

El desenlace, aunque diferente, proviene también del primer triunfo. En Petrarca, "una jovencita más pura que cándida paloma" enamora al protagonista hundiéndole en el dolor y en la tristeza. La diferencia reside en la forma en la que el enamoramiento se realiza: en Petrarca mediante gestos y palabras ("Con parole e con cenni fui legato"; I, iii, p. 93), en el Marqués con flechas y heridas.

Es fácil entender la razón del cambio. No es que Santillana no hubiera asimilado a Petrarca suficientemente, o que la tradición de Castilla le impidiera concluir de distinto modo a como Imperial había concluido años antes sus poemas. Lo que sucede es que el propósito del Marqués es diferente al de Petrarca.

Busca Petrarca en su poema el triunfo de la castidad sobre la lascivia con el fin de comenzar la escala que peldaño a peldaño ha de elevarle al infinito (recuérdense los sucesivos triunfos: lascivia, castidad, muerte, fama, tiempo, eternidad); busca el Marqués, por su parte, el triunfo del amor sobre la castidad para referir, de acuerdo con doctrinas cortesanas, las torturas y las penalidades que el amor exige para sublimar al hombre, para trascenderle con sus rayos y para levantarlo con sus llamas.

Laura, como sabemos, no es sierva de amor; la dueña que enamora a Santillana es sierva del amor, de Venus, y, como las siervas de Venus —armadas de flechas y de arco—, debe afligir a los hombres con las heridas del dios todopoderoso.

Esa diferencia entre Petrarca y Santillana es muy sugestiva: a todos vence amor, incluyendo a Santillana; pero no puede vencer a Laura. El fuego del amor, con su claridad, su resplandor y sus penalidades conduce a la nobleza, y la nobleza es una virtud, como la consonancia, transcendente. De ahí que la nobleza trascienda el poema en absoluto. Noble es Venus —"diesa honorable", como el Marqués la llama—; noble es por su grandeza Cupido / "A quien jamás igual ante / non vieron en dinidad", (13) —; nobles son los monarcas, los príncipes, los sabios, los poetas, las "dueñas dignas de honores" (10) que forman la cabalgata del amor; nobles son, por supuesto, los enamorados. Nobleza, pues, que dibuja y que explica el conjunto de dioses y de amantes: "Onorables, dominantes, / Cupido e Venus, señores / de los nobles amadores" (8). Nobleza, en fin, que trasciende el poema y ennoblece a Santillana.

JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO

University of Southern California.

#### RELECTURA DE UNA *CANTIGA D'AMIGO* DE MARTIN CODAX

Un texto poético puede ser ambiguo porque admite varias lecturas en varios niveles diferentes, y el crítico, siguiendo el camino trazado hace más de dos mil años por la exégesis bíblica, se esfuerza en definir cada una de esas lecturas. Pero también puede ocurrir que en un mismo poe-

ma entren en competencia varias interpretaciones en un mismo nivel, y que sea necesario elegir. ¿Según qué criterios? La finalidad de esta nota es mostrar que en este caso, al igual que en muchos otros, la intuición poética recibe el auxilio de la famosa teoría jakobsoniana de lo poético como resultado de la proyección del "principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación"<sup>1</sup>.

Más precisamente, trataremos de demostrar que a) en su descripción de una *cantiga d'amigo* de Martín Codax<sup>2</sup>, Roman Jakobson utilizó implícitamente la hipótesis según la cual, en caso de duda, conviene escoger la lectura que acrecienta el número de paralelismos que estructuran el texto; y b) que al utilizar explícitamente esta hipótesis se pueden resolver, además, ciertas dificultades de interpretación que no fueron abordadas por Jakobson, y proponer una lectura del poema que tenga mayor riqueza de sentidos. Esta es la *cantiga* en cuestión:

Quantas sabedes amar amigo  
treydes comig' a lo mar de Vigo  
e banhar-nos emos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado  
treydes comig' a lo mar levado  
e banhar-nos emos nas ondas.

Treydes comig' a lo mar de Vigo  
o veeremo' lo meu amigo  
e banhar-nos emos nas ondas.

