

y la prosa" (p. 34). Es muy posible que haya realmente una influencia popular en el eslogan publicitario de México; una de las primeras compañías "versificadoras" surgió en Jalisco y entre sus versos y las coplas populares de esta región parece haber una estrecha relación.

En la valoración de las palabras más usuales, la que ocupa el primer lugar (y esto sorprende bastante) es *México*; siguen otras como *más, calidad, mejor, ser, servicio, todo, bueno, fino, prestigio, mundo, hacer, gusto, elegancia*. Ferrer sitúa el fenómeno dentro de las "tendencias motivacionales", entre las cuales figura en primer lugar la superioridad (México), siguen luego la vanidad, el prestigio, el bienestar, el gusto y, en último lugar, el sexo. En una síntesis de los rasgos característicos del lenguaje publicitario en México, Ferrer relaciona el carácter nacional mexicano con los valores de una filosofía mexicana que se resumirían así: tradición, cortesía, emotividad, gratitud, ironía, arte.

El material que aporta el libro es abundante y valioso para cualquier estudio sobre el eslogan publicitario en México. Es de lamentar que el autor no dé el lugar y la fecha de la aparición de cada eslogan, dato que hubiera podido aprovecharse para un estudio histórico.

Las listas alfabéticas (de marcas y ramos de productos) son poco rigurosas: en la primera lista, por ejemplo, aparecen los "Vinos de San Marcos" en la letra "S" (San Marcos) y en la segunda "Vinos y Aguardenientes de Uva" en la letra "V" (Vinos San Marcos).

El indicador que figura detrás de cada ramo comercial en la segunda lista es muy interesante. Indica las seis palabras más usuales y el promedio de palabras por eslogan en cada ramo comercial. El método es puramente estadístico pero no se ha trabajado con suficiente rigor; el esquema que sigue a lista recoge toda esta información sin superar el nivel descriptivo.

El valor de este libro está, indudablemente, en su parte documental. El material que proporciona el autor da una imagen clara del procedimiento que se sigue en la composición de un eslogan; además, las variantes en cada ramo comercial informan sobre el material con que se cuenta para hacer nuevos eslóganes. El libro es un magnífico manual para el publicista, y una buena fuente de información para el lingüista. En vista de la escasez de libros sobre el lenguaje publicitario en México, este volumen es un paso importante hacia una nueva valoración del tema.

JETTA ZAHN

MARTÍN DE RIQUER, *La leyenda del Graal y temas épicos medievales*. Prensa Española, Madrid, 1968; 250 pp. (*El Soto*, 6).

En este volumen se han reunido algunos ensayos que M. de Riquer publicó en diversas revistas a lo largo de 11 años (1949-1960). Como es sabido, gran parte de la labor de Riquer está dedicada a la literatura caballeresca medieval y sus investigaciones han contribuido de manera fundamental a los temas artúricos. Precisamente sobre el tema del Graal, no sólo ha escrito M. de Riquer importantes ensayos, sino que ha publicado además, la traducción al español del texto funda-

mental de la leyenda del Graal: *Perceval* o *El cuento del Grial* (Madrid, 1961), de CHRÉTIEN DE TROYES.

Riquer señala dos tendencias principales de la crítica sobre las leyendas artúricas: la que defiende el origen celta de las leyendas e interpreta el *Perceval* según la mitología céltica (como J. Marx, R. S. Loomis y J. Vendryes), y la que halla débil la influencia celta y da del *Perceval* una exégesis cristiana (J. Frappier y el propio M. de Riquer). Según Riquer, la interpretación celtista de la leyenda del Graal no tiene bases sólidas, pues los datos sobre la tradición celta son tardíos y escasos. De ahí que el autor parta de la premisa de que Chrétien de Troyes "puede ser considerado el creador de la ficción [del Graal]" (p. 26), pues el asunto no aparece ni en la *Historia regum Britanniae* ni en la traducción francesa de Wace, el célebre *Roman de Brut*.

