz literaria, mito y metáfora.

La primera de esa genealogía femenina¹³ es su sobrina Mariana («Carta de Mariana, sobrinha de Mariana Alcoforado, deixada entre folhas do seu diário», p.p. 130-135) encargada de vengar con la pluma a su tía:

É costume nos homens ser seu horizonte de absoluto o jogar com a vida da mulher, mas jogo sem risco aceite, senhor, como jogam as crianças com os sapos, que quando o bicho morre nem é pela mão da criança, é com seu espanto e mesmo com sua ofensa ao bicho que se morre assim. (Barreno, Costa, Horta: 134)

Más adelante vendrán D. Maria Ana, «descendente directa de D. Mariana, sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800» (p.p. 151-155)

Se homens constituíssem famílias e linhagens para se garantirem descendência de nomes e de propriedades, não será lógico que as mulheres utilizem sua descendência sem nome nem propriedade para perpetuar o escândalo e o inaceitável? (Barreno, Costa, Horta: 151)

Y Ana Maria, «descendente directa da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940» (p.p. 211-219), la compañera de generación de «las tres Marías», que profiere el grito más profundo de la reivindicación femenina y feminista: la necesidad de adquisición de una identidad propia y diferenciada de la del hombre: «E o problema da mulher, no meio disto, não é o de perder ou ganhar, é o da sua identidade.» (Barreno, Costa, Horta: 211)

Alejadas de las Marianas-literatas, otras Marianas, humildes, sin voz ni imagen, surgen: Maria Ana, de la aldea de Carvalhal, mujer —viuda de vivo— de un emigrante en Canadá (p.p. 114-116); Mariana «la loca» («Relatório Médico-Psiquiátrico sobre o estado mental de Mariana A.», p.p. 159-161), la que llegó al hospital apareada con un perro, enferma de soledad y de abandono; o Maria, la criada, que relata a su patrona, llena de vergüenza, la violencia de su marido, un soldado que regresó de África medio enloquecido (p.p. 175-176).

Y también Marianas intelectuales, (p.p. 201-203) hijas de su tiempo, que, entre frivolidades y pedanterías, hablan también de la ausencia, de novios soldados como Noël de Chamilly, llevados por el fragor de la guerra, en este caso de la guerra colonial: «António, eu quero ir-me embora e quero tanto que volte. Que mal fizemos para nos criarem para reizinhos de tronos à venda, que mal fizemos para termos assim ainda as áfricas entre nós e nós?» (Barreno, Costa, Horta: 203)

O Marianas niñas (p.p. 242-243), que aprenden que existen las palabras y que esas palabras también les pertenecen: «Há palavras boas e palavras más, palavras bonitas e palavras feias[...]» (Barreno, Costa, Horta: 242) Y —¿por qué no?— Marianas felices, como la recién casada exultante (p.p. 254-256), que ha encontrado en el cuerpo del otro su propio cuerpo.

Todas ellas nos llevan desde la Mariana del siglo XVII hasta la Mariana, muerta el 11 de agosto de 1971, autora de un único poema, con quien se cierra el libro. Un texto que es una revisión y una reescritura de esa metáfora a la que no pudieron escapar. *Novas Cartas Portuguesas* es un texto datado, vinculado al movimiento feminista y a la prerrevolución de abril, pero no es un texto arqueológico, ni mucho menos inoperante para un lector actual porque, sin olvidar su sólida construcción

¹³ Luciana Stegagno Picchio en su ensayo «Le nipoti di Marianna. Note sulla letteratura femminile in Portogallo», in *Gli abbracci feriti: poetesse portoghesi di oggi* (Adelina Aletti, org.), Feltrinelli, Milano, 1980, 5-11, utilizó esta imagen del «linaje femenino».

literaria, tan moderna en muchos aspectos,¹⁴ no hay en él ni un solo tema relacionado con la condición femenina que haya caducado.

El segundo caso de reelaboración de Mariana que me interesa, por su radical diferencia con *Novas Cartas Portuguesas*, es el de la poesía de Adília Lopes, en realidad Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, uno de los «fenómenos» poéticos más interesantes de los últimos años en la literatura portuguesa «[...] autora desses objectos não identificados que, desde há cerca de 15 anos vêm proliferando por livros magrinhos e raros e revistas preferencialmente *underground* [...]» (Silvestre: 1), en afortunada definición de Osvaldo Silvestre. En su no-poesía la deliberada elección de un seudónimo antipoético se acompaña con una escenografía *kitch* decididamente postmoderna y rompedora de la imagen sacralizada de la poesía como Arte Mayor, tan frecuente en la tradición literaria portuguesa.

Aliás, como todos sabemos desde os bancos da escola, a poesia é, por definição, coisa digna: onde ela fala, o mundo cala. O problema de Adília reside precisamente aqui: nos seus textos o mundo fala tanto como a poesia, não reconhecendo a esta nenhum direito fundamental. A poesia luta com toda a sorte de discursos e ruídos, e o poeta não fala pela tribo, pois a tribo tem hoje muito onde e como falar[...] (Silvestre: 2)

A partir de un registro falsamente infantil Adília construye su poesía con los objetos del mundo, de la cotidianidad, de la vulgaridad más absoluta, verdadera «arte povera» construida con los mínimos elementos —versos brevísimos, vocabulario reducido, total ausencia de adjetivos— ensamblados a través del humor cruel, a veces claramente esperpéntico, y cuajados de sofisticadísimas referencias intertextuales —guiños— a los emblemas de la «alta cultura». Pero el humor no excluye la tragedia, al contrario, la realza, como señaló Eduardo Prado Coelho: «A aparente recusa do “pathos” é sobretudo um subterfúgio para não morrer, para não se deixar invadir pela dor mais desvairada e insuportável. Daí que o humor, evidente, e quase sempre subtil e artiloso nos inspire mais respeito do que riso». (Prado Coelho: 15)

La propia Adília señala la trascendencia y el lirismo de su poesía: «A minha poesia não é exclusivamente satírica, é também lírica. Vejo-a mais nos filmes animados de Norman Mc Laren. Há sempre uma grande carga de violência, de dor, de seriedade e de santidade naquilo que escrevo.» (Entrevista...: 4)

En la misma entrevista Adília Lopes enuncia, a modo de definición estética, un postulado esencial de la literatura de mujer: la construcción de una escritura sensorial, hecha de y con el cuerpo frente al lenguaje conceptual y lógico de la tradición patriarcal: «Escrever, para mim, tem também a ver com as mãos, com o tacto» (Entrevista...: 3)

La poesía de Adília, con su mezcla de lirismo y crueldad, de humor y tragedia, con su magistral uso de lo grotesco, tiene un equivalente claro en las artes plásticas portuguesas: la pintura de Paula Rego. Ambas estaban destinadas a encontrarse y las ilustraciones de la pintora para el volumen de poesía *Obra* fueron el resultado de esa inevitable confluencia:

Estes poemas fizeram-me logo lembrar a minha juventude, com as criadas, as bonecas, as mães ultraprotectoras. [...] Tudo o que queria estava nos poemas e acabei por fazer vários desenhos para escolher apenas três. [...] Adília Lopes é de um grande romantismo [...] e ao mesmo tempo de um

¹⁴ Ver Seixo, Maria Alzira: «Quatro razões para reler *Novas Cartas Portuguesas*» <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk4/livros/seixo.htm>

grotesco e de um cómico transbordantes. Para mim o grotesco é belo, o grotesco é de uma grande ternura. E ela está cheia de ternura e de compaixão, mas não é lamechas. (Rego: 9)

En su obra Adília Lopes vuelve una y otra vez sobre Mariana hasta convertirla en un constante leit-motiv, máscara de una máscara que hace de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira-Adília Lopes la «freira poetisa barroca» del poema «Patronymica Romanica» (*Sete rios entre campos* 1999). Pero su Mariana no es ya la de las «tres Marias», el mito se reescribe desde el postmodernismo y desde el postfeminismo, porque en la poesía de Adília Lopes la carga ideológica feminista de *Novas Cartas Portuguesas* ha desaparecido, al menos como militancia:

[...] including that of a recovered foremother to the feminist movement of the seventies and beyond, is swallowed by a whirlpool of textual fragmentation, displacement, and misinterpretation. A cynical anti-myth for a jaded fim-do-século, Lopes's «mariana» no longer stands for anything, and, unlike most of her earlier incarnations, she appears to carry no ideological banners at all. Which perhaps serves to demonstrate that myth, besides being infinitely susceptible to historical change, is also not immune to entropy. (Klobucka: 117)

La primera mención a Mariana —Marianna en la grafía antigua que Adília Lopes, a la manera de Bernardo Soares, conserva— se encuentra en *A pão e água de colónia*, de 1987. Observamos ya en esta primera reescritura algunos rasgos que se repetirán después: uso cómico del anacronismo y una crueldad que ridiculiza a la mujer-víctima, ser pasivo en eterna espera: «1 / a rapariga que esperava muito / as cartas do namorado / que lhe escrevia muito pouco / foi violada pelo carteiro / 2 / quem vai pedir um envelope / a Marianna Alcoforado» (Lopes 2000: 75)

También en 1987 Adília publicó en la Editora Hiena un poemario enteramente dedicado al mito de Mariana, pero titulado, en un desplazamiento significativo, *O Marquês de Chamilly [Kabale und Liebe]*. Pese a ello es Mariana, Mariana en su profunda soledad, la protagonista indudable del poemario. En algunos poemas una Mariana casi ingenua, llena de actitudes adolescentes: «Marianna que não gosta / de chantilly / passa a gostar de duchesses / a partir do momento / em que / chantilly lhe soa a Chamilly» (Lopes 2000: 87). En otros una Mariana a la vez lírica y estúpida, sensual y ridículamente caída entre las hortensias de tanto mirar por el balcón (desde donde no se ve Mértola, guiño al mayor «error» geográfico del texto de 1669), loca de amor y de abandono como una Ofelia del Sur, pero no muerta, nunca muerta, capaz de sacudirse el polvo de los hábitos y continuar viviendo:

Que mais se poderá deitar / num marco de correio / além de cartas? / Marianna deita bocadinhos / de pão / as cartas precisam de pão / como as pombas / sobretudo se são em papel gavião / perto da minha vista / perto do coração da pomba / longe da minha vista / longe do coração da pomba / e o gavião continua a caçar / le coeur est un chasseur solitaire / le vent souffle où il veut / sei isso de cor / pensa Marianna / e encosta-se tanto à balastrada da varanda / do res-do-chão / de onde não se vê Mértola / que cai sobre as hortênsias cor-de-rosa / do canteiro / deixa-se ficar caída / entre as hortênsias / como Ophelia entre os nenúfares / depois levanta-se e sacode / o pó do hábito (Lopes 2000: 90)

Sólo al final del poemario aparece el Chamilly que ocupa el título convertido en una visión caricaturesca de Don Juan, cortés caballero algo corto de entendederas, como ya afirmó Saint-Simon en sus memorias:

O marquês de Chamilly a Marianna Alcoforado / Minha senhora deve ter / uma coisa muito urgente e capital / a dizer-me / porque me tem escrito muito / e muitas vezes / porém lamento dizer-

lho / mas não percebo / a sua letra / já mostrei as suas cartas / a todas as minhas amigas / e à minha mãe / e elas também não percebem bem / não me poderia dizer / o que tem a dizer-me / em maiúsculas? / ou pedir a alguém / com uma letra mais regular / que a sua / que me escreva / por si? / como vê tenho a maior boa vontade / em lhe ser útil / mas a sua letra minha senhora / não a ajuda (Lopes 1987: 95-96)

En 1997 ese marqués de Chamilly que parece obsesionar a Adília —¿la fascinación del vacío?— encuentra otra vez un espacio en el volumen *Clube da Poetisa Morta*. El poema se titula «O regresso de Chamilly» y es un prelude del poemario de 2000:

O regresso de Chamilly / Marianna ficou sozinha / no convento / de Beja / porque as outras freiras / casaram-se todas / ou morreram / menos ela / * / Batem à porta / do convento / Marianna pensa / as testemunhas de Jeová / ou a publicidade / Mas não / é Chamilly (Lopes 2000: 331)

En 1999, en *Florbelá Espanca Espanca*, Adília une lo impensable: el gran mito de psicología colectiva que es D. Sebastião, y la monja reinterpretada, ambos cansados de su propio rol, simples hasta la infantilización:

D. Sebastião e Mariana Alcoforado / A minha prisão / está cheia / de nevoeiro / O meu convento / está cheio / de vento / No nevoeiro / não tenho / paradeiro / No vento / não tenho / contento / Passo os dias / com as minhas tias / Eu também / Estou farto / do meu parto / Estou farta / de Esparta / Um bispo / não resolve isto (Lopes 2000: 419)

La última recreación del tema (por ahora, porque Adília ha prometido más) es *O Regresso de Chamilly* (2002). En este segundo poemario monográfico Chamilly ya es una presencia real —«Mas Chamilly chega / e fica para sempre» (Lopes 2000: 451)— pero ¿está Mariana preparada para esa presencia recuperada, para un Chamilly que ocupará todos y cada uno de los aspectos de su vida? Su regreso obliga a Mariana a replantearse su amor, la mujer que amaba a pesar de la distancia (o tal vez a causa de la distancia) se ve irónicamente enfrentada a la realidad de la presencia cotidiana del amado:

Milly chéri / tenho coisas / para te dizer / de viva voz / cartas de amor / nunca mais / agora só escrevo / cartas comerciais / *** / Não quero / ter filhos / gosto muito / de foder / contigo / e com outros / mas de bebés / não gosto / uma vez por outra / tem graça / mas sempre / não / os bebés deprimem-me / se engravidar / faço abortos / por muito / que me custe / e custa-me / muito / (um bebé é dom / do Espírito Santo) / *** / Ficas / no castelo de Beja / e eu aqui / no convento / com vento / (as janelas / fecham mal / estão empenadas) / há uma passagem / subterrânea / como nos romances / que liga / castelo e convento / podemos fechá-la / não te quero / no convento / o outro é o Céu / com peúgas / e cuecas sujas / *** / Antes de chegares / pensava assim / mesmo que Milly volte / não quero foder / nunca mais quero foder / o feitiço das unhas dos pés / e a implantação dos cabelos / na nuca / do meu Milly chéri / mais tarde / ou mais cedo / vão-me meter nojo / nunca mais danço / nunca mais dou beijos / mas quem não pensa / em foder / está fodido / mas agora / quero foder contigo / *** / Portanto Milly chéri / és muito bem vindo / a mulher (eu) / deixa / pai e mãe / e apegase / ao homem (tu) / e são ambos / uma carne (Lopes 2000: 460-461)

Esta Mariana postmoderna, para quien la pasión eterna ya no tiene sentido, cuestiona, con esa levedad que Calvino proféticamente asumió como condición básica del tercer milenio, y desde una perspectiva radicalmente diferente los temas esenciales de la condición femenina presentes en *Novas Cartas Portuguesas*: la relación con la maternidad, la función del sexo, que también ha sido des-

acralizado porque en el mundo postmoderno incluso el sexo es un engorro sustituible por cualquier alternativa virtual, y la necesidad de construir su propio lugar en el mundo.

No toda escritura de mujer supone, sin embargo, una reescritura, una subversión o una parodia de un mito. Tenemos un ejemplo de ello en la novela *Mariana*, de la escritora norteamericana de origen portugués Katherine Vaz. Como señala Anna Klobucka, tal vez por su condición de escritora portuguesa en la diáspora, Katherine Vaz sigue escrupulosamente la tradición alcoforadista masculina y nacionalista:

[...] in spite, or perhaps precisely because, of her diasporic perspective, the writer chooses to reproduce the myth and the reality of its territorial setting in the most orthodox and faithful manner imaginable. Paradoxically, it is her knowledgeable respect for the alcoforadista tradition that may have robbed her work of a potential to influence the culture she so lovingly and compellingly describes. (Klobucka: 124)

En esta novela —que fue en 1998 un relativo best-seller— no hay transgresión ninguna, sólo una ampliación historicista del background de la monja y una relativa piedad moderna por su involuntaria clausura. El amor es el único centro de la vida de esta Mariana, un amor eterno que la acompaña hasta el día de su muerte, como si amar infinitamente, doloridamente, fuera el máximo destino heroico al que puede aspirar una mujer. Veamos el final de la novela, agonía y muerte de Soror Mariana Alcoforado, Alcoforado otra vez, porque en el texto de Katherine Vaz Mariana vuelve a ser la hija del padre, no la madre de su propia genealogía:

Na noite do terceiro dia da sua agonia, Mariana Alcoforado disse: —Amo-te. Ainda te amo. Sempre te amei. Estou grata por todas as alegrias e pesares que o teu amor me deu. E depois ordenou a Deus (se a misteriosa corrente no fundo da nossa alma for Deus)—Toma-me nos Teus braços.— Inclinou a cabeça para trás para contemplar o amor puro puro que lhe derreteu os olhos e arrancou o que restava da sua alma torturada, [...] (Vaz: 274)

¿Habrá perdido Mariana su poder como mito matricial? Anna Klobucka considera que efectivamente el mito se ha agotado:

[...] as I have already suggested, after the spectacular exploration of its symbolic and ideological potential in *Novas Cartas Portuguesas*, the myth appears to have reached its point of exhaustion [...] and its true value is no longer viewed as an issue worth considering, much less supporting. (Klobucka: 124)

No me parece tan claro. Es cierto que, como decía Barthes, no hay mitos eternos¹⁵, pero creo que el de Mariana —Alcoforado o no Alcoforado— tiene todavía fuerza generadora suficiente, como demuestran las recreaciones (no siempre re-visiones, porque tienden a respetar demasiado el discurso historicista patriarcal) de que sigue siendo objeto en la literatura portuguesa más reciente¹⁶.