Treydes comig' a lo mar levado  
e veeremo' lo meu amado  
e banhar-nos emos nas ondas.

Y esta es la traducción, muy parecida a la que Jakobson toma de F. Dehouche<sup>3</sup>, que da Luis Astey:

Que cuantas saben amar amigo  
conmigo vengan al mar de Vigo.  
Y nos bañaremos en las olas.

<sup>1</sup> Cf. R. Jakobson, "Closing statements: Linguistics and poetics" en *Style in language*, ed. T. A. Sebeok, New York, 1960; reproducido en traducción francesa con el título "Linguistique et poétique" en su libro, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963. Las citas provienen de la traducción que hizo Juan Almela de *Ensayos de lingüística*, México, 1977.

<sup>2</sup> Cf. R. Jakobson, "Lettre à Haroldo de Campos sur la texture poétique de Martín Codax" *Change*, 1976, núm. 6, y en *Questions de poétique*, Paris, 1973.

<sup>3</sup> F. Dehouche, *Chansons d'Ami traduites du portugais*, Bruxelles, 1945, p. 79. Vous toutes qui savez aimer un ami / venez avec moi à la mer de Vigo / et nous baignerons dans les flots. // Vous toutes qui savez aimer un aimé / venez avec moi à la mer agitée / et nous nous baignerons dans les flots. // Venez avec moi à la mer de Vigo, / et nous verrons mon ami, / et nous nous baignerons dans les flots. // Venez avec moi à la mer agitée, et nous verrons mon aimé, / et nous nous baignerons dans les flots.

Que cuantas saben amar amado  
vengan conmigo al mar encrespado.  
Y nos bañaremos en las olas.

Conmigo vengan al mar de Vigo,  
y veremos a mi amigo.  
Y nos bañaremos en las olas.

Vengan conmigo al mar encrespado,  
y veremos a mi amado.  
Y nos bañaremos en las olas<sup>4</sup>.

Entre los numerosos paralelismos que Jakobson cree poder encontrar en este contexto, hay dos, fundamentales en cuanto que estructuran el conjunto del poema, y ligados entre sí, que nos interesan en primerísimo lugar:

a) según Jakobson, los ocho eneasílabos son manifestaciones de un esquema rítmico único: "cada línea rimada contiene cuatro tiempos fuertes, que caen en las sílabas primera, cuarta, séptima y novena". Lo cual nos da para estos versos la escansión siguiente:

1 y 4:	Quántās sābédēs āmár āmígō (āmádō)
2 y 5 (= 7 y 10):	Tréydēs cōmíg' ā lō már de Vigō (lēvādō)
8 y 11:	É vēērēmō lō méu āmígō (āmádō)

b) en segundo lugar, también observa que, en estos versos, sólo aparecen en los tiempos fuertes vocales no redondeadas, y ello siguiendo una disposición absolutamente notable que se puede resumir con ayuda de la figura de p. 331. Se notará especialmente que "el par de pareados externos (I, IV) ofrece la misma distribución de las tres vocales en tiempo fuerte que el de los pareados internos (II, III)", y que existe "un equilibrio vocálico sorprendentemente parecido entre los dos tiempos fuertes externos y los dos internos de los ocho versos de pareados".

Si estos dos paralelismos merecen llamar la atención, ello se debe a que, aunque Jakobson no lo señala, no se basan en hechos, sino en una interpretación que no es evidente por sí misma. En efecto, entre las vocales que aparecen en los tiempos fuertes hay dos que no tienen acento de palabra: las de la conjunción *e* en *e veeremo' lo meu amigo (amado)* en los versos 8 y 11. Además, Jakobson se ve obligado a considerar la conjunción *e* como átona en el estribillo, de manera que "la pauta de acentuación «de *e banhar nos emos*» repite el último miembro, también hexasílabo, de la línea marina anterior" a *lo mar de Vigo (levado)*. Si sólo notáramos las propiedades que resultan de la aplicación de reglas

<sup>4</sup> Una edición del "Pergamino Vindel", ed. Luis Astey, Monterrey, México, 1978, pp. 25-26.

gramaticales, si confundiéramos tiempo fuerte con acento de palabra, nos condenaríamos a no ver ni el paralelismo rítmico de los versos rimados, ni la extraordinaria distribución de las vocales: al no contar los versos 8 y 11 más que con tres acentos ya no se podría comparar la distribución horizontal de las vocales en los pareados con la vertical de las vocales en los tiempos fuertes (32 [=] 2<sup>5</sup> ofrece mucho más posibilidades de simetría que 30). Lo cual demuestra que Jakobson convierte implícitamente la regla de simetría de principio de estructura en principio de lectura.