La primera parte del libro está dedicada a *Chrétien de Troyes* y *Li contes del Graal*; la segunda, toca aspectos diversos de la épica medieval: *La chanson de Roland*, el *Roncesvalles* castellano y el *Cantar del Cid*. Los tres primeros ensayos de la primera parte ("Chrétien de Troyes y su obra", "Las leyendas artúricas", y "Argumento de *Li contes del Graal*") son de divulgación; además preparan las discusiones posteriores sobre la leyenda del Graal. Los ensayos restantes ("Interpretación de *Li contes del Graal*" y "Perceval y las gotas de sangre en la nieve") son, como todos los de la segunda parte, trabajos de mayor envergadura crítica.

"Interpretación de *Li contes del Graal*", aparte de ser el ensayo más extenso (pp. 35-133), es sin duda el más importante del libro. El acopio de los más diversos datos, sirve aquí a la mejor crítica que podríamos llamar filológica, pero revela también, como veremos más adelante, algunos puntos débiles de esta corriente. Riquer se mueve en este terreno con seguridad, con pleno dominio de su erudición. Apoyándose en documentos y láminas interpreta uno a uno los elementos del núcleo principal de *Li contes del Graal*, el mágico episodio de Perceval en el castillo del Rey Pescador; procura precisar la forma del Graal, rastrea el origen de la palabra, analiza el simbolismo de la santa lanza que sangra y el significado de las preguntas que Perceval, ante el Rico Rey Pescador, no se atreve a formular. La *dameisele* portadora del Graal (que simboliza a la Iglesia) y la similitud no del todo casual entre el ritual judío del Pésaj y la escena de la procesión del Graal (quizá esta hipótesis estaría conectada con la simpatía de Riquer por la tesis de U. T. Holmes "que sostiene que Chrétien de Troyes era un judío converso", p. 15) revelan la visión cristiana de Chrétien de Troyes. Sugiere, además Riquer, que "el castillo del Graal puede ser un trasunto del Reino de Jerusalén" (p. 131), y "si tal interpretación no es del todo falsa, *Li contes del Graal* sería una extensa e impresionante «canción de cruzada», con trama y asunto novelesco" (p. 132). Antes de aventurar esta última interpretación, Riquer advierte: "... me permito lanzarme por el aventurado camino de las hipótesis", pues "no quisiera que lo que considero hipotético se confundiera con lo que me parece seguro" (p. 123, y nota 14), ya que "Chrétien de Troyes era un novelista, no un historiador" (p. 133).

En "Perceval y las gotas de sangre en la nieve", Riquer analiza el

episodio en el que el caballero, hundido en reflexiones, ve tres gotas de sangre que ha dejado sobre la nieve un ave herida por un halcón. El investigador remonta el origen del tema al viejo tópicos de la literatura clásica (Virgilio, Ovidio) del contraste entre el rojo y el blanco que pasa a la retórica medieval. El tema tiene también una vertiente folklórica que aparece en los cuentos europeos. Muestra de la difusión del motivo es *Blancanieves*, recogido por los hermanos Grimm. Nos preguntamos por qué este examen tan erudito no llega a aventurar siquiera una interpretación del motivo en el *Perceval*.

La segunda parte reúne siete ensayos; los tres primeros se incluyen en un capítulo titulado "Aspectos rolandianos". En el primer trabajo ("Un problema de la *Chanson de Roland*") el autor encuentra que la palabra *traisun* es seguramente una confusión del transcriptor del texto rolandiano de Oxford: no significa "traición" sino "entrega". La causa puede ser la ambigüedad del término latino *traditio*, "entrega" y "traición" (acepción que se halla en el latín medieval). El dato es importante puesto que apoya la hipótesis de algunos investigadores sobre una fuente latina de la *Chanson de Roland*. En "La antigüedad del *Ronsasvals* provenzal", Riquer considera algunos datos que permitirían fechar con más exactitud dos textos provenzales de asunto rolandiano, el *Ronsasvals* y el *Rollan a Saragossa*. Aunque se ha afirmado que estas obras pertenecen al final del siglo XIII y principios del XIV, es posible suponer, por las referencias que se hallan en la literatura de la época, que son refundiciones tardías de textos del siglo XII. En el ensayo "Un aspecto zaragozano del *Rollan a Saragossa* provenzal", descubre que el término *suza* se refiere al edificio zaragozano de la *Zuda*; Riquer insiste en que "esta precisión geográfica procede de una tradición más antigua, tal vez del texto épico perdido del cual el *Rollan a Saragossa* parece una refundición (p. 204).