Volvamos al inicio: ¿Qué metáfora nos es Mariana? En mi opinión es más que una metáfora, es claramente un mito. Un mito fundacional deconstruido y reelaborado por las escritoras, con conciencia feminista o sin ella. En este proceso de reescritura Mariana ya no es Soror Mariana

¹⁵ «Sûrement pas: on peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternels; car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique.» (Barthes: 194)

¹⁶ Véanse las aportaciones más recientes: Guimarães, Jorge [2000]. *Mariana Alcoforado*. Lisboa: Hugin Editores; y Silva, Cristina [2002]. *Mariana*, todas as cartas. Lisboa: Cótica

Alcoforado, vaga monja seducida y abandonada por un soldado francés en el laberinto barroco de su convento del Alentejo, periferia de una cultura periférica; la nueva Mariana, sin jerarquía, sin linaje patrilineal, es una matriz literaria y vital. Vital por el poder transgresor de su epifanía del sexo frente a la castración doblemente operada por la tradición y por la religión; literaria porque su transgresión tiene voz y esa voz se plasma en palabra escrita. No importa que esa palabra sea apócrifa y que en el fondo asome Gabriel de Lavergne, tampoco la voz de Antígona, el más rico y poderoso de los mitos femeninos, es «auténtica». Pero ¿por qué Mariana y no Inés de Castro, por ejemplo? porque Inés de Castro siempre será la víctima, la inocente flor tronchada que Camões fijó, su imagen es pasiva, carece de la rebelión de la monja y carece de voz, no puede ser la fundadora de una genealogía de escritoras. Entonces ¿por qué no Soror Violante do Céu y sus compañeras, verdaderas escritoras? Porque en ellas no hay transgresión, sólo escritura, pero una escritura que sigue todos los códigos del logos masculino sin cuestionarlos ni alterarlos. Mariana era perfecta, despojada de las características de Eva pecadora que había acumulado en la tradición masculina, se transformó en una Lilith vengadora para las autoras de *Novas Cartas Portuguesas* y en un repertorio de intertextualidades para el mundo postmoderno y kitch de Adília Lopes.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRENO, Isabel; Costa, Maria Velho da e Horta, Maria Teresa [1998]. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa: Pub. Dom Quixote [1972]
- BARTHES, Roland [1970]. *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil. [1957]
Cartas Portuguesas (Trad. de Eugénio de Andrade) 1993. Lisboa: Assírio & Alvim
- DIOGO, Américo António Lindeza [2000]. «Posfácio» a *Obra, de Adília Lopes*. Lisboa: Mariposa Azul: 475-493
- ENGELMAYER, Elfriede [2000]. Posfácio a *Obra, de Adília Lopes*. Lisboa: Mariposa Azul: 469-472
Entrevista com Adília Lopes. <http://www.7letras.com.br/inimigo10T6htm>
- KLOBUCKA, Anna [2000]. *The Portuguese Nun. Formation of a National Myth*, Lewisburg: Bucknell University Press
- LOPES, Adília [2000]. «O Marquês de Chamilly» (Kabale und Liebe) [1987] y «O Regresso de Chamilly» [2000], in *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul.
- PRADO COELHO, Eduardo [2003]. «E Deus é o Girassol». *Público* (Suplemento *Mil Folhas*) 13/IX: 15
- REGO, Paula [2001]. «Paula Rego sobre Adília Lopes. No grotesco há muita ternura». *Público* (Suplemento *Mil Folhas*) 10/II: 9
- RICH, Adrienne (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona: Icaria
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Adília Lopes espanca Florbela Espanca*,
<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk8/livros/adilia.html>
- VAZ, Katherine [1998]. *Mariana*. Porto: Edições Asa.

DA MULHER QUE OLHA À MULHER QUE FALA: MENINA E MOÇA DE BERNARDIM RIBEIRO

María Rosa Álvarez Sellers

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

já entre os homens todos os caminhos vão a dar a histórias de mulheres.
Menina e moça. Bernardim Ribeiro

Menina e Moça, publicada em Ferrara em 1554 e uma versão mais extensa em Évora em 1557¹, é a obra mais famosa de Bernardim Ribeiro e uma das ficções emblemáticas do universo lusitano. Junta as correntes romancistas mais importantes do seu tempo, a sentimental, a cavalheiresca e a bucólica para servir de ponte entre as tradições e as novas propostas novelísticas. Compartilhamos, portanto, a opinião de Eugenio Asensio, que a qualifica de «novela sincrética»,² e consideramos que se trata de uma amostra do carácter diletante de muitas das manifestações literárias do Renascimento, momento onde se tenta delimitar os géneros literários na procura de formas mais adequadas de expressão da vida através da palavra.

Assim, no romance de Bernardim convivem traços característicos como a *saudade* ou o lirismo com outros tão inovadores como o contraponto de fantasia e realismo, as modalidades do senti-

¹ Em 1554, Abraham Usque publica em Ferrara a *História de Menina e Moça* acompanhada de cinco élogos, uma sextina e duas cantigas de Bernardim Ribeiro, além da égloga *Crisfal* e uma carta do poeta a determinada dama com a que era casado em segredo, ambas atribuídas a Cristóvão Falcão. Esta edição não se divide em capítulos, mas às vezes os parágrafos iniciam-se com letras maiúsculas sem um tamanho uniforme.

Em 1557, André de Burgos edita em Évora *Menina e Moça* com diferenças notáveis em relação à primeira. O título é agora *Primeira e segunda parte do livro chamado As Saudades*, e o texto divide-se em duas partes e por capítulos, mas além de múltiplas variantes, acrescentam-se 41 novos capítulos cuja atribuição a Bernardim se considera duvidosa. Ambas edições coincidem nos capítulos 1-31 da *Primeira Parte* e nos capítulos 1-17 da *Segunda Parte*, pelo que o acrescentado eborense se reduz aos capítulos 18-58 da *Segunda Parte*.

Excepto esta edição, todas as testemunhas conservadas do século XVI apresentam uma lição comum: o manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa —também chamado «manuscrito Asensio» por ter sido descoberto por Eugenio Asensio e José V. de Pina— datado entre 1543 e 1546, a edição de Ferrara de 1554, a edição de Colónia de 1559 —feita por Birckman seguindo a de Ferrara— e o manuscrito da Biblioteca da Real Academia de la Historia de Madrid, do último terço do século. Mas, incluindo a edição de Évora, Bernardim parece não ter participado: «não há dúvida de que nenhum dos textos impressos é da sua responsabilidade. E o mesmo se pode dizer dos manuscritos.» Aníbal Pinto de Castro, «Uma edição crítica da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: Problemas e soluções», in *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque* (Paris, 20-24 Octobre, 1981), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, p. 170.

² «Bernardim compone una novela sincrética en la que entran diversos ingredientes. Acepta los datos centrales de la novela sentimental: la historia de un amor triste, el análisis amoroso de la pasión, la tensión emotiva, el desenlace infeliz. Pero toma para motivación de los estados de alma una acción caballerescas que recuerda las novelas arturianas, y proyecta buena parte de los incidentes sobre un fondo de naturaleza, de playas, riberas y bosques. Este elemento renacentista de escenarios pastoriles y bellezas naturales sirve de fondo a amores trágicos, a voces misteriosas, a siniestros presagios.» Eugenio Asensio, «Bernardim Ribeiro y los problemas de *Menina e Moça*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XIII, 1978, p. 57.

mento, o dinamismo, os temas do exílio e a mudança e a criação de uma atmosfera definida pela natureza,³ o sofrimento⁴ —«Mas eu, que sempre folguei de buscar meu dano»⁵— e o fatalismo⁶ —«Já então parece que havia de ser o que depois foi...» (cap. I)—, parâmetros enunciados pela Menina como constantes do seu relato.

A sua qualidade de discurso inacabado, a riqueza dos seus constituintes e o difícil equilíbrio conseguido na sua disposição fizeram dela uma obra singular e excepcional e motivaram a amplitude de perspectivas que caracteriza as análises aplicadas a *Menina e Moça*, pluralidade que preside também a questão do género,⁷ das edições e da própria estrutura do romance, constituída por histórias sucessivas entrelaçadas e inacabadas que confluem numa interpretação fatalista da vida baseada na mudança e no desconcerto.⁸

Porque *Menina e Moça* é a história de uma rapariga disposta a contar as suas desventuras, separada da sua terra e do seu amado, mas cujo relato será substituído pelo de uma «Dona do tempo antigo» que narrará histórias amorosas presididas também pela tristeza, ficando todas as personagens unidas pelo laço comum do sentimento e da fatalidade de um destino submetido ao desconcerto da mudança.⁹ Talvez por esse sentido fatalista e desconcertante da existência, «mudança possui tudo» seja o lema do universo bernardiano, sustentado por um dinamismo¹⁰ oculto que impede à Menina de encontrar o necessário repouso para escrever, já que «a mim as minhas mágoas ora me levam para um cabo, ora para outro: trazem-me assim, que me é forçado tomar as palavras que me elas dão, porque não sou tão constrangida a servir o engano, como a minha dor».¹¹

O sofrimento não encontra razões que o justifiquem, e tudo aparece subordinado ao amor, mas na *Menina e Moça* este é fonte de infelicidade, já que se trata de uma paixão insatisfeita que gera emoções de desespero,¹² possuidor de um poder fatal e inelutável ao qual se submetem passivamente as personagens,¹³ o que se traduz num ambiente de irresponsabilidade fatalista dominado pela tristeza presente nos protagonistas e no seu meio circundante: as águas que correm no rio, as aves que caem mortas, os homens que não amam as mulheres que os amam... As tristezas de amor são

³ Segundo M.L. Carvalhão Buescu, trata-se de um «documento das características permanentes de um universo psicológico» definido pelo «sentimento da natureza», «causadora de estados de alma», perante a qual o autor se emociona e pela qual se sente modificado —convertendo-se aliás para o sujeito do discurso, a Menina, em «modelo existencial»— e pela «valorização do subjectivismo e a demorada análise introspectiva do sentimento» através de uma linguagem arcaica mas que não deixa de introduzir inovações no vocabulário sentimental. *Literatura Portuguesa Clássica*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 70.

⁴ «Ali vi então na piedade, que houve doutrem, camanha a devera ter de mim, se não fora tão demasiadamente mais amiga de minha dor do que parece que foi de mim quem me é causa dela: mas camanha é a razão porque sou triste, que nunca me veio mal nenhum, que eu não andasse em busca dele.» Bernardim Ribeiro, *Obras completas*, Ed. Aquilino Ribeiro e M. Marquês Braga, vol. I, Lisboa, Sá da Costa, 1982, 4ª ed., p. 2. As citações da obra correspondem a esta edição.

⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁶ «Mas eu (que depois de triste cuidei que não tinha mais que temer) não olhei nada por aquilo em que parece que Deus me queria avisar da mudança que depois havia de vir» *Ibidem*, p. 8.

⁷ Tratamos o tema em María Rosa Álvarez Sellers. «*Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: a questão do género». *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar com liberdade e risco*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, pp. 156-164.

⁸ Analizamos a questão da estrutura e das edições em María Rosa Álvarez Sellers. «Texto e estrutura em *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro». *Homenaje a Luis Quirante*, 2 vols., R. Beltrán, M. Haro, J.L. Sirera y A. Tordera (Eds.), Valencia, Universitat de València, 2003, vol. II, pp. 417-429.

⁹ Assim fala a «dona do tempo antigo»: «Trazem-nos os nossos fados não sei quê ante os olhos que temos coisas diante e não as vemos. Tudo anda trocado que não se entende; e assim nos vêm tomar as mágoas quando estamos mais assegurados delas, que nos doem a um mesmo tempo o bem que perdemos e o mal que depois cobramos.» Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, *Obras completas*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁰ A. J. Saraiva e Ó. Lopes consideram este aspecto pouco estudado, e falam do «dinamismo permanente e universal que as personagens encontram nas coisas e dentro de si próprias». «Tudo se transforma sem paragens, todo o estado se converte noutra estado, tudo é instável». *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, s/d, 16ª ed., pp. 238-239.

¹¹ Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, *Obras completas*, op. cit., p. 5.

¹² Cf. João Malaca Casteleiro, «A influência da *Fiammetta* de Boccaccio na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro», *Ocidente*, n.º 360, vol. LXXIV, abril, 1968, p. 153.

¹³ Cf. Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça ou Saudades*, Ed. José G. Herculano de Carvalho, Coimbra, Atlântida, 1973, p. 22.

um convencionalismo fixado pelo lirismo provençal, mas aqui afectam todas as personagens, narradoras e protagonistas, e inclusive a paisagem. O livro é dirigido aos tristes:

se em algum tempo se achar este livrinho de pessoas alegres, não o leiam, que porventura parecendo-lhes que seus casos serão mudáveis, como os aqui contados, o seu prazer lhes será menos prazer. Isto, onde eu estivesse, me doeria porque assaz bastava eu nascer para minhas mágoas, e não ainda para as de outrem. Os tristes o poderão ler: mas aí não os houve mais homens depois que nas mulheres houve piedade: mulheres sim, porque sempre nos homens houve desamor.¹⁴

Não é, com certeza, a primeira vez que para expressar o sentimento se utiliza a voz feminina como artifício literário, presente tanto na própria tradição portuguesa, com as *cantigas de amigo*, como nas novidades estrangeiras, caso de *Fiammetta* de Boccaccio, destinada às mulheres tristes.

Mas esta recuperação da palavra da mulher surge em consonância com as novas formas de vida que trazia uma nova época, o Renascimento, momento onde entram em crise as concepções do amor dominantes na poesia trovadoresca e na prosa de cavalarias. Estas novelas apresentavam o triunfo da coragem e a vitória do mais forte, fazendo da defesa da justiça e do serviço amoroso as pautas de conduta de um herói cuja recompensa era ditada pela dama amada. Mas com *Amadís de Gaula* produzem-se modificações no género: a dama é substituída pela donzela, o amor adúltero convertido em amores clandestinos encaminhados ao casamento, e *Amadís* não é menos admirado pelas suas façanhas que pela sua entrega amorosa. As mudanças na literatura surgem marcadas pelas mudanças sociais onde a nobreza começa a sentir-se obrigada a partilhar os seus privilégios de classe dominante com uma burguesia que impõe novos gostos e novos valores. As armas perdem a sua preponderância —embora o cavaleiro continue a ser admirado—, o amor desloca-se para o terreno doméstico e vai dirigido a donzelas e não a damas. «E assim se cria uma amatória nova, idealizada ainda, é certo, mas transigente com costumes mais prosaicos».¹⁵

No século XV assistimos ao triunfo na Europa de «uma literatura novelística consagradora da nova amatória naturalista-feminista».¹⁶ A origem das primeiras novelas sentimentais encontra-se, segundo Menéndez Pelayo,¹⁷ no novo papel dado à mulher, que passa de ser vista como objecto de paixão e culto pelo cavaleiro a reclamar direitos sentimentais. A nova ficção faz valer os sentimentos do homem mas, sobretudo, os da mulher, embora em vez de analisá-los, pretenda sublimá-los e entronizá-los.

Já então se conheciam na Península traduções de algumas obras francesas que seguiam essa pauta, como *Flores y Blancaflor*, *Paris y Viana* ou *Pierres y Magalona*, nas quais ainda primava a aventura sobre o sentimento. Mas da Itália surgirão as primeiras análises subjectivas da paixão amorosa, com obras como a *Vita Nuova*¹⁸ e a *Divina Comédia* de Dante ou a *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio, obra que «inicia o ciclo da novelística sentimental em toda a Europa»;¹⁹ nela a própria protagonista conta as suas tristezas por ter sido abandonada pelo seu amado, e a história converte-se na leitura predilecta da época. Embora não fosse traduzida para o português, foi proibida pelo

¹⁴ Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, *Obras completas*, op. cit., pp. 3-4.

¹⁵ João Gaspar Simões, *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, p. 82.

¹⁶ *Ibidem*, p. 82.

¹⁷ *Orígenes de la Novela*, vol. II, Madrid, C.S.I.C., 1961, 2ª ed., p. 3.

¹⁸ José G. Herculano de Carvalho considera que Petrarca, Boccaccio, Sannazaro e Bembo deixaram a sua marca na novela bernardiniana, e que o poeta português devia ter um «conhecimento directo» da *Vita nuova* de Dante. «Crítica filológica e compreensão poética», in *Litterae Hispanae et Lusitanae*. Festschrift zum fünfzigjährigen bestehen des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstituts der Universität Hamburg, Herausgegeben von Hans Flasche, München, Max Hueber Verlag, 1968, p. 89.

¹⁹ João Gaspar Simões, op. cit., p. 83.