Dicho esto, se plantea el problema de saber cómo debe o puede manifestarse la diferencia que separa las realizaciones de la conjunción *e* según que aparezca en un tiempo fuerte o en un tiempo débil. Sin duda, no hay más posibilidad que la de imaginar una lectura afectiva de los versos 8 y 11 y hacer después de la conjunción una pausa que provoca una elevación y un esfuerzo de la voz en *e*, que entonces se volvería tónica [gráficamente: *e... veeremo' lo meu amigo (amado)*]. ¿Es compatible esta suposición con el resto de la interpretación de Jakobson? No es seguro, en la medida en que éste considera, semánticamente hablando, cada uno de los pareados como un todo constituido por una prótasis y una apódosis y que, en este caso, la pausa principal debería aparecer entre el pareado y el estribillo en todas las estrofas; pero en nuestra hipótesis, la pausa principal de las estrofas posteriores más bien estaría constituida por la suspensión instituida por la lectura afectiva de los versos 8 y 11<sup>5</sup>. Ahí hay una dificultad. Y no es la única. Hay por lo menos dos ambigüedades que Jakobson no hace notar:

a) Sintácticamente, los versos 8 y 11 admiten dos lecturas. Se puede, como en la traducción de F. Dehouche que reproduce Jakobson y en la traducción española que utilizamos, tomar *lo meu amigo (amado)* como un sintagma nominal complemento de objeto directo de *veeremos*. Pero nada nos impide tampoco considerar *lo* como un pronombre enclítico objeto que anuncia el sintagma nominal *meu amigo (amado)*: en el idioma de las cantigas, el adjetivo posesivo puede no ir antecedido del artículo (cf. *Ai, Deus, se sab'ora meu amigo | com'eu senlheira estou en Vigo!*, Martin Codax, vs. *Se oj' o meu amigo | soubes', iria migo*, Estevam Coelho), y la tematización no le es desconocida (cf. *O anel do meu amigo | perdi-o so lo verde pino*, Pero Gonçalves Portocarreiro<sup>6</sup>). Tendríamos entonces, gráficamente: *E... veeremo' lo, meu amigo (amado)*.

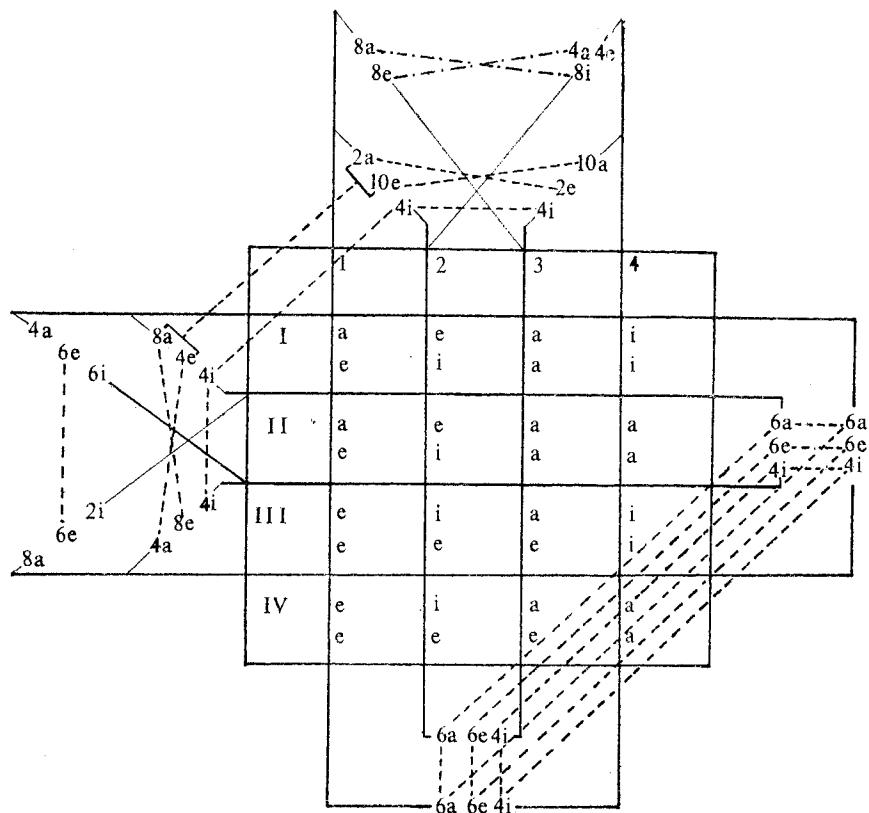
b) Pero la ambigüedad más interesante es sin duda la del estribillo y, particularmente, la de *nos*. Como se sabe, la primera persona del plural puede tener sentido exclusivo o inclusivo. Es esta segunda interpretación la que se impone en las dos primeras estrofas: *nos = quantas sabedes + eu*. Pero en las dos últimas se puede escoger entre tres soluciones: el sentido inclusivo (*nos = quantas sabedes + eu*), el sentido