En la sección denominada "El *Roncesvalles* castellano" (que reúne dos ensayos), demuestra una influencia del *Cantar de los Siete Infantes de Salas* en ese texto: el episodio en el que Gonzalo Gústioz recoge las cabezas de los infantes asesinados "e alimpiólas muy bien del polvo e de la sangre" (*Siete Infantes*) corresponde a la escena en la que Carlomagno "mandó la cabeza [de Oliveros] alçare, / que la linpiasen la cara del polvo e de la sangre" del *Roncesvalles*. En el episodio del llanto y desmayo de Carlomagno —tema del segundo ensayo— uno de los barones que socorren al emperador no es el duc Aymón, personaje que ya había aparecido antes en la escena, sino el duc Naymón. La confusión del copista puede provenir de "tener presente un original provenzal, en el que al hallar el nombre *duc Naymon* creyera que había que descomponerlo en *N^o Aymon*, o sea, *Aymon* precedido de la partícula honorífica *En* (nuestro «don») que ante vocal se elide en *N^o*" (p. 220).

"¡Dios, qué buen vasallo, si oviese buen señor!", el artículo siguiente, presenta una nueva interpretación al famoso verso 20 del *Cantar del Cid*. El título repite el de dos ensayos anteriores —dos divisiones distintas— sobre el mismo tema, el de A. Alonso (1944) y el de L. Spitzer (1946). M. de Riquer encuentra una huella del verso citado del *Cantar* en el 3164 de la *Chanson de Rolland*, en donde el juglar, al descubrir

al sarraceno Baligant exclama: "Deus! quel baron, s'ouïst chrestientet (¡Dios, qué barón, si fuera cristiano!), lo que revela una fórmula épica común a ambas obras; con ello, Riquer descarta la interpretación de Alonso y corrige la de Spitzer. El último ensayo, "Bavieca, caballo del Cid Campeador, y Bauçan, caballo de Guillaume d'Orange" plantea el problema del origen del nombre del caballo del Cid. Riquer supone que el nombre proviene, por una curiosa confusión semántica, del que tenía el caballo de Guillaume d'Orange. El proceso debió ser el siguiente: "un castellano ha reparado en que un famoso caballo francés se llamaba *Bauçan*, y sin comprender el significado de esta palabra, que le ha sonado igual que la castellana *bausán*, ha aplicado el sinónimo de ésta, *bavieca*, a un caballo español" (pp. 239-240). El hecho muestra que el juglar "tenía que estar familiarizado con las gestas francesas" (p. 247), pero también, creo, demuestra que, aun en un poema épico sobre el que pesan tantos juicios de "realismo" o "historicidad" como el *Cantar del Cid*, puede verse que el "pensamiento" literario se impone sobre lo histórico. Conviene destacar este último punto, pues Riquer no nos lo dice. El erudito catalán insiste poco en problemas de elaboración literaria; me atrevería a decir que casi los desconoce en estos ensayos. El problema no tendría por qué tocarse aquí si no fuera porque en ese camino de crítica filológica que sigue, Riquer distorsiona, creo, algunos aspectos de la obra que estudia.