Santo Ofício, pelo que podemos supor que era conhecida em Portugal, assim como as obras espanholas que inspirou.²⁰

A crítica assinala a influência de *Fiammetta* sobre *Menina e Moça*, mas esta é mais em qualidade de estímulo do que de modelo.²¹ Compartilham a «suposta autoria feminina», «o seu carácter sentimental, confidencial e desordenado, e a perspectiva feminista». O tema fundamental é o amor, de natureza trágica, unido à «concepção fatalista» e à «visão pessimista»,²² e nas duas aparecem elementos sobrenaturais, embora Bernardim procure «criar a ilusão da realidade». ²³ Mas supõem objetivos diferentes no panorama literário: segundo Malaca Casteleiro, se a novela italiana «aceita a tradição clássica e dá início à literatura novelística moderna» convertendo-se em síntese da sua época, «Bernardim Ribeiro adianta-se à sua época», pois a sua obra «ganha maior elevação estética e mais projecção histórica». ²⁴

Os acontecimentos contados na *Menina e Moça* contemplam-se desde o ponto de vista das «donzelas que ficavam chorando por cavaleiros» —recuperando assim Bernardim a perspectiva das *cantigas de amigo*—, ²⁵ facto que condiciona a selecção e valorização dos acontecimentos e converte as emoções em mais importantes do que as acções. ²⁶ Contudo, as narradoras de Bernardim não excluem o ponto de vista do homem, e são conscientes da diferença de atitudes no intercâmbio amoroso. Se o homem namora com «obras», a mulher fá-lo com «desdéns e presunções», por isso Cruélcia, que «não procurara obrigá-lo a pouco e pouco» e se dera «logo toda» a Narbindel, só «obrigou-o assim,

²⁰ Já que segundo Simões, «Da combinação das queixas sentimentais de Fiammetta com as lágrimas de Amadis se gera em verdade a «novela» sentimental espanhola». *Ibidem*, p. 83.

²¹ Porque a obra portuguesa supera a italiana em sinceridade, emotividade, anotação do vago, simplicidade de estilo e espontaneidade, segundo J. Malaca Casteleiro, *op. cit.*, que analisa as relações entre ambas.

²² *Ibidem*, pp. 167-168.

²³ *Ibidem*, p. 159.

²⁴ *Ibidem*, p.168.

²⁵ A filiação da *Menina e Moça* nas *cantigas de amigo* é sublinhada por distintos autores:

Para Gallego Morell, a relação entre ambas intensifica-se no cantar à maneira de solão que a Ama recita a Aónia, evocador das suas conversas entre a mãe e a filha:

Mientras os alimento, hija,
vuestra madre estoy recordando.
Se me llenan los ojos de agua,
en ella os estoy lavando.

Bernardim Ribeiro, *Menina y moza o Saudades*, Ed. Antonio Gallego Morell e Juan M. Carrasco, Madrid, Cátedra, 1992.

Hélder Macedo pela sua estrutura paralelística. Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, Ed. Hélder Macedo, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, 2ª ed., p. 62.

Teresa Amado, editora de *Menina e Moça de Bernardim Riberio*, Lisboa, Comunicação, 1984, pp. 38-39, no monólogo da Menina:

«Também como nesta [a cantiga de amigo], a feminilidade é da fala, do sentimento e da atitude, e todo o monólogo da Menina até à chegada da Dona se pode ler como uma longa e lindíssima cantiga de amigo em que os dados tradicionais fossem explicados, sujeitos a uma outra exigência de análise.»

Para M.L. Carvalhão Buescu (*op. cit.*, p. 71) o autor cria uma ficção na que transfere a sua própria experiência para um plano imaginário, psicologicamente ambíguo, configurando uma «secreta atmosfera feminina». «Trata-se de um universo melancólico, por vezes colorido de uma intensa e reprimida revolta pela condição feminina».

Constance H. Rose destaca também essa peculiaridade dos autores de *cantigas de amigo* e de Bernardim Ribeiro ou Alonso Núñez de Reinoso, criadores do género pastoril peninsular, de se expressar através de uma voz feminina, e embora sublinhe como uma das suas principais descobertas que nas suas páginas a mulher tenha encontrado a sua voz, atendendo ao tom e conteúdo das tristezas enunciadas, deduz que se trata em verdade do lamento dos próprios autores, judeus conversos, por uma situação de exílio à qual não viam o fim. Cf. «'La voz a ti debida': melancolía y narradoras en la novela pastoril», in *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*, María Rosa Álvarez Sellers (Ed.), Valencia, Universitat de València, 1999, pp. 347-358.

²⁶ «El punto de vista femenino selecciona los pormenores con criterio y sensibilidad diferente, condicionando la visión y valoración. Porque la brillantez de las aventuras caballerescas está artísticamente deslucida por el relieve con que se pinta el acontecimiento interior y la vida en apariencia estática y monótona de las mujeres en la familia y el hogar. Quizá las escenas mejor logradas, a la vez que más nuevas, sean la muerte de Belisa en el parto y el nacimiento de Arima. Ascenden también al primer plano las emociones veladas, el lenguaje de la mirada furtiva y la voz entrecortada. Los incidentes de combates, las actividades de los hombres moviéndose por un escenario heroico y decorativo importan menos que las emociones de la mujer en la cárcel doméstica, como si la narración caballerisca hiciera el papel de contraste de la historia psicológica. Es la primera vez que se escribe en Portugal para un público femenino.» Eugenio Asensio, *op. cit.*, pp. 59-60.

mas não o namorou», e pelo contrário Aónia e Arima namoram Binmarder e Avalor sem ser conscientes disso; a mulher parece ter descoberto a arte de amar, privilégio reservado aos homens.²⁷

Trata-se, pois, das primeiras memórias femininas escritas em língua portuguesa,²⁸ e nelas todas as circunstâncias parecem sublinhar esse imperativo sentimental ao qual ficam subordinados pensamentos, actuações e inclusivamente a própria natureza, para construir um «diário sentimental» que descuida o percurso da ordem lógica dos acontecimentos, já que as lembranças se agrupam na mente desordenadamente dominadas pela tristeza, motivo convertido numa condição mais a acrescentar à honestidade ou à beleza na configuração do retrato feminino.

Menina e moça tem sido vista como a expressão de uma «filosofia sentimental-feminista» e considerada um manual para a mulher semelhante a *Il Cortesano* de Castiglione para os cavaleiros. Foi qualificada por isso de «novela feminista», que não quer dizer uma diatribe do sexo masculino à maneira da época: talvez a característica mais delicada de feminilidade esteja na ausência de todo sentido polémico.²⁹ Este carácter «feminista» tem sido interpretado de forma diferente por autores como Saraiva e Lopes,³⁰ Prado Coelho³¹ ou Malaca Casteleiro.³² No entanto, concordamos com a opinião de Isabel Margato,³³ que em vez de falar de feminismo sentimental, destaca o esforço do autor para apreender a sensibilidade feminina, e com a opinião de Teresa Amado, que qualifica de justa a percepção do modo de ser feminino —e considera *Menina e Moça* o livro, escrito por um homem, mais feminino da literatura portuguesa—,³⁴ traço justificado por Herculano de Carvalho:

Nisto sobretudo consiste o «feminismo» de *Menina e Moça*: em que o mundo que nela surge se nos apresenta visto pelos olhos de duas mulheres, abandonadas e dolorosamente agravadas pelo mesmo mundo em que os homens dominam como senhores; interpretado à luz de uma sensibilidade que sem dúvida se pode classificar de feminina.³⁵

Mas a perspectiva sentimental não é a única que incide nas mudanças realizadas no universo feminino que se mostra nas novelas. Também a pastoril, à qual não é alheia *Menina e Moça*, apresenta modificações substanciais, pois é dedicada à mulher e nela o feminino monopoliza o sentimento, apropriando-se de motivos e meios para criar um mundo ideal onde a mulher deixou de ser uma figura longínqua e inalcançável para passar a dirigir este novo mundo que, segundo Casaldüero, «el hombre ha creado sólo para sentirse perdido y anonadado»,³⁶ onde a educação intelectual se converte em educação sentimental: o homem deve deixar de se amar a si próprio e entregar-se, submetendo-se e deixando-se reger pela ternura, como acontece com os «dois ami-

27. Segundo Simões (*op. cit.*, p. 96): «Eis descoberta pela mulher uma arte de amar até então privilégio dos homens. O feminismo da *Menina e Moça* patenteia-se-nos aqui claramente. A mulher principiava a descobrir o jogo do homem no amor, analisando, lúcida, as suas próprias fraquezas».

28. A. Gallego Morell, *op. cit.*, p. 22. Trata-se de um «diário femenino» escrito por uma donzela que evoca um momento da sua infância, o da separação dos seus, e resolve depois escrever o que tem visto e ouvido.

29. *Ibidem*, p. 23.

30. Já que o isolamento doméstico orienta as mulheres para o «culto dos sentimentos delicados», enquanto os homens, excepto os «dois amigos» dos quais se vai falar, desconhecem o que são «profundos cuidados amorosos». *Op. cit.*, p. 235.

31. «tendência nitidamente feminista (as narradoras são mulheres, a redacção do livro é atribuída à *Menina*, o caso é sempre dado como mais doloroso para as mulheres, etc.)». *Dicionário de Literatura (Portuguesa, Brasileira, Galega, Estilística)*, Porto, Figueirinhas, 1973, p. 634.

32. «perspectiva sentimental feminista» (p. 147) pela maneira em que as interlocutoras censuram os homens e exaltam o sofrimento das mulheres. *Cf.*, *op. cit.*, p. 152.

33. *Cf.*, *As Saudades da «Menina e Moça»*, Lisboa, IN-CM, 1988.

34. *Op. cit.*, p. 39.

35. Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça ou Saudades*, Ed. José G. Herculano de Carvalho, *op. cit.*, p. 23.

36. Joaquín Casaldüero, «La Bucólica, la pastoril y el amor», in *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1973, p. 93.

gos» que aparecem em *Menina e Moça*, os quais, como o resto de personagens, manifestam com lágrimas os seus desvelos amorosos.³⁷

Desde um ângulo diferente e seguindo o pensamento da Cabala, Hélder Macedo centra a sua atenção no papel espiritual da mulher. Observa que as coordenadas filosóficas de Bernardim são neo-platónicas e petrarquizantes, mas «articulam uma concepção da qualidade espiritualmente revelatória da mulher amada mais extremada que a do petrarquismo e com um tipo de dualismo mais radical».³⁸ A mulher não é só o norte do sentir, mas o guia espiritual que indicará o caminho da redenção a Binmarder e Avalor, afectados por uma paixão subitamente desencadeada, como se fosse uma iniciação espiritual; «a mulher é entendida por Bernardim como mais próxima da divindade do que o homem»³⁹ e, na novela, estão ligadas pela sua condição de exiliadas. As histórias dos cavaleiros e das suas damas funcionam como modelos de meditação espiritual e preparação para a redenção final da alma.⁴⁰

Da mulher medieval que olha, passámos à mulher renascentista que fala. Mas, quer como narradora, quer como protagonista ou símbolo espiritual, a verdade é que uma das características destacáveis da novela de Bernardim não é só a eleição da perspectiva feminina para desvelar o sentimento, mas a criação de um universo físico, moral e espiritual desde donde dar-lhe crédito e sustentá-la.⁴¹ Seguindo a esteira das *cantigas de amigo*, cede-se a voz à mulher para falar de si própria e das suas impressões sobre o mundo circundante e manifestar as várias maneiras de viver a paixão, embora todas elas sejam superadas pelo rumo fatalista marcado pela mudança e o desconcerto. No entanto, *Menina e Moça* é muito mais do que uma novela feminista ou feminina, vista a transcendência adquirida. Pensamos, como conclusão, que reúne as principais tendências novelísticas da sua época sem optar claramente por nenhuma e, participando desse espírito conciliador ou de transição que intui a dissolução ou transformação dos géneros prévios mas não oferece resultados definitivos, abre simultaneamente caminhos novos na ficção. Apesar desse tom de convivência do diverso, é capaz de criar uma atmosfera única e umas personagens emblemáticas que lhe têm permitido continuar a resistir à passagem do tempo e ao afã das classificações, ficando convertida numa obra solitária mas de maneira nenhuma marginal, que talvez devido às suas virtudes, ou aos seus defeitos, não pôde encontrar continuadores porque depois dela os géneros ganham em clareza e definição, mas que como todas as grandes obras da literatura, continua despertando interesses, suscitando discussões, favorecendo pontos de vista diferentes e, sobretudo, leituras deleitadas, e não só aos tristes, também aos apaixonados.

³⁷ Herculano de Carvalho (Ed. de *Menina e Moça ou Saudades*, op. cit., p. 23) nota que esa «feminil sensibilidade, exacerbada pela dor (...) não é qualidade apenas das mulheres (...), mas do próprio carácter das personagens masculinas, em especial o de Avalor.» Também Teresa Amado (op. cit., p. 40) assinala que Lamentor, Binmarder ou Avalor «sofrem incomparavelmente mais que qualquer das donzelas.»

³⁸ Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, Ed. Hélder Macedo, op. cit., p. 34.

³⁹ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁰ «Se o sofrimento das mulheres é consequente da sua posição privilegiada em relação à «verdade» que em si encerram, essa mesma «verdade» as torna na representação ou manifestação visível de um bem oposto ao «mal» de que são o remédio para os homens no seu exílio comum, porque conhecê-las é conhecer «verdade desconhecida»» (*Ibidem*, p. 37), e compreender a sua santidade é o mesmo que conhecer a Deus.

Portanto, e tendo em conta que dentro da tradição judaica ortodoxa «a qualidade rática e religiosa de judeu é transmitida exclusivamente por via feminina», *Menina e Moça* é o exemplo da actividade das mulheres judias que mantiveram a «verdade desconhecida» para conduzir o seu povo para a salvação, pois tanto Aónia como Arima simbolizam a conversão de Binmarder e Avalor.

⁴¹ Vid. María Rosa Álvarez Sellers, «Camino físico y sentimentales en *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro», *Caminería Hispánica. Actas del V Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, CEDEX-CEHOPU, 2002, vol. 1, pp. 631-648.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. «Caminos físicos y sentimentales en *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro», *Caminería Hispánica. Actas del V Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, CEDEX-CEHOPU, 2002, vol. I, pp. 631-648.
- «*Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: a questão do género», in *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar com liberdade e risco*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, pp. 156-164.
 - «Texto e estrutura em *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro», in *Homenaje a Luis Quirante*, 2 vols., R. Beltrán, M. Haro, J.L. Sirera y A. Tordera (Eds.), Valencia, Universitat de València, 2003, vol. II, pp. 417-429.
- ASENSIO, Eugenio. «Bernardim Ribeiro y los problemas de *Menina e Moça*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XIII, 1978, pp. 41-62.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Literatura Portuguesa Clássica*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- CARVALHO, José G. Herculano de. «Crítica filológica e compreensão poética», in *Litterae Hispanae et Lusitanae. Festschrift zum fünfzigjährigen bestehen des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstituts der Universität Hamburg*, Herausgegeben von Hans Flasche, München, Max Hueber Verlag, 1968, pp. 85-107.
- CASALDUERO, Joaquín. «La Bucólica, la pastoril y el amor», in *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 90-95.
- CASTELEIRO, João Malaca. «A influência da *Fiammetta* de Boccaccio na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro», *Ocidente*, n.º 360, vol. LXXIV, abril, 1968, pp. 146-168.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. «Uma edição crítica da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: Problemas e soluções», in *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque (Paris, 20-24 Octobre 1981)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 163-178.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura (Portuguesa, Brasileira, Galega, Estilística)*, Porto, Figueirinhas, 1973, pp. 633-635.
- MACEDO, Hélder. *Do significado oculto da Menina e Moça*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- MARGATO, Isabel. *As Saudades da «Menina e Moça»*, Lisboa, IN-CM, 1988.
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la Novela*, Madrid, C.S.I.C., 1961, vol. II, 2ª ed.
- RIBEIRO, Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades*, Ed. Hélder Macedo, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999, 2ª ed.
- *Menina e Moça ou Saudades*, Ed. José G. Herculano de Carvalho, Coimbra, Atlântida, 1973, 3ª edição corrigida.
 - *Menina e Moça*, Ed. Teresa Amado, Lisboa, Comunicação, Textos Literários, 1984.
 - *Menina e Moça ou Saudades*, Ed. Antonio Gallego Morell y Juan M. Carrasco, Madrid, Cátedra, 1992.
 - *Obras completas*, Ed. Aquilino Ribeiro e M. Marquês Braga, vol. I, Lisboa, Sá da Costa, 1982, 4ª ed.
- ROSE, Constance H. «'La voz a ti debida': melancolía y narradoras en la novela pastoril», in María Rosa Álvarez Sellers (Ed.), *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*, Valencia, Universitat de València, 1999, pp. 347-358.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, s/d, 16ª ed., pp. 229-246.
- SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

ASPECTOS CONTRASTIVOS DE LEXICOGRAFÍA BILIGÜE HISPANO-LUSA: ALGUNAS MUESTRAS DE LOS DICCIONARIOS MÁS DIVULGADOS

Ignacio Vázquez

UNIVERSITAT DE BARCELONA.

En las siguientes líneas pretendemos hacer una aproximación a lo que consideramos que debería ser un diccionario «ideal» —dentro de lo posible— portugués-español y viceversa.

Como indica el título de esta comunicación serán tratados algunos aspectos contrastivos de lexicografía bilingüe hispano-lusa. Y nos hemos enmarcado en la lexicografía bilingüe básicamente por dos razones:

- la primera de ellas apunta hacia una cuestión de didáctica de la lengua portuguesa en una universidad extranjera donde la lengua hablada no es el portugués,
- la segunda se refiere a la realidad lingüística que los alumnos —en nuestro caso particular— deben aprender, o que cualquier usuario en general quiera saber.

Partimos para nuestra hipótesis de una reflexión de tipo sociolingüístico: hemos observado que la lengua española en un registro culto y medio-culto utiliza en el nivel escrito un tipo de léxico más o menos especializado que difícilmente aparece en la lengua oral. El uso verbal del español se ciñe a un número determinado de vocablos en que, al contrario del portugués, el léxico habitual es inferior en la precisión semántica. Tenemos incluso la impresión de que la lengua portuguesa, aunque posea en su acervo léxico muchos sinónimos, acostumbra a utilizar en los registros escritos más específicos básicamente un tipo de léxico conforme a la frecuencia de uso —más próximo a la oralidad—, mientras que el español tiende a usar en la lengua escrita muchos más sinónimos, incluso no siendo propios del lenguaje oral.