<sup>5</sup> A decir verdad, Jakobson también considera que, en las estrofas posteriores, "si l'on se réfère au refrain constant, le motif amoureux apparaît enveloppé dans les métaphores marines". Así pues, incluso para él, la forma en que estaban agrupados los versos de estas estrofas no carece de ambigüedad.

<sup>6</sup> *Lírica hispánica de tipo popular*, ed. M. Frenk Alatorre, México, 1966, pp. 18, 19 y 23, respectivamente.

exclusivo (*nos* = *mi amigo* + *eu*), o bien una mezcla de los dos (*nos* = *quantas sabedes* + *mi amigo* + *eu*). Jakobson escoge implícitamente la primera posibilidad puesto que dice: "contrariamente a las líneas rimadas, el bordón extiende el número enunciado y el género aludido por el verbo en la línea entera, con su plural *femenino* «ondas»" (el subrayado es mío). Sin embargo, desde el simple punto de vista del decoro amoroso, parece poco conveniente que la amiga se bañe sin su amigo o entrometa a sus compañeras en los retozos de ambos, y más aún cuando no se puede dudar del sentido metafórico de *mar*, cuya *m*, como la de *amar*, une fonéticamente a la enamorada (*comigo*, *meu*) con su amante (*amigo*, *amado*), como observa pertinentemente Jakobson. Por lo tanto, las dos variantes del sentido inclusivo de *nos* quedarían excluidas. Lo malo es que esta solución introduce una disimetría

DISTRIBUCIÓN DE LAS VOCALES DE LOS TIEMPOS FUERTES  
(Los números romanos corresponden a los pareados, los arábigos a los tiempos fuertes)



en el sentido del estribillo según parezca en los tercetos anteriores o en los tercetos posteriores y, por ello mismo, en su papel semántico, puesto que en estos últimos se convierte de cierta manera, por su novedad, en la conclusión del poema.

Notemos, por último, que las dos ambigüedades que acabamos de examinar están relacionadas: la interpretación exclusiva de *nos* sólo se concibe si *meu amigo* (*amado*) es el tema de la frase anterior.

Parece, pues, que hay una elección difícil que hacer entre el sentimiento de una conveniencia y unos paralelismos probados. Cuesta trabajo admitir que el análisis prevalezca frente al sentimiento, pero éste es demasiado fugaz para engendrar certezas. Afortunadamente, una simetría que Jakobson no analizó hasta el final permite reconciliar a ambos.