Para apoyar su hipótesis de que el Graal era más una escudilla o cazuela que una copa, Riquer se vale de ciertos razonamientos de M. Roques con quien se pregunta que, si el graal es llevado en las manos por una doncella y Perceval puede verlo con todos sus detalles, "¿cómo sostenía la *dameisele* el graal? Si sostenía el recipiente por los flancos, las manos lo hubieran tapado de tal suerte que los asistentes a la ceremonia, y sobre todo Perceval, no hubieran podido advertir con tanta precisión su materia y sus ricos adornos; y por otra parte las manos de la portadora habrían impedido que del graal emanara aquella gran claridad que, según Chrétien, eclipsaba la luz de las velas...; se impone, pues, concluir que el graal era un recipiente que estaba montado sobre una caña o espiga y acababa con un pie" (p. 105). Otro ejemplo: para sostener que el graal era una píxide, o sea "un plato más ancho que hondo", Riquer arguye que, puesto que Perceval no explica la forma del graal, ello se debe a que "Perceval no podía *ver* una «píxide» o un «cáliz», por la sencilla razón de que jamás había entrado en una iglesia ni había presenciado una ceremonia religiosa" (p. 106). Un último ejemplo: ante Perceval pasa el cortejo misterioso en el que un paje lleva una lanza ensangrentada, otros dos pajes portan sendos candelabros de oro y, por último, una doncella desfila, sosteniendo entre sus manos el graal. El graal vuelve a pasar ante Perceval, pero ya no se dice si lo acompañan los candelabros y la lanza. Riquer afirma que candelabros y lanza quedan en la cámara del Rey del Graal; la lanza "en rigor parece que queda en la cámara del Rey del Graal, sin duda para que éste, después de comulgar, dé las gracias y ore ante tan preciado objeto" (p. 110). Por lo que respecta a los candelabros, Riquer dice que "la píxide sola, sin su contenido eucarístico, no precisa de candelabros que la acompañen".

Vale la pena detenerse en estas interpretaciones, la primera de las cuales no pertenece propiamente a Riquer, pero que él aprueba como argumento para apoyarse. Riquer parte de una visión del *Perceval* que se parece mucho a la del historiador: el investigador considera el texto como crónica de la realidad. La identidad entre la obra y la realidad es incuestionable, y por eso puede aplicarse al texto, para desentrañarlo, la misma lógica con que intentamos descifrar acontecimientos de nuestra vida cotidiana. Así como nuestras manos al tomar una cazuela impiden que ésta sea vista con precisión por los demás, así deberá ocurrir en la obra: si el graal puede ser visto en sus mínimos detalles por Perceval es porque el graal tenía un pie y la doncella lo llevaba como se lleva el cáliz. Mal podemos llamar cazuela a una cosa que nunca antes hemos visto, por tanto, Perceval, que ha demostrado ser un hombre ignorante de las cosas de la iglesia, tampoco puede ver el Graal como píxide o cáliz, y etcétera.

Las nuevas corrientes de la crítica —y otras no tan nuevas— han asentado que la obra literaria se regula por leyes propias que poco, o casi nada, tienen que ver con las leyes de nuestra existencia diaria. Una visión de la literatura como la de Riquer parece olvidar las leyes de la ficción: la convención de la mecánica del suspenso, por ejemplo, o los principios que impone el narrador y que debemos aceptar; él puede hacer desaparecer objetos y personajes sin darnos explicación, puede imponernos exageraciones como verdades, puede, en fin como en el *Perceval* hacer aparecer la nieve en plena primavera. En *Tirant lo Blanc*, obra mucho más moderna que el *Perceval*, celebrada por los críticos como “realista”, y que Riquer conoce bien por haberla estudiado con tanto fervor, hay una escena que podría traerse aquí como ilustración de que la perspectiva literaria y la perspectiva de nuestra existencia son distintas. Es aquélla en que Tirant, llegado a Constantinopla para defender el Imperio, entra en una cámara en donde la emperatriz, su hija y otras doncellas se hallan recluidas, enlutadas a causa de la muerte del joven infante. El narrador dice que Tirant pide una antorcha para alumbrar al habitación en penumbra, y “véu estar cent setanta dones e donzelles qui totes estaven ab l’Emperadriu e ab la infanta Carmesina” (J. MARTORELL, M. J. DE GALBA, *Tirant lo Blanc*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, 1969, cap. 117, p. 373). ¿Se puso Tirant a contarlas en medio de la oscuridad?, ¿cree el narrador que eso sea posible?, ¿es “lógico” todo ello?, ¿o tendremos que suponer que lo que sucedía era que estaban alineadas de tal forma las dones y donzelles que Tirant pudo contar el número de filas y luego el número de elementos de cada fila para después hacer una rápida multiplicación (17 × 10)? ¿Es un error del transcriptor? Y sobre todo ¿importa eso mucho?

JOSÉ AMEZCUA