La lengua portuguesa, que sufrió un influjo del latín durante la Edad Media mucho más fuerte que otras lenguas románicas —concretamente el español—, padeció durante los siglos siguientes otro proceso léxico de relatinización. Sólo en el siglo XVIII, cuando el marqués de Pombal instituyó el portugués como lengua oficial y de enseñanza, el idioma del país vecino alcanzó un *status*, diríamos que natural, de evolución propia. Pero ese influjo del latín fue tan poderoso que, aún actualmente, el léxico portugués cotidiano reviste tendencias que recuerdan un uso especializado del lenguaje. Vamos a intentar explicarnos: el léxico portugués está predeterminado para ser usado de modo correcto según el contexto en el que actúa. Tal vez los siguientes ejemplos nos ayuden a verificar lo que estamos diciendo:

En español, aunque podamos decir «*préstame* dinero», «ahora *desciendo* [cuando alguien nos llama a la puerta]» o «no se ve lo que *está escrito* en ese papel», normalmente decimos «*déjame* dinero», «ahora *bajo*» y «no se ve lo que *pone* en ese papel». En los mismos casos, la lengua portuguesa uti-

liza los correspondientes infinitivos para los complementos cuyo contenido semántico implica únicamente aquel verbo, diciendo: «*empresta-me dinheiro*», «*agora desço*» y «*não se consegue ver o que está escrito / o que diz aquele papel*», y nunca «*deixa-me* dinheiro*», «*agora baixo**» ni «*não se consegue ver o que põe* nesse papel...*»

Otros ejemplos donde se observa esa especificación del idioma portugués que el español tiende a neutralizar serían, por ejemplo «*responder - contestar*», «*enseñar/ensinar - mostrar*» utilizados de modo sinonímico en español pero imposibles de intercambiar en portugués.

Los diccionarios, y aquí entramos en el problema que intentamos discernir, recogen el léxico de una lengua, pero muy pocos reparan en las características sociolingüísticas a las que nos referimos más arriba. Es un hecho conocido que los diccionarios nacieron bilingües —en las antiguas sociedades sumeria y acadia— para servir de elemento de comunicación entre dos comunidades que hablaban lenguas diferentes. Posteriormente, en nuestra Edad Media, el latín como lengua de comunicación hizo que los diccionarios fuesen rigurosamente monolingües en latín, para dignificar a la lengua por excelencia frente a los romances emergentes. Algún tiempo después, en el Renacimiento, aquellos romances fueron elevados a lenguas de cultura y el idioma se convirtió en preocupación política. Comenzaron los bilingües que enfrentaban esa nueva lengua de cultura y el latín. Era preciso seguir estudiando el latín pero a través de la lengua propia. A continuación, surgieron los grandes diccionarios monolingües cuya preocupación evidente era la dignificación del idioma autóctono. Casi a la vez aparecieron los primeros bilingües entre dos lenguas nacionales. En la producción española y portuguesa, esa aparición fue muy tardía, siendo de 1864 el primer diccionario español-portugués, confeccionado por Mascarenhas Valdez¹.

En esta minihistoria externa de los diccionarios, el papel del lector-destinatario es esencial: parece un hecho evidente que los usuarios de un diccionario monolingüe conocen el léxico de su lengua, actuando la idea de la competencia lingüística que hace que dichos usuarios no precisen de mayor información. Utilizan el diccionario básicamente para un correcto uso de la ortografía o para conocer una palabra puntual de la que se desconoce el significado. Muy raramente el lector va a leer el prólogo donde se especifican las bases sobre las que se ha construido el diccionario. Ese principio, aparentemente evidente, no funciona en una obra bilingüe.

Cuando se enfrentan dos sistemas lingüísticos, las particularidades de cada lengua —que parecen sobrevolar sobre el diccionario monolingüe pero que no se especifican totalmente— no pueden ser obviadas en el diccionario bilingüe dado que es precisamente en esos puntos donde el diccionario tiene que dar un perfecto conocimiento de las dos realidades lingüísticas.

Nosotros queremos detenernos precisamente en la frecuencia de uso como una de las sutilidades lingüísticas más perceptibles —y creemos que importante— en el par español / portugués.

Suelen ser dos las formas en que se disponen en un diccionario las diferentes acepciones que presenta una voz: la primera es la de colocar los significados en un orden cronológico de mayor a menor antigüedad en el idioma. La segunda disposición corresponde a la forma contraria: colocar las acepciones conforme a una mayor frecuencia de uso, aunque sea el término más moderno el que aparece en primer lugar.

¹ (1864-66), Valdez, Manuel do Canto e Castro Mascarenhas, *Diccionario español-portugués el primero que se ha publicado con las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y Américas Españolas, en el lenguaje comun antiguo y moderno*, Lisboa, Imprensa Nacional.

Acostumbran a seguir la primera pauta los diccionarios monolingües, salvo algunas excepciones, cuando se especifica que aquel diccionario es de la lengua actual o de uso.

Por lo que se refiere a un diccionario bilingüe, si el usuario de la lengua B quiere conocer algún pormenor de la lengua A, consideramos que la disposición ideal debería ser la de la frecuencia de uso, ya que el diccionario bilingüe es una herramienta para trabajar —básicamente— con el léxico habitual, cotidiano. Este es, sobre todo, el caso en un diccionario bilingüe español-portugués. Nos basamos en el hecho de que las dos lenguas están muy próximas léxicamente pero presentan un uso frecuentemente contrario del vocabulario. Difícilmente en la historia del léxico español y portugués vamos a encontrar una palabra que no exista en la otra lengua con la misma forma o ligeramente cambiada, además, obviamente, de una cantidad de léxico totalmente divergente en los dos idiomas.

La cuestión que nos ha traído hasta este punto va a ser defendida con la ayuda de *corpora* léxicos que nos van a indicar la distinta manera de uso de términos existentes en español y portugués.

Lingüísticamente, el estudiante español —si en el diccionario no se especifica cual es el término entre dos más usado en portugués, y sin una experiencia previa del idioma— tenderá a traducir la voz portuguesa por la más próxima en español, incurriendo en grave error en el uso cotidiano de la lengua portuguesa.

Para los estudiantes de lengua portuguesa, creemos que un diccionario bilingüe debería establecer criterios de frecuencia de uso, es decir, apuntar mínimamente cuales de los equivalentes son más usados, dado que en portugués, esa cuestión es primordial. Generalmente, la frecuencia de uso sólo se indica en palabras consideradas arcaísmos o regionalismos, pero, la cuestión está en el considerado léxico habitual que se marca socialmente, aunque no lexicográficamente.

Como tal, y partiendo del poco tiempo de que disponemos, de entre la inmensa tipología que podríamos presentar en este juego caprichoso de las lenguas, hemos decidido reducir a tres casos nuestra problemática. Y lo haremos partiendo del punto de vista del estudiante español que está aprendiendo el idioma portugués, o incluso del hablante español que posee un gran dominio del portugués que puede igualmente equivocarse debido a esos detalles tan sutiles.

Los casos que presentamos son los siguientes:

1. Dos palabras afines [sinónimos] existentes en las dos lenguas con una frecuencia de uso muy desigual.
2. Dos conceptos que en una lengua se vehiculan a través de una palabra pero que, en la otra, se expresan a través de dos vocablos.
3. Casos en que el español únicamente presenta una palabra para dos portuguesas, siendo la no coincidente la de mayor uso.

Para nuestro estudio partimos de un cotejo entre tres diccionarios actuales, los más divulgados y utilizados por el público en general. Dos monolingües y un bilingüe, para después comprobar la frecuencia de uso en dos *corpora*. Veremos las definiciones y la disposición en cada lengua en los respectivos monolingües y la confrontación de esas disposiciones en el bilingüe. El número de ocurrencias en que cada palabra aparece en esos *corpora* nos ofrecerá la información necesaria para evaluar si la frecuencia de uso se cumple en el diccionario bilingüe.

Los diccionarios son los siguientes:

-*Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, 22ª edición, Madrid, 2001 (1ª edición de 1780).

-*Dicionário da Língua Portuguesa* da Porto Editora, 9ª edição, 2003 (1ª de 1952).

-*Dicionário espanhol-português* da Porto Editora, última edição de 2002 (1ª de 1951).

Los *corpora* consultados han sido (siempre utilizando la Internet): para la lengua portuguesa los de O Público, en la página <http://acdc.linguateca.pt/cetempublico/>² y para la lengua española los de la Real Academia www.rae.es (Corpus de Referencia del Español Actual CREA)³.

Veamos ya cuales son los pares de términos afines que vamos a consultar. Han sido recogidos al azar a través de nuestra experiencia en algunas traducciones que hemos hecho y que hemos anotado.

Para el grupo a): [6 ejemplos, ordenados alfabéticamente]

Influir-influenciar / influir-influenciar

Liberar-libertar / liberar-libertar

Noctámbulo-noctívago / noctâmbulo-noctívago

Noveno-nono / noveno-nono

Pormenor-detalle / pormenor-detalle

Viajante-viajero / viajante-viajeiro

Los diccionarios apuntados en relación a la información léxica de esos pares y a la frecuencia de uso en los *corpora* aducidos nos dicen lo siguiente:

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Influir	Influenciar	Influir	Influenciar	Influir	Influenciar
1. intr. Dicho de una cosa: Producir sobre otra ciertos efectos. 2. intr. Dicho de una persona o de una cosa: Ejercer predominio, o fuerza moral.	1. tr. influir.	verbo transitivo 1. fazer correr (um líquido) para dentro de; 2. <i>figurado</i> comunicar; inspirar; incutir; 3. insinuar-se em; verbo intransitivo 1. exercer influência; 2. ter importância;	verbo transitivo 1. exercer influência em; 2. levar a agir de determinada maneira; 3. dominar; 4. afectar; mudar; alterar (rumo dos acontecimentos);	influir, actuar, causar certos efeitos, uns corpos nos outros; estimular (...)	barbarismo por <i>influir</i> .
FU: 341	FU: 15	FU: 245	FU: 2.		

² Transcribimos la información que aporta la página web: «O CETEMPúblico» (Corpus de Extractos de Textos Electrónicos MCT/Público) é um corpus de aproximadamente 180 milhões de palavras em português europeu, criado pelo projecto *Processamento computacional do português* (projecto que deu origem à Linguateca) após a assinatura de um protocolo entre o Ministério da Ciência e da Tecnologia (MCT) português e o jornal PÚBLICO em Abril de 2000.

³ El *Corpus de referencia del español actual* (CREA) es un banco de datos del español contemporáneo, es decir, un conjunto de textos de diversa procedencia, almacenados en soporte informático, del que es posible extraer información para estudiar las palabras, sus significados y contextos. (...) Atendiendo a este criterio, el CREA cuenta hasta ahora (octubre de 2003) con 140 millones de registros, que está previsto vayan aumentando hasta conseguir al menos 160 millones, a finales de 2004. Se compone de una amplia variedad de textos escritos y orales, producidos en todos los países de habla hispana desde 1975 hasta la actualidad. Los textos escritos, procedentes tanto de libros como de periódicos y revistas, abarcan más de cien materias distintas.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE	
Liberar	Libertar	Liberar	Libertar	Liberar	Libertar
1. tr. Eximir a alguien de una obligación. U. t. c. prnl. 2. tr. Hacer que alguien o algo quede libre. 3. tr. Desprender, producir, secretar.	1. tr. Poner en libertad o soltar a quien está atado, preso o sujeto físicamente. 2. tr. Librar a alguien de una atadura moral que tiene o podría tener. U. t. c. prnl.	verbo transitivo 1. tornar livre; 2. libertar de dívida ou obrigação; desobrigar;	verbo transitivo 1. desobrigar; tornar quite; 2. aliviar; 3. desobstruir; 4. tornar livre; soltar;	Chile liberar, eximir alguém duma obrigação, libertar.	libertar, pôr em liberdade. Eximir alguém duma obrigação, libertar.
FU: 313	FU: 1	FU: 6	FU: 2.852		

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE E	
Noctámbulo	Noctívago	Noctâmbulo	Noctívago	Noctámbulo	Noctívago
1. adj. Que anda vagando durante la noche.	1. adj. poét. Que anda vagando durante la noche. U. t. c. s.	1. que ou pessoa que anda de noite ou sai à noite; noctívago; 2. que ou pessoa que, durante o sono, realiza movimentos coordenados e automáticos, dos quais não se recorda quando desperta;	1. que ou o que anda de noite ou sai à noite por hábito; 2. que ou o que gosta da noite e da vida nocturna, frequentando locais de diversão que funcionam durante esse período; 3. que ou o que tem hábitos nocturnos;	noctâmbulo, que anda de noite; V. noctívago , noctívago.	poét. noctívago, noctâmbulo, que vagueia de noite.
FU: 14	FU: —	FU: —	FU: 42		

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Noveno	Nono	Noveno	Nono	Noveno	Nono
1. adj. Que sigue inmediatamente en orden al o a lo octavo. 2. adj. Se dice de cada una de las nueve partes iguales en que se divide un todo. U. t. c. s. [...]	1. adj. Que sigue al octavo. 2. f. Última de las cuatro partes iguales en que dividían los romanos el día artificial, [...]	[e] adjetivo 1. diz-se do nono dia de uma doença; 2. nono;	[o] numeral ordinal que, numa série, ocupa a posição imediatamente a seguir à oitava; que é o último lugar numa série de nove; [...]	noveno, nono, que segue imediatamente em ordem ao oitavo; nono, diz-se de cada uma das nove partes em que se divide um todo.	V. noveno .
FU: 213	FU: 1	FU: —	FU: 1.381		

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Pormenor	Detalle	Pormenor	Detalhe	Pormenor	Detalle
1. m. Conjunto de circunstancias menudas y particulares de algo. U. m. en pl. No entro en los pormenores de esta acción. 2. m. Cosa o circunstancia secundaria en un asunto.	1. m. Relación, cuenta o lista circunstanciada. 2. m. Pormenor, parte o fragmento de algo. 3. m. Rasgo de cortesía, amabilidad, afecto, etc.	[‘nór] 1. circunstância particular; particularidade; 2. minúcia; detalhe; 3. minudência; em pormenor minuciosamente	1. pormenor; minúcia; particularidade; 2. distribuição de serviços militares; 3. desenho de parte de uma obra feito a uma escala grande;	pormenor, particularidade; coisa ou circunstância secundária num assunto.	pormenor, relação, minúcia, conta ou lista circunstanciada, detalhe.
FU: 24	FU: 899	FU: 5.114	FU: 873		

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Viajante	Viajero	Viajante	Viageiro	Viajante	Viajero
1. adj. Que viaja. Apl. a pers., u. t. c. s. 2. com. Dependiente comercial que hace viajes para negociar ventas o compras.	1. adj. Que viaja. Apl. a pers., u. m. c. s. 2. m. y f. Persona que relata un viaje. 3. m. y f. Arg. y Ur. viajante (persona que negocia ventas o compras).	que ou a pessoa que viaja; viageiro; representante de estabelecimentos comerciais ou industriais, que viaja pelo interior do país, oferecendo as respectivas mercadorias.	adj. relativo a viagem; s. m. viajante; passageiro.	viajante, viageiro, que viaja.	viageiro, viajador, viajante; pessoa que faz uma viagem.
FU: 21	FU: 322	FU: 601	FU: 11		

Para el grupo b): [3 ejemplos]

Aparición-aparecimiento / aparição-aparecimento

Cobro-cobranza / cobro-cobrança

Seguridad-seguranza / seguridade-segurança

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Aparición	Aparecimiento	Aparição	Aparecimento	Aparición	Aparecimiento
1. f. Acción y efecto de aparecer. 2. f. Visión de un ser sobrenatural o fantástico. 3. f. fantasma (imagen de una persona muerta). 4. f. Fiesta que celebra la Iglesia el día de la aparición de Cristo a sus apóstoles después de la Resurrección	1. m. Acción y efecto de aparecer.	1. acto ou efeito de aparecer; 2. aparecimento; origem; princípio; 3. visão sobrenatural; espectro;	1. acto ou efeito de aparecer; 2. surgimento; princípio; 3. aparição;	ac. de aparecer ou aparecer-se. aparição, aparecimento.	aparecimento ou aparição.
FU: 1.497	FU: —	FU: 1.357	FU: 4.997		

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Cobro	Cobranza	Cobro ^{***}	Cobrança	Cobro	Cobranza
1. m. Acción y efecto de cobrar (como pago). 2. m. Cineg. Acción de cobrar (una pieza de caza). 3. m. desus. Expediente, arbitrio, providencia, medio para conseguir un fin. [...]	1. f. cobro (acción y efecto de cobrar). 2. f. Exacción o recolección de caudales o frutos. 3. f. Cineg. Acción de cobrar las piezas que se matan.	[o] 1. acção ou efeito de cobrar; cobrança; 2. termo; 3. recuperação; 4. HISTÓRIA foro antigo;	1. acto ou efeito de cobrar; 2. quantias cobradas; 3. série de operações efectuadas pelos bancos e casas bancárias, [...]	V. cobranza	ac. e ef. de cobrar. cobrança, exacção, cobrança de rendas.
FU: 489	FU: 7	FU: 736	FU: 2.17		

*** Siempre en la expresión «Pôr cobro» = poner fin.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Seguridad	Segurança	Seguridade	Segurança	Seguridade	Segurança
1. f. Cualidad de seguro. 2. f. certeza (conocimiento seguro y claro de algo). 3. f. Fianza u obligación de indemnidad a favor de alguien, regularmente en materia de intereses.	1. f. desus. seguridad. U. en Asturias y Salamanca.	segurança	1. acto ou efecto de segurar; 2. confiança; 3. certificação; 4. tranquilidade de espírito; (...)	segurança, segurezza ou seguridade.	V. seguridad, segurança, seguridade.
FU: 7.217	FU: —	FU: 2	FU: 15.000		

Para el grupo c): [3 ejemplos]

Fabricación / fabricação-fabrico

Nitrógeno / nitrogénio-azoto

Vigilar / vigilar-vigiar

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Fabricación	-	Fabricação	Fabrico	Fabricación	-
1. f. Acción y efecto de fabricar.		acto, efeito ou processo de fabricar; produto fabricado; maquinação.	o m. q. <i>fabricação</i> .	ac. e ef. de fabricar. <i>fabricação</i> .	
		FU: 705	FU: 3.505		

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Nitrógeno	-	Nitrogénio	Azoto	Nitrogénio	-
1. m. Elemento químico de núm. atóm. 7. Gas abundante en la corteza terrestre, [...]		(quím.) nome por que também é conhecido o azoto.	(quím.) elemento gasoso, incolor, com o número 7 da classificação periódica e símbolo N, que constitui a maior parte do ar; nitrogénio.	nitrogénio, nome por que também é conhecido o azoto.	
		FU: 20	FU: 319		

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA		PORTO EDITORA MONOLINGÜE		PORTO EDITORA BILINGÜE EP	
Vigilar	-	Vigilar	Vigiar	Vigilar	-
<i>intr.</i> Velar sobre una persona o cosa, o atender exacta y cuidadosamente de ella.		<i>v. tr. e intr.</i> o <i>m. q.</i> vigiar.	<i>v. tr.</i> exercer vigilância sobre; espíar; observar atentamente; [...]	<i>v. i.</i> vigilar, vigiar. <i>U. t. c. r.</i>	
		FU: —	FU: 925		

Y aún podríamos hablar de las lexicalizaciones y colocaciones, muy importantes para una óptima competencia lingüística y que en los bilingües son tratadas pobremente o, incluso obviadas (paraíso terrenal – paraíso terrestre...)(pôr em causa, levantar dinheiro...)