Jakobson observa, efectivamente, que si se hace abstracción de las variaciones al final de los versos, el poema está constituido por dos versos amorosos y dos versos marinos que se oponen entre sí tanto por el tema como por la construcción, que es transitiva en unos e intransitiva en otros. Pero, aunque nota algunos de sus elementos constitutivos, omite subrayar el paralelismo que aparece cada verso marino con un verso amoroso, en el cual las parejas así formadas se oponen entre sí. Sin embargo, al presente y a la segunda persona de una pareja (*Quantas sabedes amar amigo* (*amado*), *Treydes comig' a lo mar de Vigo* (*levado*)), se oponen el futuro y la primera persona de la otra —*E veeremo' lo meu amigo* (*amado*), *E banhar-nos emos nas ondas*—; a las conjunciones *e* de ésta se opone la ausencia de conjunciones en la otra; y, por último, si bien en los dos versos amorosos el verbo pertenece al campo del conocimiento (*sabedes*, *veeremos*) mientras que en los versos marinos los verbos expresan el movimiento o la localización (*treydes*, *banhar emos*), los verbos de la primera pareja (*sabedes*, *treydes*) se asemejan en tanto que no implican el contacto físico que suponen los de la segunda (*veeremos*, *banhar emos*)<sup>7</sup>. Si es así, cada pareja forma virtualmente un elemento de un paradigma, y esperamos encontrar esos elementos en lugares sintagmáticamente equivalentes. Dicho de otra manera, estamos tentados a suponer que a la primera pareja, que aparece en forma de secuencia en los dos primeros versos de las estrofas anteriores, corresponden los dos últimos versos de las estrofas posteriores, en los que se siguen los elementos de la segunda pareja.

Ahora bien, esta suposición permite resolver las dificultades anotadas más arriba:

a) La acentuación afectiva de *e* en los versos 8 y 11 suponía que la pausa mayor debía aparecer después de la conjunción en las estrofas posteriores. Pero es también lo que implica la idea de que los dos últimos versos de estas estrofas corresponden a los dísticos de las dos prime-

<sup>7</sup> Nótese también que si bien estos verbos se ordenan siguiendo dos oposiciones, igualmente se pueden colocar en una escala que va del alejamiento (*sabedes amar* = contacto virtual) al contacto efectivo (*banhar emos*) pasando por el acercamiento (*treydes*) y a la cercanía (*veeremos*). Lo cual permite considerar que el estribillo en cierta manera forma parte del desarrollo de la acción de la *cantiga* (que incluso desemboca en él), y por lo tanto está en el sentido de nuestra interpretación.

ras. A esto se añade que si la pausa en cuestión es efectivamente una suspensión, las nueve sílabas que le sigue forman de cierta manera un octasílabo grave paralelo al estribillo, y que los elementos de la segunda pareja adquieren así un lazo formal adicional.

b) La lectura exclusiva de *nos* en los versos 9 y 12 molestaba porque introducía una disimetría en el papel semántico del estribillo según su lugar. Pero el apareamiento de cada verso marino con un verso amoroso lleva a la misma conclusión: en los tercetos posteriores, el estribillo se combina con el último verso de los pareados para formar semánticamente un nuevo pareado, mientras que, también por lo que se refiere al sentido, el primer verso de los pareados, que ya aparece en los tercetos anteriores, se convierte en una especie de estribillo. Se objetará también que es difícil conferir a la primera persona del plural una interpretación inclusiva en los versos 8 y 11 y una interpretación exclusiva en los versos inmediatamente siguientes. Pero este paso del plural al dual se considerará en paralelo con el paso subrepticio de la segunda persona de plural (*quantas sabedes*) a la primera (*quantas sabedes... comigo = nos*) en los pareados de los tercetos anteriores.

c) La tematización de *meu amigo (amado)* en los versos 8 y 11, relacionada con la interpretación exclusiva de *nos*, no pediría ningún comentario, si no fuera porque presenta el inconveniente de desplazar el corte después de la sexta sílaba en esos versos, que pierden así un punto en común con los demás versos amorosos, que están cortados después de la quinta sílaba. Pero lo que se pierde por un lado se gana por el otro: los cólonos del estribillo y del pareado semánticos que se encuentran en contacto se hacen isométricos (*a lo mar de Vigo (levado) = 6 sílabas = e veeremo' lo*), como también lo son *a lo mar de Vigo (levado)* y *e banhar nos emos* en la unión de los tercetos anteriores.