Tras estas consideraciones, se observa que muy raramente se ofrece algún tipo de información que ayude al lector español a saber con certeza cual es la frecuencia o preferencia de una voz sobre otra en la lengua portuguesa.

Ofrecemos a continuación una solución para una de estas entradas. Veremos la voz ‘aparición’:

[**Aparición.** *n. 1.* (origen, principio) aparecimento. *2.* (visión sobrenatural) aparição. *3. cult.* (sur-gimiento) aparição.]

Uno de los mayores problemas que presenta la lexicografía hispano-lusa está en el hecho de que los diccionarios son en su mayoría una traducción casi literal del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia. Basta con observar atentamente las acepciones españolas y su definición. La parte portuguesa las traduce y hace la misma disposición.

Desde la aparición del primer diccionario de estas características en 1864 hasta el de la Porto Editora en 1951, se han publicado un total de 7 obras en el siglo XIX y otras tantas en el XX. Todas siguiendo la misma estructura. Posteriormente al diccionario de la Porto Editora, con la eclosión del mundo editorial, tenemos conocimiento de por lo menos 40 diccionarios hasta el año 2002 — de producción española, portuguesa y brasileña— en que la base léxica española continúa con las bases esenciales de la Real Academia, contribuyendo en muchos casos con nuevos datos y una labor metalexigráfica renovada. Sin embargo, la sombra de la institución española sigue marcando muchas de las pautas de la lexicografía bilingüe hispano-lusa, sin discriminar con verdadero rigor la frecuencia de uso de los pares de palabras que estamos tratando.

Estamos de acuerdo en que ningún diccionario es una obra *ex novo*, cualquiera de ellos parte de unas fuentes de la tradición anterior, fuentes que sirven para una obra monolingüe pero que deben ser tratadas con mucho cuidado cuando se confecciona una obra bilingüe. Y todo esto porque en una obra bilingüe debe primar el criterio de la realidad lingüística particular de cada idioma frente al otro, no sirve la traducción literal.

Llegados a este punto, nos atrevemos a afirmar que en la lexicografía bilingüe entre español y portugués queda mucho por hacer, siendo un campo relativamente nuevo (apenas 140 anos) fren-

te a otras lexicografías de las mismas características, en las que ya aparecieron obras bilingües desde el siglo XVI.

Confiemos en que en los próximos tiempos la situación cambie y que nuestro campo de trabajo consiga en el futuro el rigor filológico a que tiene derecho.

PRIMERA APROXIMACIÓN AL VIZCONDE DE BENALCANFOR Y A SU TRADUCCIÓN DE DON QUIJOTE DE LA MANCHA

Carmen M^a Comino Fernández de Cañete

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

INTRODUCCIÓN.

Cuando intentaba descubrir todas las traducciones que hasta entonces se habían hecho del *Quijote* a la lengua portuguesa y quiénes eran sus autores, lo que más me llamó la atención fue que, entre los dos primeros traductores conocidos,¹ existía —de entrada— una diferencia abismal. Sobre uno de ellos, António Feliciano de Castilho, 1800-1875 (que inicia su traducción en 1876²), fácilmente encontraba documentación; sobre el otro, Ricardo Augusto Pereira de Guimarães, 1830-1889 (que inicia su traducción en 1877³), escaseaban datos biográficos y referencias bibliográficas.

No sólo por este motivo, sino por la variada y prolija actividad realizada, el vizconde de Benalcanfor ha merecido un estudio por mi parte del que quiero hacer una primera aproximación en este Congreso. Comenzaré citando unas palabras de Júlio César Machado en el prefacio de *Leitura do Verão* (1883):

No visconde de Benalcanfor deve saudar-se a lucidez do espírito, a volubilidade encantadorea, a phantasia juvenil e incansavel, a essencia das elegancias e prendas generosas da mocidade,⁴

RASGOS BIO-BIBLIOGRÁFICOS DE RICARDO AUGUSTO PEREIRA DE GUIMARÃES, PRIMER VIZCONDE DE BENALCANFOR.

Ricardo Augusto Pereira de Guimarães, nacido en Oporto en 1830, estudiaba Derecho en la Universidad de Coimbra cuando estalló la revolución de 1846 (Revolução da Maria da Fonte o Revolução do Minho, también conocida en su segunda fase como Patuleia⁵). Para apoyar al movimiento popular, interrumpe su formación universitaria y se une con sus compañeros al «Batalhão Académico». Terminada la guerra civil que sobrevino tras esta revolución, regresa a la Universidad de

¹ La primera traducción portuguesa y ediciones siguientes son anónimas: Lisboa, 1794; París, [1830]; Lisboa, 1853; Oporto, 1858.

² *O Engenho Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes Saavedra, viscondes de Castilho e Azevedo, tradutores, volume primeiro, Porto, Companhia Litteraria, 1876.

³ *O Engenho Fidalgo Dom Quichote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes Saavedra, tradução do visconde de Benalcanfor, Lisboa, Francisco Arthur da Silva, 1877.

⁴ Vid. Júlio César Machado, «prefácio» de *Leituras do Verão*, Rio de Janeiro, Livraria Contemporânea de Faro & Fino Editora, 1883, p. IX.

⁵ Cfr. A.H. de Oliveira Martins, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, 3^a ed., Palas Editora, 1986, p. 24.

Coimbra para acabar su licenciatura en Derecho. Poco después empieza su carrera en la vida pública desempeñando diferentes cargos: es elegido diputado en varias legislaturas,⁶ trabaja como secretario del Instituto Industrial y de la Procuraduría General de Hacienda de Lisboa, y como inspector⁷ de Instrucción Pública Secundaria y Profesor⁸ de la Escuela Politécnica. En 1870, Ricardo Augusto Pereira de Guimarães recibe el título de Visconde de Benalcanfor.⁹ Muere en Lisboa en 1889.

Viajero impenitente, el vizconde de Benalcanfor recorre numerosos países y nos va dejando constancia de ello por escrito. La temática de los viajes cobra especial relevancia en su faceta de cronista portugués. Viajes que se estaban produciendo cada vez más y que debemos encuadrarlos dentro del contexto histórico social de la segunda mitad del siglo XIX: nuevas vías de comunicación —en concreto las ferroviarias— y nuevas formas de expresión y registro de estos viajes. Además del diario y las guías de viaje, comienza el reportaje. Podemos recordar a Fernández y González que estuvo en Portugal en 1874 y que escribió ese mismo año su obra *De Madrid a Oporto pasando por Lisboa: diario de un caminante*.¹⁰ Viajes que, además, se relacionan con la llegada de nuevos fenómenos sociales y culturales, desde las peregrinaciones (a Lourdes, a Roma, etc.) hasta el turismo y el formalismo, y, también, con las grandes relaciones internacionales: agrícolas, industriales, etc. Esto es, aparecen nuevas formas de contacto¹¹ y nuevas relaciones entre países. Las más importantes para Portugal fueron la de París, 1867, y la de Viena, 1873; sobre estas dos, París y Viena, escribe el vizconde de Benalcanfor en *Impressões de Viagem –Cadiz, Gibraltar, Paris e Londres*¹² (1869) y en *Viena e a Exposição*¹³ (1873).

Además de los viajes, escribe Ricardo A. Pereira de Guimarães sobre temas tan variados como las relaciones entre España y Portugal, los escritores de su tiempo, la gastronomía, la economía, la enseñanza y la política, con la agudeza y la pertinencia de quien no es ignorante en estas materias. Así, por ejemplo, su actitud en relación al reparto de la tierra no desentona con la opinión paternalista de los más progresistas de la época:

terra livre procura o trabalho, emprega o capital, utiliza as forças naturais, promove o proletário a proprietário, é instrumento, a um tempo de riqueza, progresso e moralidade.¹⁴

Cuando relata su experiencia como inspector de educación secundaria, sin disimular ni dejar de mencionar las precarias condiciones de los liceos que había visitado, recomienda como indispensable: *substituir ao culto predominante da memória o desenvolvimento gradual e progressivo da razão*.¹⁵ En un artículo de 1881, integrado en *Realidades e Fantasmas*, se había manifestado en contra de la influencia de los jesuitas, defendiendo que *a liberdade do ensino é o ideal supremo da escola liberal*.¹⁶

Como cronista, cabe destacar algunas obras más. *Duas Palavras sobre Espanha*¹⁷ (1869), en un momento en que las relaciones luso-españolas habían ganado un nuevo impulso; *Fantasia e Escitores*

⁶ R. A. Guimarães, *Narrativas e episódios da vida política e parlamentar. 1862 e 1863*, Lisboa, Typ. Universal, 1863.

⁷ R. A. Guimarães, *Apontamentos de um inspector de instrução de secundária*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882.

⁸ R. A. Guimarães, *Notas soltas de instrução e pedagogia*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1887.

⁹ Título creado por D. Luís I, en decreto de 14-07-1870 y en carta de 06-05-1871, a favor de Ricardo Augusto Pereira de Guimarães, 1^o vizconde de Benalcanfor.

¹⁰ Modesto Fernández y Rodríguez, *De Madrid a Oporto pasando por Lisboa: diario de un caminante*, Madrid, Imprensa y Fundación de M. Tello, 1874.

¹¹ Cfr. La «Introdução» de Luís Farinha Franco a la edición de la obra de Benalcanfor, *Impressões de Viagem*, Lisboa, Ministério de Cultura, 2001.

¹² Benalcanfor, *Impressões de Viagem*, Porto, Viúva Moré, 1869.

¹³ Benalcanfor, *Viena e a Exposição*, Lisboa, Typ. Progresso, 1873.

¹⁴ Vid. R. A. Guimarães, *Da Influência da Liberdade da Terra sobre a Produção da Riqueza*, 1866, p. 46.

¹⁵ Vid. R. A. Guimarães, *Notas soltas de instrução e pedagogia*, op. cit.

¹⁶ Vid. R. A. Guimarães, *Realidades e Fantasmas*, Porto, Liv. Chardron, 1881, p. 129.

¹⁷ R. A. Guimarães, *Duas palavras sobre Espanha*, Lisboa, Lamellant Frères, 1869.

*Contemporâneos*¹⁸ (1874), con prefacio de Pinheiro Chagas (1876); *Na Itália*¹⁹ (1876); *Apontamentos de um Inspector de Instrução Secundária*²⁰ (1882); *Leituras do Verão*²¹ (1883), con prefacio de Júlio César Machado —también como él, viajero infatigable— quien alaba su actividad creadora:

visconde de Benalcanfor não deixa passar um dia sem escrever [...], senão que não deixa passar passar dia em que um artigo seu não veja a luz n'algum jornal de Lisboa, do Porto, das províncias, folhas políticas, folhas literarias, publicações ilustradas, miscellaneas, almanaches, dictionarios, e para aqui um conto, e para ali três folhetins, e uma biografia para acolá, notícias literarias, críticas artísticas, narrativas e casos antigos, e modernos, recordações de viagens, apontamentos e improvisos...²²

Apasionado por España y gran conocedor de su cultura, lo vemos escribiendo sobre ella desde 1869 (un año antes de ser hecho vizconde). En esta última obra mencionada, *Leituras do Verão*, dividida en once capítulos con título propio, he ido viendo cómo su pasión por la literatura universal y, en lo que me interesa ahora, por Cervantes y por los personajes de *Don Quijote*, no se reduce a su afán como traductor. Transcribiré algunos ejemplos, citando al principio el título de los mencionados capítulos, que pueden servir de muestra:

«Livros Novos»:

A pintura de caracteres profundamente humanos com a verdade ruda das suas paixões boas e dos sus affectos depravados, confessemos-lo, data de épocas anteriores a Balzac e a Zola [...]. Em Othello e Hamlet, em Falstaff e Sancho Panza, para não citar outros personagens, que fundo immenso de verdades humanas! Que de documentos (para usar a linguagem de Zola) foram compulsados por Shakespeare e Cervantes para n'aquelles cerebros privilegiados se individualisarem, acentuadas, vivazes, palpitantes, essas figuras, essas personificações inimitaveis que vivem através dos seculos de uma vida immortal!²³

«No Algarve»:

Gelava-nos uma aragem da idade média, d'aquelle tempo em que os cavalleiros, desprezados os mimos e engeitadas as mollezas da côrte, dormiam ao relento aonde lhes anoitecia. Accumulava-se sobre mim a poesia represada de tres seculos de jornadas como as que descreve dos seus dois heroes o immortal Cervantes —jornadas que têm por scenarios e actores, descampados, arribanas, Maritornes, ladrões e arrieiros.²⁴

Como periodista, con toda la diversidad que esto implicaba en aquella época, Ricardo Guimarães funda con Camilo Castelo Branco el periódico *Portuense* (02-10-1853); colabora, con mayor o menor asiduidad, en el *Arauto* (1854-55), en el *Nacional* (existente desde 1846), en la *Revolução de Setembro*²⁵ de Rodrigues Sampaio, en la *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, en el *Diário de Notícias, Civilização, Comércio do Porto, Diário Mercanti y, Jornal de Lisboa*, entre otros.

Como traductor, encontramos en el mismo año, 1877, un opúsculo de tan sólo 32 páginas, donde traduce parcialmente del capítulo X al XVI de su edición portuguesa *De Lisboa ao Cairo*²⁶ (1876) al fran-

¹⁸ Visconde de Benalcanfor, *Fantásias e Escriitores Contemporâneos*, Porto-Braga, Liv. Chardron, 1874.

¹⁹ Visconde de Benalcanfor, *Na Itália*, Porto-Braga, Liv. Chardron, 1876.

²⁰ Visconde de Benalcanfor, *Apontamentos de um Inspector de Instrução Secundária*, op. cit.

²¹ Visconde de Benalcanfor, *Leituras do Verão*, op. cit.

²² Júlio César Machado, en el «prefacio» de *Leituras do Verão* del Vizconde de Benalcanfor, op. cit., pp.V-VI.

²³ Visconde de Benalcanfor, *Leituras do Verão*, op. cit., p. 11.

²⁴ Visconde de Benalcafor, *Leituras do Verão*, op. cit., p. 121.

²⁵ Se está llevando a cabo un estudio muy interesante sobre la figura del periodista y del corresponsal del periódico en este mismo período. Es un trabajo de «mémoire» que se está llevando a cabo por Catteau Prune-Iris en la Universidad de París III – Sorbonne Nouvelle.

²⁶ Visconde de Benalcafor, *De Lisboa ao Cairo: scenas de viagem*, Porto, Eugénio Chardron, 1876.

cés: *Deux Chapitres du livre De Lisbonne au Caire*, 1877; y la publicación del primer volumen de su traducción del *Quijote: O Engenhoso Fidalgo Dom Quichote de la Mancha*, que coincide con la Primera Parte de la obra. Al año siguiente, 1878, aparece publicada la traducción de la Segunda Parte (2^o vol.).

LA TRADUCCIÓN DE DON QUIJOTE DEL VIZCONDE DE BENALCANFOR (1877-1878). DESCRIPCIÓN DE LA PRIMERA EDICIÓN.

De la portada del primer volumen²⁷ de esta traducción recabamos los siguientes datos sobre el vizconde de Benalcanfor:

Socio da Academia Real das Sciencias de Lisboa, da Real Academia de Historia de Madrid, da Sociedade Anthropologica da mesma capital, da sociedade de Economia Política de Paris, do Instituto de Coimbra, membro professor da Academia de Jurisprudencia, e Legislação de Madrid, etc., etc.

La primera edición cuenta con las ilustraciones originales de Manuel Macedo,²⁸ un artista caracterizado por la ironía de sus grabados en madera. El primer volumen de *O Engenhoso Fidalgo D. Quichote de la Mancha* comienza con la dedicatoria de Cervantes al duque de Béjar; desde la página VII a la XI hay una introducción del editor sobre *Don Quijote* y sobre las traducciones portuguesas publicadas hasta ese momento, de la cual reproduzco la siguiente observación:

... essa criação gigantesca, apenas conta com duas traduções vulgares entre nós, qual d'elas mais deplorável, uma de 1794 e outra de 1853,²⁹ número inferior às reimpressões que se fizeram em Lisboa só no ano de 1605.

En Nota cita las dos ediciones hasta entonces conocidas por él, la de Jorge Rodrigues y la de Pedro Craesbeeck.

Desde la página 1 a la 53 se registra, en esta edición de Francisco Arthur da Silva, la vida de Cervantes de la autoría de Buenaventura Carlos Aribau. Sin incluir las notas que constan en el primer volumen de la «Biblioteca de Autores Españoles», el vizconde de Benalcanfor toma como referente original para su traducción, fundamentalmente, esta edición española de Aribau. Desde la página 55 hasta la 61, se traduce el prólogo de la obra y ésta ya comienza en la página 63. En total, 540 + 2 no numeradas pp. + 17 ests. El segundo volumen: XV + 555 + 3 no numeradas pp. + 1 est. La encuadernación portuguesa está bastante deteriorada (La propiedad de la obra pertenecía en Portugal al editor, Francisco Arthur da Silva, y en Brasil, a Manuel Silvestre da Silva Couto)

Aunque el editor de *D. Quichote* diga refiriéndose a las traducciones portuguesas anteriores — como transcribimos *supra*— que son «traduções vulgares entre nós, qual d'elas mais deplorável», el vizconde de Benalcanfor sigue en gran parte la traducción anónima de 1794. Contrastando su traslación con la que estaban llevando a cabo por los mismos años, 1876-78, los vizcondes de Castilho y de Azevedo, y continuada por Pinheiro Chagas, observamos que Benalcanfor no se interesa, o no se esfuerza, por traducir los versos preliminares del *Quijote*, pues los reproduce en español.

²⁷ *O engenheiro hidalgo D. Quichote de la Mancha* por Miguel de Cervantes Saavedra, tradução do Visconde de Benalcanfor, Lisboa, Francisco Arthur da Silva, 1877.

²⁸ «Auxiliado para mais fácil interpretação do texto por D. Luis Breton e Vedra, ornada com 31 gravuras comprehendendo a intercalada no texto, desenhos de Manuel Macedo —Gravuras de D. José Severini.» En Nota 1 de la pág. VIII señala lo siguiente: «Segunda edição em castelhana 1605, em Lisboa; por Jorge Rodrigues [...]. — Tercera edição, em Lisboa, por Pedro Craesbeeck. — Quarta edição 1605, com privilegio de Castilla, Aragon e Portugal».

²⁹ No da cuenta, pues, de la traducción publicada en París [1830] ni de la de Oporto, 1858.

El vizconde de Benalcanfor fue ayudado en su traducción del *Quijote* por el poeta gallego Luis Bretón y Vedra, que estuvo en Lisboa desde 1857, y que trabajó también en la traducción de las *Novelas Ejemplares*. Las ilustraciones son de la autoría de Manuel Macedo Pereira Coutinho (o Manuel de Macedo Pereira Coutinho Vasques da Cunha Portugal e Meneses), 1839-1915, discípulo del acuarelista escocés Alfredo Guilherme Howell. Manuel Macedo estudió con Tomás da Anunciação (1857-1858), después vivió dos años en Oporto y, más tarde, se fue a vivir a Coimbra donde, en 1878, fundó con Guilherme de Azevedo a revista *Ocidente*. La obra de Macedo se caracterizó por la ironía y por lo caricatural, pero no fue muy afortunado en las ilustraciones del *Quijote*. José Severini, un español que trabajó en Portugal, grabó los dibujos de Macedo. El editor de esta traducción (publicada en fascículos) vio la posibilidad de colocar en el mercado una obra de buena aceptación, tanto más que la edición de la Companhia Literaria —que era la responsable de la traducción de los vizcondes de Castilho y de Azevedo— había sufrido una serie de cotratios que le habrían impedido la continuación de publicación tan valiosa, según *O Conimbricense* noticiaba.

OTRAS EDICIONES.

Dos son las ediciones posteriores de esta misma traducción del *Quijote*:

– *O engenhoso fidalgo D. Qichote de la Mancha*, 2 vols., tradução do Visconde de Benalcandor, 2^a ed., Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, 1915;

– *O engenhoso fidalgo D. Qichote de la Mancha*, 2 vols., tradução do Visconde de Benalcandor, 3^a ed., Lisboa, Livraria Editora, 1930.

De los datos que se nos proporcionaba sobre el vizconde en la primera edición, sólo se añade en la segunda, 1915, que es socio «da Academia Cervantica Hespanhola de Victoria». La edición no varía sustancialmente en relación a la primera.

CONCLUSIÓN.

Aunque comprendo que lo que más me llamó la atención al principio de mi investigación (cuando intentaba descubrir todas las traducciones que hasta entonces se habían hecho del *Quijote* a la lengua portuguesa y quiénes eran sus autores), esto es, la diferencia tan abismal que había entre los datos biográficos y las referencias bibliográficas del vizconde de Castilho y los del vizconde de Benalcanfor, tenga su razón de ser, lo que no creo que esté justificado es la enorme dificultad en encontrarlos y la ignorancia en que se mantiene a este último. Ya Manuel Pinheiro Chagas, en la valoración de su candidatura a la Academia, lo distinguió como «um dos mestres do estilo contemporâneo».

En cuanto a su traducción de *Don Quijote*, es bastante aceptable y, de ninguna manera, inferior a algunas de las que se han hecho en el siglo XX,³⁰ que parecen, en general, no haberla tenido en cuenta. No ocurre así con la versión de Aquilino Ribeiro, quien la valora en contraste con las otras traducciones: «Benalcanfor está mais perto do original, em despeito das suas insuficiências.»³¹

³⁰ Cuando escribí este artículo, todavía no se habían publicado las traducciones del siglo XXI (2005), que están siendo en la actualidad objeto de estudio por mi parte.

³¹ Cfr. Miguel de Cervantes Saavedra, *D. Quixote de la Mancha*, Versão de Aquilino Ribeiro, Lisboa, Livraria Bertrand, 1959, p. 7.

BIBLIOGRAFÍA

- BENALCANFOR Visconde de, *Apontamentos de um inspector de instrução de secundária*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882.
- *De Lisboa ao Cairo –Scenas de Viagem*, Porto, Eugénio Chardron, 1876.
 - *Deux chapitres du livre «De Lisbonne au Caire»*, Lisboa, 1877.
 - *Leituras do Verão*, Rio de Janeiro, Livraria Contemporânea de Faro & Fino Editora, 1883.
 - *Na Itália*, Porto-Braga, Liv. Chardron, 1876.
 - *Notas Soltas de Instrução e Pedagogia*, Porto, Liv. Portuense de Clavel, 1887.
 - *Phantasias e Escriutores Contemporâneos*, Porto-Braga, Liv. Chardron, 1874.
 - *Realidades e Phantasmas*, Porto, Liv. Portuense de Clavel, 1881.
 - *Vienna e a Exposição*, Lisboa, Lisboa, Typ. Progresso, 1873.
- Dom *Quixote de la Mancha*, versão de Aquilino Ribeiro, 2^a ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1959.
- FRANCO, Luís de Farinha, «Introdução» à obra *Impressões de Viagem*, Lisboa, Ministério de Cultura, 2001.
- FERNÁNDEZ Y RODRÍGUEZ, Modesto, *De Madrid a Oporto passando por Lisboa: diario de un caminante*, Madrid, Imprensa y Fundación de M. Tello, 1874.
- GUIMARÃES, Ricardo Augusto Pereira de, *Da Influência da Liberdade da Terra sobre a Produção da Riqueza*, Lisboa, Typ. Franco-Portuguesa, 1866.
- *Duas palavras sobre a Espanha*, Lisboa, Lamellant Frères, 1969.
 - *Impressões de Viagem: Cadiz, Gibraltar, Pariz e Londres*, Porto, Viúva Moré, 1869.
 - *Notas soltas de instrução e pedagogia*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1887.
- MACHADO, Júlio César, «Prefácio» de *Leituras do Verão*, Rio de Janeiro, Livraria Contemporânea de Faro & Fino Editora, 1883.
- MARTINS, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, 3^a ed., Palas Editora, 1986.
- O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, 5 vols., [s. n. tr.], Lisboa, Typografia Rollandiana, 1794.
- O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes Saavedra, 2 vols., tradutores viscondes de Castilho e de Azevedo, e Pinheiro Chagas, Porto, Companhia Literária, 1876-1878.
- O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes Saavedra, 2 vols., tradução do Visconde de Benalcanfor, Lisboa, Francisco Arthur da Silva, 1877-1878.

**CONFERENCIA DE CLAUSURA
POR EL SR. PRESIDENTE DE LA A.L.E.E.
PROF. DR. NICOLÁS EXTREMERÁ TAPIA**

O DIÁLOGO DAS LÍNGUAS NO TEATRO DE ANCHIETA

Nicolás Extremera Tapia

UNIVERSIDAD DE GRANADA

O teatro foi introduzido no Brasil para e pelos colonos que representavam nas igrejas autos provavelmente trazidos de Portugal, como o Auto de Santiago, o primeiro cuja data de representação é conhecida: 1564. Mas os fundadores e propagadores do teatro brasileiro foram, sem dúvida, os Jesuítas, autores das primeiras obras cênicas conhecidas no Brasil, aos quais é de direto atribuir o ponto de partida da arte dramática na colônia, assim como o seu posterior desenvolvimento.

O manuscrito ARSI 24, atribuído a Anchieta já por seus contemporâneos e com uma percentagem significativa de páginas autógrafas, contém a sua produção lírica e dramática em línguas vulgares e tem resistido a todas as provas exigidas pelas sucessivas cartas de nacionalidade literária, tornando possível, assim, reconhecer que, na lírica e no teatro de Anchieta, em textos redigidos nas línguas tupi, espanhola e portuguesa, é que se encontram as origens da literatura no Brasil.

Anchieta deixou escritas as seguintes composições dramáticas:

A) Composições monolíngües em cada uma das três línguas:

Em tupi:

- Dia da Assunção, quando levaram sua imagem à Reritiba (103 versos).
- Dos mistérios do Rosário de Nossa Senhora (124 versos), texto que dificilmente poderia ser incluído no gênero dramático.
- Na aldeia de Guaraparim (805 versos), seu texto mais extenso escrito exclusivamente em tupi.

Em espanhol:

- Na Visitação de Santa Isabel (572 versos), o último texto que saiu da pena de Anchieta e também o de maior qualidade literária e elevada prática doutrinal.

Em português:

- Auto de Santa Úrsula ou como diz o Caderno manuscrito: «Quando no Espírito Santo, se recebeu uma relíquia das onze mil Virgens» (271 versos).

O teatro monolíngüe ocupa cerca de 31,98 % do teatro de Anchieta. O tupi tem aproximadamente 55,04 % e é a língua prevalecte nesse subgênero —preponderância percentual absoluta esta que dá conta da atenção da Companhia no seu labor persuasório destinado a um público potencialmente imenso. Já o espanhol, com cerca de 30,50 % dos versos, duplica o volume do português, que fica apenas com cerca de 14,45 %.

B) Composições bilíngües

Em espanhol e português:

– O auto de catequese intitulado Na Vila de Vitória, o mais extenso de Anchieta com um total de 1.674 versos, dos quais 65 % em espanhol e os 35% restantes em português.

Em tupi e português:

– A Dança dos Reis. São 44 versos, dos quais apenas 5 em português, razão pela qual deveria ser considerado como texto monolíngüe. Seria difícil incluí-lo no gênero teatral.

– Recebimento, que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte. Trata-se de uma peça de 289 versos, dos quais 58 % em tupi e 42 % em português.

C) Composições trilíngües

Em espanhol, tupi e português:

Nessa classificação estão dois autos de catequese intitulados:

– Na Festa de São Lourenço, segundo auto de Anchieta quanto à sua extensão. Totalizando 1.493 versos, está composto por 873 versos em tupi (58,5 %), 580 versos em espanhol (38,9 %) e 40 versos em português (2,7 %), motivo porque deveria ser considerado bilíngüe por ser praticamente tupi-espanhol.

– Na Festa do Natal compõe-se de 496 versos, dos quais 451 estão escritos em tupi, 35 em português e 10 em espanhol. Parece também um auto monolíngüe, idêntico, em grande parte, ao primeiro ato de Na Festa de São Lourenço, ato esse ao qual se acrescenta uma dança dialogada em três línguas.

O conjunto de obras bilíngües e trilíngües é bastante representativo por ocupar 68,01 % do corpus dramático de Anchieta. Nestas obras, entre as quais não vamos incluir Na Festa do Natal, pela razão anteriormente exposta, o espanhol ocupa cerca de 41,72 %, o tupi cerca de 38,39 %, e o português aproximadamente 19,88 %, mantendo sua relação habitual com o espanhol.

Se ordenarmos as línguas usadas nas obras bilíngües e trilíngües pelo número de versos em cada língua, do maior ao menor, teremos:

Em espanhol: 1.074 versos; em português: 592 versos (Na Vila de Vitória)

Em tupi: 873 versos; em espanhol: 580 versos (S. Lourenço)

Em português: 592 versos; em espanhol: 1074 versos (Na Vila de Vitória)

Espanhol: 580 versos, em tupi: 873 versos (S. Lourenço)

Em tupi: 207 versos; em português: 126 versos (168 de Beliarte mais 39 da Dança dos Reis)

Em português: 126 versos; em tupi: 207 versos (121 Beliarte, mais 5 da Dança dos Reis)

As relações do espanhol com o português, por essa ordem, ocupam o primeiro lugar. Em segundo, temos as do tupi com o espanhol. As relações tupi-português/português-tupi ocupam os dois últimos lugares na escala.

A preponderante presença no ARSI 24 da língua espanhola, com 43,57 % dos versos, seguida pelo tupi, com 34,63 %, não só desmente o pretendido bilingüismo, como questiona a presença da preponderância da língua portuguesa. O espanhol, pelo menos como língua literária, representa o dobro da língua portuguesa, que ocupa não mais de 21,78 % do total.

O teatro ocupa um 58,25 % do total dos versos do ARSI 24, o que coloca o teatro na vanguarda da atividade apostólica de Anchieta no Brasil. O tupi, com o 43,71 %, encontra-se agora por cima do 38,13 % do espanhol e do 18,14 % do português, mas aqui também a língua espanhola representa quantitativamente o dobro da produção em língua portuguesa.

Na lírica, que abrange 41,74 % do total do ARSI 24, o espanhol atinge a sua mais alta cota de presença com 51,16 %, quase o dobro do que tem a língua portuguesa, 26,88 %; e o tupi, com 21,96 %, segue de perto o português.

Chegando a este ponto, surgem uma surpresa e uma pergunta. Depois de ter formado ao longo de muitas leituras uma idéia de que a atividade literária de Anchieta estava escrita fundamentalmente em língua portuguesa, surpreendi-me com tal estatística, não só porque quase metade de sua obra literária foi escrita em latim (*De Beata Virgem e De Gestis...*) —fato reconhecido, porém freqüentemente esquecido—, mas também, e principalmente, por evidenciar um dado sistematicamente eludido. Na obra literária de Anchieta em línguas vernáculas, o português ocupa o último lugar da escala quantitativa, com presença numericamente irrelevante, quando comparada com a soma da presença do espanhol e do tupi. Se esta é a surpresa, a pergunta a formular é «por que o espanhol tem um uso que é o dobro do do português na própria América portuguesa?»

Um fato poderia ajudar a compreender esse fenômeno, se nos limitarmos só às obras de Anchieta escritas numa só língua. Existe uma diferença sustancial entre os autos monolíngües em tupi (*Dia da Assunção*, quando levaram sua imagem à Reritiba; *Na aldeia de Guaraparim*) e em português (*Auto de Santa Úrsula*), por um lado, e *Na Visitação de Santa Isabel*, em espanhol apesar do título, por outro.

Os primeiros pertencem ao que genericamente poderíamos denominar teatro da selva, cujo tema é sempre a luta do bem contra o mal, com a vitória final do primeiro. Seus personagens principais são, em geral, o anjo da guarda, que, junto com o Santo Padroeiro ou Mártir, vence os demônios.

Mas o auto *Na Visitação de Santa Isabel*, ou melhor, *En la Visitación de Santa Isabel*, não pode ser incluído nesta tipologia geral do teatro anchietano. O motivo disso é que seus personagens —romeiros, Santa Isabel, a Virgem (que por única vez atua num auto) e anjos— são personagens próprios do teatro peninsular. Poderia dizer-se o mesmo de sua temática, de seu léxico e do nível de elaboração alegórico-mística e doutrinal dessa obra, o que nos permitiria afirmar que o teatro de Anchieta em espanhol é um teatro áulico, dirigido a uma comunidade culta de padres, do mesmo modo que acontecia com a lírica e a épica latinas. Ao sopesarmos, porém, as suas obras polilíngües, tal tese desmorona.