Es interesante notar hasta qué punto convergen las soluciones de las dificultades provocadas por el análisis formal de Jakobson, por una parte, y, por la otra, por la lectura de *nos* que aquí proponemos. Por lo demás, tenemos otra ilustración de ello en los versos 8 y 11: como la acentuación de *e*, la tematización de *meu amigo (amado)* —de la que depende el carácter exclusivo de *nos*— es de naturaleza muy “afectiva”. También es interesante notar que, aunque en un caso hayamos partido de la forma y en el otro del sentido, lo que permitió resolver las ambigüedades fue la conversión del principio de simetría en principio de lectura.

Dos observaciones finales:

a) La interpretación de la *cantiga* de Martín Codax que aquí se propone supone que este poema está sometido simultáneamente a dos organizaciones diferentes, una de ellas más aparente, donde las estrofas, ligadas unas con otras por el estribillo, la identidad del comienzo de ciertos versos y el paso del verso final de los primeros pareados al comienzo de los otros, son paralelas entre sí, y la otra, más oculta, en que los tercetos posteriores presentan en cierta forma la imagen invertida de los tercetos anteriores. Eso no tiene nada de sorprendente: el estribillo, el paralelismo y el *leixa-pren* son, por así decirlo, la regla de las

cantigas<sup>8</sup>, y no podrían definir por sí solos la estructura de un ejemplo de esta poesía.

b) Esta relectura no es sino un intento de profundizar la lectura de Jakobson. No sólo me refiero al intento de encontrar nuevas correspondencias de la misma naturaleza que las descubiertas por él, sino que también me refiero al sentido. El carácter "extático" de los versos 8 y 11 y la "tendencia hacia la inclusión y promoción graduales del yo femenino que habla" ya habían sido notados por Jakobson; simplemente hemos dado un correlato gramatical a la afectividad de los versos en cuestión y hemos prolongado la tendencia a la inclusión del yo en una tendencia a la exclusión de los demás.

MARC PLÉNAT

Université de Toulouse-Le Mirail.

### CRITICA GUEVARIANA

Fray Antonio de Guevara es todavía el continente sumergido de la literatura española. Un gran *lapsus* de memoria, a la vez que un fenómeno de cuyo arduo encuadre dependen amplias perspectivas sobre la historia literaria de Occidente. Por ello, a partir de Menéndez Pelayo, casi todo gran crítico ha tenido que detenerse en un cierto momento ante la aporía del facundo y fecundo obispo escritor (Menéndez Pidal, Américo Castro, María Rosa Lida, Leo Spitzer entre otros). Los años setenta se acreditan en especial como una década de abundante recolección guevariana, con los libros<sup>1</sup> del malogrado E. Grey y de J. R. Jones, a los que ahora se agrega el del hispanista francés Augustin Redondo, *Antonio de Guevara et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales* (Droz, Genève, 1976). Tenemos aquí la más ambiciosa y extensa de las investigaciones sobre Guevara, obra a la vez de análisis y de síntesis y que por constituir desde ahora una obligada referencia pide en este día una particular tarea de inventario, enjuiciamiento y criba de sus aportaciones.

Supone este nuevo libro un vasto estudio (883 pp.) de orientación cerradamente histórica, cuyo núcleo es una biografía del escritor destinada a servir (de acuerdo con el subtítulo) como base para su investidura de maestro en el género político-moral. Se admite desde el prólogo la polarización de la empresa por el *Marco Aurelio* y el *Relox de principes*, es decir, por aquel sector de la obra guevariana que mejor puede sustentar la idea de un empeño moral de altos quilates. Aun a riesgo de una metodología unilateral, al servicio de la tesis moralista, el *Menosprecio de corte* o las *Epístolas familiares* sólo se estudian aquí en re-

<sup>8</sup> Véase M. Frenk Alatorre, *op. cit.*, p. xii.

<sup>1</sup> E. GREY, *Guevara, a forgotten Renaissance author*, The Hague, 1973. J. R. JONES, *Antonio de Guevara*, Boston, 1975.