É certo que a maior parte das obras polilíngües de Anchieta limitaram-se a estabelecer o contato de línguas no texto e reproduziam a estrutura geral das obras monolíngües.

Esses autos anchietanos compõem-se em geral de um primeiro ato, como introdução ao tema, que consta duma composição recitada ou cantada por uma ou mais personagens, podendo ser a representação do martírio de um santo ou simplesmente uma oração. Outras vezes é um prólogo de saudação ou uma explicação conforme seja a festa do santo padroeiro ou o recebimento dum

personagem ilustre, relíquia ou imagem. O segundo ato, no átrio da igreja, é um diálogo que contém a ação. Seu tema é a luta do bem contra o mal, com a vitória final do bem, e seus personagens principais costumam ser o anjo da guarda, o santo padroeiro ou mártir, representantes do bem, que vencem os demônios ou os representantes do mal. O terceiro ato é um desdobramento do anterior, ou em outras ocasiões é um segundo diálogo, mas representado em outra nova cena, de que participam novos personagens. O quarto ato é a conclusão moral, em forma de exortação ou sermão, que, nos autos curtos, se reduz a uma simples bênção do padre visitante, ou à saudação da relíquia, ou à despedida da imagem, acompanhada até à igreja com cantos. O ato final ou quinto, é de despedida e está composto sempre de canto e música, para comunicar uma sensação de alegria que favorecia a prática da conversão, confissão ou comunhão. A parte central do auto, o segundo e terceiro atos, é a única que contém ação dramática através de diálogo, mas tais diálogos ocorrem sempre numa mesma língua.

Há duas obras, contudo, nas quais os personagens, às vezes bilíngües, dialogam em duas línguas diferentes e dessas línguas uma sempre é o espanhol. Ambos os autos são semelhantes em sua extensão, e ocupam os dois primeiros lugares da produção dramática, se atendermos a esse fator. Assemelham-se também no alto grau de elaboração.

Na Vila de Vitória é, como já disse, o auto mais extenso de Anchieta, com um total de 1.674 versos, dos quais o 65 % estão em espanhol e os 35% restantes, em português. O diálogo espanhol-português estende-se ao longo de 1.495 versos, o que representa 89 % da peça.

Na Festa de São Lourenço é o seu segundo auto mais extenso. Consta de 1.493 versos, dos quais 58,5 % são em tupi, 38,9 % em espanhol e 2,7 % (40 versos) em português. O diálogo espanhol-tupi reduz-se a 328 versos apenas, 22 % dos quais 282 (86 %) são em espanhol e 46 (14 %) em tupi.

O que interessa é que nessas duas obras se produz um salto qualitativo na dramaturgia, não só anchietana, mas também brasileira. As línguas não só convivem na mesma peça, mas também dialogam.

Chegando a este ponto, surge mais uma surpresa, e esta verdadeiramente notável: é que, em todo o teatro de Anchieta, o tupi e o português dialogam separadamente com o espanhol, mas não dialogam nunca entre si.

Para tentar explicar estes fatos e as perguntas que suscitam, será preciso fazer um percurso para caracterizar a Companhia de Jesus e a sua atividade missionária no Brasil do século XVI.

A Companhia de Jesus surgiu como resultado das conversas que desde 1534 vinham mantendo S. Inácio de Loyola e mais nove companheiros seus, todos estudantes da Universidade de Paris. Concebida como uma organização militar que se queria na vanguarda da Igreja, seu primeiro propósito foi viajar à Terra Santa para converter os muçulmanos. Perante a impossibilidade de levar a cabo tal projeto, o grupo continuou com suas reuniões e finalmente trasladou-se para Roma, onde, em 1539, subscreveu à *Formula vivendi*, a qual, ligeiramente alterada, se incorporou à bula papal *Regimini militantis ecclesiae*. Assinada por Paulo III, foi a aprovação oficial da Companhia de Jesus, em 27 de setembro de 1540.

A nova Ordem distinguia-se das anteriores por um quarto voto de obediência direta ao Papa, o «respeito das missões», por parte de todos os seus militantes. Tal voto destinava-se a assegurar a mobilidade dessa Ordem, em oposição direta às outras, cujas constituições visavam assegurar a sua fixidez. No mais, a nova Ordem não se distinguia substancialmente das anteriores e estava votada, como elas, ao amparo das almas, vale dizer, à pregação e à administração de sacramentos.

Outra característica própria dessa nova ordem foi que todos os seus fundadores tinham um título universitário. Ela exigiu desde o início, alta formação aos seus integrantes. Tal caráter intelectual e tal disposição de se estar sempre pronto para partir, unidos a uma estrutura militar (a Ordem se chama de Companhia) determinaram que seus Exercícios (termo também militar) espirituais estivessem dirigidos primeiro a ganhar os corações de seus militantes, de modo a obter disciplina e obediência cegas. Tal fato permitiria que os integrantes tivessem uma enorme liberdade de ação, uma vez superadas as provas de ingresso na Ordem. Não deve surpreender, assim, que uma organização que impunha «cega obediência» fosse simultaneamente a mais flexível de todas. A frase «a no ser que se piense que otro modo sea más eficaz», com a qual o fundador concluía quase invariavelmente a sua profícua correspondência, dava aos integrantes, de um lado, a doutrina fundamental da ajuda das almas, e de outro, plena liberdade para exercer seu apostolado do modo mais adequado a sua consciência. Se há uma característica que distinga os jesuítas das outras Ordens ao longo da sua história é necessariamente esse pragmatismo.

Os citados fundamentos de intelectualidade e pragmatismo induziram Inácio a procurar futuros pregadores que gozassem de formação intelectual suficiente que lhes permitisse ler os tratados da retórica clássica, de autores latinos pagãos, e, de modo especial, para estudar a obra de seu muito admirado Cícero.

O ano de 1548 marcou um ponto de inflexão no percurso da Ordem que, como vimos, havia sido concebida como uma Ordem itinerante, para poder pregar o Evangelho à imitação de São Paulo. Um grupo de notáveis de Messina e de Palermo, seduzidos pelo saber e honestidade dos jesuítas, pediu insistentemente a Inácio que desse licença para que seus prosélitos colaborassem na instrução de seus filhos. A consequência disso foi a abertura em Messina, em 1548, da primeira escola jesuítica e a redefinição da Ordem como uma instituição estável, constituindo-se o ensino como o primeiro ministério da Companhia. Por obra de seu pragmatismo, o mesmo Inácio que havia suprimido da Fórmula, para assegurar a mobilidade da Ordem, a obrigação de cantar no Coro às Horas do Ofício, tornava-se agora o principal promotor das escolas que depois viriam a ser colégios e universidades. Tais instituições de ensino adotaram como base da instrução os denominados *studia humanitatis* —obras poéticas, teatro, oratória, etc.—, usando como base os modelos fornecidos por Cícero e Quintiliano e os programas de retórica codificados pelos humanistas italianos e espanhóis do século XV.

O que procuravam tais programas de ensino relativamente laicos não era tanto insistir na formação religiosa como desenvolver nos estudantes um caráter reto, baseado no ideal ciceroniano de bem comum, para assim poder integrar-se na sociedade numa posição de liderança, praticando o serviço público como uma virtude de sacrifício. A «formação dos seletos», a promoção social daqueles estudantes particularmente bem-dotados, independente da sua condição social, permeabilizava as rígidas estratificações e assegurava a sua transitividade das classes mais humildes até onde a sua capacidade pudesse alcançar, para ocupar tarefas importantes na organização social.

Tanto Inácio como os seus companheiros aprenderam na Universidade de Paris o chamado *modus parisiensis*, e o aplicaram com tal sucesso que escolas e colégios fundados por jesuítas se espalharam rapidamente por todos os níveis de ensino. Esse método, que ainda hoje caracteriza o ensino jesuítico, apresentava duas novidades que permitiam os estudantes realizar rápidos progressos: a sua distribuição por aulas, com progressão de uma para outra, e a participação ativa dos alunos.

Interessa-nos particularmente a aplicação deste último princípio ao teatro. As obras teatrais representadas por estudantes, acompanhadas de música e dança, passaram a ser decisivas na formação do cavaleiro perfeito e desempenhavam importante papel publicitário. A entrada nas representações era sempre gratuita e podiam assistir a elas pessoas de qualquer classe social, o que projetava a atividade dos jesuítas para fora da escola e lhes permitia ocupar um espaço cultural até então inexistente na vida civil.

A dramaturgia jesuítica, porém, tinha suas limitações: o seu objetivo era sempre didático e as representações eram feitas sempre por atores não profissionais. Mesmo assim, as grandes figuras da dramaturgia européia —Lope de Vega, Calderón de la Barca, Corneille, Moliere, etc.— tiveram sua formação teatral em colégios jesuíticos.

Os jesuítas não só representavam comédias antigas (Plauto, Terêncio, etc.) e contemporâneas (Gnaphaeus, Leviau Brecht, etc.), como criavam também as suas próprias obras teatrais e justificavam esse labor equiparando seu impacto espiritual ao de uma homilia. Por isso, alguns deles passaram sua vida escrevendo comédias, como o padre espanhol Pedro Acevedo que, entre 1550 e 1572, produziu mais de uma por ano. Mas é a partir de 1560 que tal atividade atinge seu maior entusiasmo, não sendo raro ir assistir às representações importantes personagens das cortes européias

Aos poucos, os jesuítas começaram a introduzir nas representações programas de música que começou a ser ensinada como parte do programa teatral. Com a expansão dos colégios jesuíticos, a música passou a formar parte do seu curriculum, especialmente para as artes dramáticas. As obras teatrais eram construídas como um catecismo dinâmico da doutrina cristã. Posteriormente, tal tipo de teatro evoluiu para outro gênero não menos importante: a ópera jesuítica.

A Companhia de Jesus chegou à América mais de meio século depois da descoberta; desde então, já franciscanos, dominicanos, agostinianos, carmelitas, mercedários e jerônimos se haviam aqui estabelecido e desenvolviam suas tarefas de evangelização. Os jesuítas foram então incumbidos de se constituir na vanguarda e exercer seu ofício em lugares de maior dificuldade ou de menor interesse para outras ordens. Tal fato explica, em grande medida, a exclusividade que os jesuítas tiveram durante muitos anos nas terras do Brasil.

Os monarcas da Espanha e Portugal encontraram na Companhia um aliado indispensável e permitiram o acesso à América não só dos padres e irmãos espanhóis e portugueses, mas a grande número de coadjutores de muitas e diversas nacionalidades. A formação dos indígenas nos ofícios e nas artes foi praticada por estes coadjutores sob a direção dos padres, devendo-se grandemente a eles o processo de integração social que está na base da consciência nacional e da independência. Foi enorme a contribuição da Companhia nos campos do urbanismo, dos ofícios, dos modelos de sociedade, das artes, que eram apresentados como um permanente exercício de superação e participação, no plano material, e de persuasão da mensagem evangélica, no plano espiritual.

É claro que neste labor titânico a formação dos seletos, de que antes falamos, teve importância fundamental. O método pedagógico dos jesuítas, transplantado a terras americanas se antecipou em séculos ao método pedagógico lancasteriano, que tanta fortuna teve no Brasil, nos primeiros anos da independência, e contribuiu definitivamente tanto para acabar com a suposta «barbárie» americana como para a formação de uma consciência crioula.

Persuasão e participação são, pois, os alicerces da construção de um universo cristão, mas o objetivo era potencializar as qualidades pessoais, com forte controle dos comportamentos e com a for-

tificação das vocações. Esta ação da Companhia teve duas fases. No início, criaram-se repúblicas de índios perto do habitat dos europeus, mas numa segunda fase, o pragmatismo jesuítico decidiu integrar os indígenas na sociedade urbana e, ao contrário disso, nas zonas rurais, isolá-los dos europeus.

Tal política atendia a duas formas diversas de participação. A primeira procurava a crescente participação dos índios na vida urbana, potencializando aqueles que se destacavam por suas qualidades e assegurando a possibilidade de um trânsito das camadas mais baixas da sociedade até as mais altas, de modo a garantir uma sociedade conduzida por autênticos líderes formados na idéia ciceroniana do bem comum. A segunda política ia numa direção totalmente oposta. No caso de comunidades rurais, quase sempre fundadas pelos próprios jesuítas, o que se procurava era que os indígenas morassem com independência dos colonos europeus, considerados, sem exceção, nocivos aos interesses da comunidade. Essa estratégia perseguia a homogeneidade e fundamentava-se numa sociologia dirigida a estabelecer sociedades teocráticas, conectadas entre si como uma rede que fosse configurando um universo cristão sob a autoridade dos jesuítas e do Papa de Roma. Tais comunidades queriam ser, tanto quanto possível, autônomas, sem que isso impedisse a circulação entre elas de pessoas e mercadorias por caminhos e estradas quase sempre desenhadas pela Companhia e realizadas por indígenas formados pelos coadjutores. Aqui os jesuítas tiveram oportunidade de pôr em prática suas próprias concepções urbanísticas, seguindo um modelo universal que se adaptava às particularidades de cada etnia ou de cada região. Muitas cidades da América espanhola e do Brasil mantêm ainda hoje essa configuração original dada pela Companhia.

Nos primeiros momentos da colonização e evangelização do Brasil, dadas as peculiares características de seus aborígenes, os jesuítas tiveram dois caminhos a escolher: ir para as aldeias indígenas e ali instruí-los, ou compelir os indígenas da região a se concentrar num determinado ponto onde os padres pudessem ensinar a todos. Para a instrução religiosa geral usavam casas; para dar a alguns índios escolhidos e a portugueses uma educação mais completa, os jesuítas criaram colégios onde concentravam índios cristianizados, mestiços, e meninos órfãos vindos de Portugal: era uma educação para seletos.

Já é hora, porém, de regressar aos dois autos, objeto deste texto, a saber: Na Festa de São Loureço e Na Vila de Vitória. Nessas obras produzem-se os dois únicos diálogos interlingüísticos no Brasil do século XVI, e em conseqüência devemos considerá-los particularmente sintomáticos, por porem a nu aspectos fundamentais da atividade dos jesuítas e das relações entre as comunidades no Brasil do século XVI. Um análise de ambos os diálogos será de grande utilidade para mostrar como o método da formação dos seletos atinge, no teatro de Anchieta, sua melhor expressão, e também quais foram os critérios seguidos para a estruturação de uma sociedade teocrática.

O diálogo que vem ilustrar a formação dos seletos produz-se Na festa de São Lourenço —um auto de evangelização dirigido principalmente a um público de índios.

Já dissemos que o diálogo entre espanhol e tupi vai do verso 776 ao 1104, num total de 328 versos, 22% desta peça, nos quais o espanhol ocupa 282 versos (86%) e o tupi 46 (14%). Embora a língua maioritária na totalidade do auto seja o tupi (60%), com o espanhol (40%) como segunda língua, tal proporção se inverte nesse diálogo específico, e passa a ser de 86% em espanhol e 14% em tupi. Nele é significativo, além de sua curta extensão, quando comparado com o que acontece em Na Vila de Vitória, o fato de serem todos os personagens bilíngües, falando espanhol e tupi.

Dele participam: Aimbirê, Saravaia, dois demônios indígenas e dois imperadores romanos do século III: Décio e Valeriano.

A estrutura dramática de luta entre anjos ou santos e demônios pagãos do teatro indígena de Anchieta estende-se aqui, no tempo, até esses imperadores, representantes do paganismo clássico. Cria-se um espaço atemporal, plano, onde o paganismo e o cristianismo se confrontam simultaneamente em todas as idades. Vemos que, ante um público de índios, a projeção realiza-se para o paganismo greco-romano, levando à cena dois personagens anacrônicos, Décio e Valeriano, que são vencidos pelos demônios indígenas que atuam sob as ordens de personagens do cristianismo: um anjo e um santo. A confrontação entre ambos os paganismos realiza-se num espaço não menos anacrônico: o clássico, culpável, por ser posterior ao cristianismo, e o indígena, inocente, que vence o paganismo clássico por mandato cristão.

Tal projeção cultural ocorre também no plano lingüístico, de modo que os personagens põem em cena a máxima expressão da formação dos seletos. Seu bilingüismo mostra a aprendizagem das línguas a que eram submetidos não só os índios, capazes de falar uma língua de cultura como a espanhola, mas também os meninos órfãos levados ao Brasil pela Companhia, os quais aprendiam o tupi.

O PAGANISMO CLÁSSICO

Este está representado pelos imperadores romanos Décio e Valeriano, que falam castelhano, embora conheçam também as línguas dos indígenas: o tupi, em que Décio pronuncia suas últimas palavras, cinco versos (1076-1080), e o carijó, que Valeriano utiliza em quatro versos, para confundir Aimbirê.

—Aimbirê
¿Vinisteis del Paraguay,
que habláis en carijó?
(886-888)

Embora, realmente, seja Valeriano e não Décio o responsável pelo martírio de São Lourenço, Décio é quem o atribui a si mesmo.

Pues por arte ni rodeo
Pudo escapar de mi mano
El siervo del Galileo.

Ni Pompeyo, ni Catón,
Ni César, ni el Africano,
Ningún griego ni troyano
Pudieron dar conclusión
A hecho tan soberano.
(778-785)

O mundo referencial de Décio limita-se ao horizonte clássico. Assim, quando se vislumbra a presença e o poder de Aimbirê, Décio confunde-o de longe com Júpiter

—Décio
Es nuestro gran Dios y amigo
Júpiter, sumo Señor,
(796-797)

e, mais tarde, já quase abrasado pela proximidade do demônio, confunde-o com Plutão.

—Décio
¡Ay de mi, que es Plutón
que viene del Aqueronte!
(838-839)

Valeriano tem o papel de comparsa e confia no poder de Décio, até que sucumbe sob os golpes de Saravaia

—Décio
¡Oh miserable de mí,
que ni basta ser tirano
ni hablar en castellano!
(897-899)

O PAGANISMO INDÍGENA

Os demônios indígenas são os personagens verdadeiramente bilíngües do diálogo, pois ambos falam em castelhano durante todo o diálogo, salvo Aimbirê com vinte versos e Saravaia com seis versos. Ambos apresentam-se falando em tupi, embora imediatamente passem para o castelhano. Aimbirê explica-o assim:

Quiero hacerme castellano
Y usar de policía
Con Décio y Valeriano,
Porque el español ufano
Siempre guarda cortesía.
(865-869)

Aimbirê é o personagem principal e contraponto de Décio. Sujeito ao poder do Anjo e de São Lourenço, sente desprezo pelo universo clássico pagão

—Aimbirê
¿Cómo, pedís confesión?
Pretendéis volar sin alas.
Sí, que vuestra obras malas
Merecen haber perdón.
Pedidlo a la diosa Palas...
y a Nero,
Aquel cruel carnicero
Del fiel pueblo cristiano.
(1024-1031)

embora queira beber o sangue de Décio:

Que con esto quiero ser
Hombre de sangre real.
(942-943)

SARAVAIA O FAZ DE COMPARSA.

Finalmente, os imperadores são jogados ao fogo pelos demônios, comandados por Aimbirê, numa vingança na qual o sujeito é duplo: Lourenço e Deus. Os demônios indígenas, por mandato do Anjo e de São Lourenço, enviam para o inferno os imperadores. Ali, São Lourenço e Deus mandam que sejam queimados. Assim, pois, coincidem, na ação, o século XVI do Brasil com o século III e ambos convergem ao inferno cristão, onde pode contemplar-se a vingança de São Lourenço, que se desenrola numa história plana na qual se confundem as idades.

–Décio em tupi:
Ó, eu abração aqui!
Assa-me Lourenço queimado.
Embora eu seja um soberano,
ai! Deus abrasa-me,
vingando o seu servo!
(1076-1080)

Neste prolongamento da Antiguidade romano-pagã para a Espanha e para a língua espanhola, consideradas ambas como expressão modelar da romanitas, explica-se, em grande medida, o uso do espanhol por Anchieta. O âmbito cristão impõe-se ao pagão, de maneira que os diabos da tradição cristã, com nome em tupi e comandados pelo anjo, vencem os imperadores romanos, representantes do paganismo clássico, sendo, um deles, Décio, igualado ao próprio Júpiter. Um demônio do paganismo tupi, já cristianizado «às avessas» por Anchieta, submetido ao poder de um anjo e de São Lourenço, é suficiente para vencer todo o passado pagão clássico em sua máxima divindade.

Na tríade básica das línguas, o espanhol substitui o latim, assim como o tupi, o grego. A ausência de diálogos entre o tupi e o português na obra de Anchieta explicita o interesse dos jesuítas de isolar, dos colonos portugueses, os índios, quando lhes forneciam uma língua de cultura considerada, então, a língua do império temporal da cristandade.

O segundo diálogo interlingüístico produz-se entre o espanhol e o português em Na Vila de Vitória. É o auto mais extenso de Anchieta, com um total de 1674 versos, dos quais 65% estão em espanhol e os 35% restante em português. É também o de maior elaboração técnica e melhor concepção dramática. Foi primeiro representado no pátio da igreja de Santiago, na Vila Velha de Vitória do Espírito Santo, entre 1584 e 1586.

Dirigia-se a um público de colonos, em meio ao qual, porém, poderia haver índios em fase de evangelização ou já convertidos ao cristianismo. Tanto sua temática como seus personagens diferem sensivelmente dos que costumam ser habituais na dramaturgia anchietana.

Junto a personagens comuns a toda sua obra, como são Satanás, Lúcifer, São Maurício, Vítor, companheiro de São Maurício; aparecem outros de natureza alegórica, como a Vila de Vitória, a Ingratidão, o Governo, e, por fim, seus companheiros —o Temor de Deus, o Amor de Deus, e o Embaixador do Paraguai.

O fito deste auto é restabelecer a relação da aldeia com seu padroeiro São Maurício, cuja deterioração está a ponto de motivar o traslado de suas relíquias a pedido de um embaixador do Paraguai. Muito complexa e suscetível de vários tipos de leituras, sua finalidade última está centrada em estabelecer os princípios e a justificação de uma sociedade teocrática. Propõe à Vila de Vitória (que fala espanhol) e ao embaixador (que também fala espanhol), como modelos de convi-

vência sob o bom Governo (que fala português), assistido pelo seus companheiros, o Temor de Deus (bilíngüe espanhol-português) e o Amor de Deus (que fala espanhol).

Composto de três atos, com sete diálogos, uma oração, dois sermões e uma procissão, os diálogos acontecem nos atos 1º (três diálogos) e 2º (quatro diálogos), constituindo o mais longo exemplo de diálogo entre o espanhol e o português. A parte dialogada dessas duas línguas estende-se ao longo de 1.495 versos, o que representa 89 % da peça.

ATO 1º – O UNIVERSO PAGÃO E A VITÓRIA SOBRE O PAGANISMO

(398 versos, 24 % da obra)

Participam três personagens: Satanás, seu amo Lúcifer e São Maurício. Satanás fala espanhol, língua em que se desenvolve 79% deste ato. Lúcifer (14%) e São Maurício (7%) falam português, com uma cota do 21%.

Este ato divide-se em três diálogos:

Dois diálogos entre Satanás e Lúcifer.

Um diálogo entre Satanás e São Maurício, de natureza teológica, que constitui o núcleo doutrinário do ato.

No primeiro diálogo, Satanás, em espanhol, rivaliza com seu chefe, Lúcifer, em português, mostrando-se mais culto, já que percorreu diferentes lugares.

No segundo diálogo, Satanás tem com São Maurício uma disputa de natureza teológica que constitui o núcleo doutrinário do ato.

O terceiro diálogo é também entre Satanás e Lúcifer. Satanás, depois de comprovar que, desde que mora nesta aldeia, São Maurício já não é grego, mas português, decide ir embora para Castela.

Os diálogos deste ato estão relacionados com os do teatro dedicado à selva, consistente em representar, mediante uma luta de anjos e/ou santos contra os demônios, a entronização numa aldeia de um padroeiro ou um anjo da guarda, ou a entrega de uma aldeia à sua proteção. O nível cultural desse auto é superior, por destinar-se ele a um público de colonos e escolares, entre os quais haveria possivelmente alguns indígenas catequisados. Nesse auto, os demônios, especialmente Satanás, têm personalidade muito definida e nomes procedentes da tradição bíblica. São Maurício, o padroeiro da aldeia, é um santo mártir do paganismo antigo greco-romano.

Esse modelo clássico de santo mártir da Antiguidade pagã é semelhante ao de Na Festa de São Lourenço. O objeto do ato é a entrega da Vila à guarda de um santo mártir do paganismo greco-romano, que, numa história sem coordenadas espaço-temporais, se traslada ao presente. Esse santo, que fala português, submete o chefe dos demônios, Lúcifer, que também se exprime nessa mesma língua.

A peça, porém, é predominantemente redigida em espanhol, língua que ocupa 79 % dela; além disso, Satanás, que fala também espanhol, faz-se de intermediário, de modo que os diálogos se produzem entre o espanhol (Satanás) e o português (Lúcifer e São Maurício), mas nunca apenas em português.

ATO 2º – O UNIVERSO CRISTÃO

Neste ato de 1.256 versos, 75 % de toda a peça, o espanhol é também a língua mais falada, representando 61 % do todo. O português abrange uma cota de 39 %. Ele se constitui no núcleo da obra,

pois aqui se estabelecem as bases da articulação jurídico-teológica do modelo jesuítico para a organização social no Brasil: uma sociedade teocrática, capaz de superar as diferenças entre os povos do Império Católico de Felipe II —uma unidade política fundamentada na unidade religiosa sob o papado de Roma.

Participam sete personagens que falam as seguintes línguas:

Em espanhol:

a Vila de Vitória,

o Amor de Deus,

o Embaixador do Paraguai

Vítor, companheiro de São Maurício

Em português:

o Governo

a Ingratidão

Em espanhol e português

O Temor de Deus, que é o único personagem bilíngüe do auto.

O ato divide-se em quatro diálogos em espanhol e português, uma Oração da Vila em espanhol e dois Sermões, o primeiro bilíngüe e o segundo todo em espanhol.

Os diálogos

1º diálogo. A monarquia cristã de Felipe II. Características e fundamentos do bom Governo: a lei natural, a lei divina, a lei humana. A proposta teocrática: Temor e Amor de Deus como assistentes do bom Governo

2º diálogo. O Embaixador e a Ingratidão. As relações entre espanhóis e portugueses. A união do povo cristão.

3º diálogo. A disputa das relíquias.

4º diálogo. A ajuda das almas. A Doutrina e os Sacramentos.

1º Diálogo. Entre a Vila de Vitória e o Governo, com 388 versos (399-787). Trata-se de um diálogo de tom cortês em que o bom Governo, em português, acode às queixas da Vila, que fala espanhol, submetidos ambos à monarquia cristã de Felipe II e à lei de Cristo. Dá uma série de conselhos e retira-se ante a chegada da Ingratidão. Este diálogo entre o Governo, português, e a Vila de Vitória, espanhol, é retomado entre 1251 e 1296, 45 versos.

A monarquia cristã de Felipe II

Não só a nós, também ao Governo resulta chocante que a Vila fale espanhol, por isso a interpela:

Governo—
Mas não me tenhais a mal
preguntar-vos, sem engano
(não vos virá disto dano):
pois que sois de Portugal,
como falais castelhano?
(521-525)

As razões que dá a Vila são proposição do espanhol como língua de toda a Cristandade.

Vitória—
Porque quiero dar su gloria
A Felipe, mi señor,
El cual siempre es vencedor,
Y por él habré victoria
De todo perseguidor

Yo soy suya, sin porfía,
Y él es mi rey de verdad,
A quien la suma bondad
Quiere dar la monarquía
De toda la cristiandad.

É por isso que não se contradizem. Com a devida obediência ao Governo português, o rei da cristandade delega:

Quien quiere a su rey honrar,
Debe en todo obedecer
Al que rige en su lugar.
Esto sólo es acertar,
Todo al es ofender.
(526-556)

Características e fundamentos do bom Governo:

Características

Vitória—
Porque la experiencia larga,
Con la virtud y la prudencia,
Siempre dan mejor sentencia:
(636-638)

Fundamentos

Na lei natural, na lei divina, na lei humana.

Gobierno—
Señora, o bom regimento
Nasce de lei natural.
Esta encima o bem e o mal,
E tem posto o fundamento
Na suma lei eternal.
(646-651)

e sua expressão

Na lei mosaica
Escrevendo, com seu dedo,
Em tábuas de pederneira,
A nossa lei verdadeira.
Corra por ela, sem medo,
Todo homem sem cegueira.
(681-683)

e na Fé de Cristo:

Gobierno—
Porque escusa não ficase,
Quis o sumo Deus, Jesus,
Nacer e morrer na cruz,
Para que participasse
O mundo de sua luz.

Éle nos comunicou
Sua fé, com luz inteira,
(696-702)

2º Diálogo. O Embaixador e a Ingratidão. As relações entre espanhóis e portugueses. A união do povo cristão. Um diálogo de 350 versos entre a Ingratidão, que fala português, e o Embaixador do Paraguai, que se expressa em espanhol (787-1137)

A Ingratidão é apresentada como uma velha,

Sou mais antiga que Adão,
Que em Lúcifer comecei.
(962-963)

horrível, mas culta que ela expõe seus receios contra as relíquias, o Governo e os escolares e mostra ao Embaixador seu ódio contra a Vila.

O Embaixador é «um castelhano do Rio da Prata», segundo a indicação em português que precede a sua entrada, e é a Ingratidão quem nos esclarece da sua origem:

Que diz êste castelhano,
Blasonador andaluz?
(862-863)

Certamente o embaixador é um personagem autocomplacente, que dá vivas a Castela pelo seu saber, cortesia, polícia e virtude (857 et seqq.). É o único sobrevivente de um naufrágio, que aconteceu:

por los cariyós
hasta dar en Santa Cruz.

De ende allí el adelantado
Y los señores de minas
Para acá me han enviado,
Por la fama, que ha llegado,
De estas reliquias divinas.
(906-912).

O Embaixador louva as relíquias (824-828) e lamenta que estejam numa aldeia impia e ingrata (820-840).

A seguir arremete contra os portugueses:

Empero,
El que dijo, no erró,
Que los portugueses vanos
Se tienen por más que humanos.
Luego dicen: «¡Mando yo!
¡Que me besen pies y manos!»
(841-846)

En fin, siempre oí decir
Que soberbios portugueses,
O mandar, o no vivir...
(940-942)

Mas, quando conhece que a Ingratidão é a causa de todo o mal, põe-se imediatamente do lado dos portugueses

Embajador—
Que no se puede sufrir,
Los portugueses vivir
Enredados en tus lazos...

a quem considera seus irmãos e senhores.

Yo me hallo arrepentido,
Pues, como hombre atrevido,
Hablé mal de Portugal.
Porque, en fin, son mis hermanos

Mis señores portugueses,
Muy católicos cristianos,
A quien yo beso las manos
Y los pies muy muchas veces.
(972-979)

Ante a ameaça da Ingratidão, porém, anuncia um propósito

Embaixador–
¡Pues juro de trabajar,
de estas reliquias llevar
para el Río de la Plata!
(1134-1136)

que vai desencadear a reação de Vítor, companheiro de São Maurício, no diálogo seguinte:

3º diálogo. La disputa de las reliquias. Diálogo de 114 versos entre o Embaixador e Vítor, em espanhol, (103 versos) e a Ingratidão, em português, (11 versos).

Vítor declara-se

De Mauricio y su cuadrilla,
Víctor, alférez real,
Padronero de esta villa.
(1150-1152)

e se oferece para dar sua ajuda ao Embaixador:

Vítor–
Pues, ¿qué queréis que hagamos,
Para contentar a Dios?
(1173-1174)

Aqui o Embaixador propõe uma alternativa que não é bem aceita por Vítor.

Embajador–
Ha de ser uno de dos:
O que luego nos partamos
Para el Río yo y vos

Y llevemos
Las reliquias que tenemos
De vuestro noble escuadrón,
O que esta vieja matemos,
O siquiera, la lancemos
Fuera de aquesta región.
(1178-1183)

Vítor–
¡Mirad, hermano vuestro celo!

Aunque lo tengo por bueno,
No penséis que es tan ajeno
De justicia el rey del cielo,
que rige el mundo sin freno.

Los hombres de vuestro Río
Merecen, por sus pecados,
Ser de Dios desamparados,
Y que no venga rocío
Del cielo por sus collados,
Porque siempre ensangrentados
Han vivido muchos años,
Haciendo tantos mil daños
A los cariyós cuitados,
Con robos, muertes, engaños.
(1184-1199)

Toda uma lição de humildade é dada ao pretencioso Embaixador, que não se escusa de perguntar:

Embajador—
Pues, ¿nunca vendrá alguna hora
Para su visitación?

Vítor—
Dios, de suma compasión,
En quien toda bondad mora,
Sabe el tiempo del perdón.
(1204-1208)

Finalmente, Vítor expulsa a Ingratidão e pede ao Embaixador para ficar na Vila,

Hermano, quedad acá,
Con mi capitán Mauricio,
Pues la vieja ya se va,
Y el pueblo agradecerá
Este tan gran beneficio.
(1240-1244)

convite que o Embaixador aceita (1245-1250).

4º diálogo. A ajuda das almas. A Doutrina e os sacramentos. Aparecem o Temor e o Amor de Deus e iniciam um diálogo com a Vila e o Governo (1296-1442). Todos falam espanhol, menos o Governo que fala português.

Este diálogo nos dá a chave do movimento dramático da obra, quando a Vila confessa que sua gente tinha desterrado dali o Temor, o Amor e o Governo.

Mi pueblo bien mereció
Ser de la culpa vencido,
Pues de sí os desterró.
(1332-1335)

Este é o pedido de auxílio que a Vila faz,

Mas agora os pido yo,
Sea por vos socorrido
(1335-1336)

através da intervenção de São Maurício,

pues Mauricio,
por singular beneficio
de nuestro Dios, le fue dado
(1337-1339)

O Temor e o Amor de Deus mostram à Vila a necessidade de contar sempre com a ajuda de São Maurício. (1343 y ss. 1353 et seqq.).

O Governo, o Amor e o Temor de Deus repreendem a gente da aldeia, suas falhas, e a Vila pede ao Temor e ao Amor que preguem para as pessoas da aldeia. (1427-1431).

Conclui este ato com os Sermões do Temor e do Amor de Deus.

Este segundo auto que se nos apresenta como exemplo do modelo social-teocrático de Anchieta encenado numa vila governada por portugueses:

1º Propõe a autonomia política da Vila de Vitória sob o Governo português.

2º Propõe a unidade dos cristãos sob o governo justo das leis de Cristo.

3º Propõe a unidade lingüística da América sob o domínio do espanhol, língua da monarquia de toda a cristandade.