

de la lengua en América, p. 131, nota). No quiero cerrar estas notas sin señalar dos paralelismos de sendos poemillas del siglo xvii con cantarcillos y juegos infantiles de hoy: el 494 recuerdo que lo entonábamos como canción de rueda en mi niñez (Zaragoza): "Cucú, cantaba la rana. / Cucú debajo del agua. / Cucú, pasó un caballero. / Cucú, se quitó el sombrero (o: con capa y sombrero)". También de Zaragoza son estos ecos del 503: "A la dole, tele, catole, / quile, quilate, / estaba la reina / en su gabinete; / vino Gil, / apagó el candil. / Gil, Gilón, / cuenta las trece, / que las trece son" (íbamos trazando rayas mientras decíamos la salmodia: la habilidad consistía en que al fin de los versetes hubiéramos hecho los trece rasgos a que se alude).

Hay aquí tela cortada para muy largo trabajo. Nadie como la señora Frenk Alatorre para llevar a cabo la penosa —y, a la vez, hermosísima— misión de sacar a luz todo este mundo de emociones virginales. Ella que ha trabajado más que nadie en este campo¹ y ha acreditado no carecer de paciencia ni de sensibilidad, nos debe la edición crítica de todo este acervo que tiene recogido. Esperamos esos frutos de su abnegada dedicación.

MANUEL ALVAR

Universidad de Madrid.

GIL VICENTE, *Comédia de Rubena*. Introducción, texto e note a cura di Giuseppe Tavani. Edizioni dell'Ateneo. Roma, 1965; 169 pp.

A punto para festejar el quinto —probable— centenario natalicio de Gil Vicente, llega de Italia la deseada edición de la *Rubena*, la pieza más erizada de interrogaciones de todo el repertorio vicentino. Estamos tan avezados al rezago de las publicaciones centenarias, que la puntualidad nos alborozó y sorprende. El profesor Tavani era ya ventajosamente conocido por sus esmeradas ediciones de cancionerillos individuales desglosados del *corpus* de manuscritos colectivos que, en orden poco exigente, nos han transmitido la antigua lírica gallego-portuguesa: el cancionerillo de Lourenço, *Poesie e tenzoni* (Modena, 1964), y sobre todo el de Ayras Nunez, *Le poesie* (Milano, 1964), su mejor aportación. Ahora Tavani, abandonando el cerco de

¹ *La lírica popular en los Siglos de Oro*, tesis de maestría, México, 1946; *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Valencia, 1952; "Sobre los textos poéticos de Juan Vásquez, Mudarra y Narváez", *NRFH*, 6 (1952), 33-56; "Jaryas mozárabes y estribillos franceses", *ibid.*, 281-284; "La antigua lírica popular española", *RML*, 1 (1955), 264-281; "Diez antiguos cancionerillos españoles", *NRFH*, 9 (1955), 53-62; "Sobre las endechas en trísticos monorrimos", *NRFH*, 12 (1958), 197-201; "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *ibid.*, 301-334; "Supervivencias de la antigua lírica popular", *HDA*, 1, 51-78; "El antiguo cancionero sefardí", *NRFH*, 14 (1960), 312-318; "Refranes cantados y cantares proverbializados", *NRFH*, 15 (1961), 155-168; "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro", *ALM*, 2 (1962), 27-54; "El Cancionero sevillano de la Hispanic Society (ca. 1568)", *NRFH*, 16 (1962), 355-394; "Lope, poeta popular", *ALM*, 3 (1963), 253-266; "De la seguidilla antigua a la moderna", *HAC*, 97-107.

los cancioneros —en que tantos italianos desde Silvio Pellegrini a Ernesto Monaci han dejado renombre y creado escuela— se aventura en el territorio vicentino y escoge para su exploración una obra bilingüe. Las obras en que se codean el portugués y el castellano han sido temerosamente esquivadas por los autores de ediciones particulares, y reservadas a los colectores de obras completas. (Entre las excepciones mencionemos al profesor Paulo Quintela, editor y traductor de la castellana *Barca de la gloria*). Los españoles o hispanistas editaban los autos catellanos: el *Don Duardos*, el *Amadis de Gaula*, la *Comedia del viudo*. Los portugueses o lusistas se limitaban a los autos portugueses. Nos felicitamos de que un erudito ambidextro rompa con esta tradición de timidez.

Cervantes, disparando contra Lope al final de *Pedro de Urdemalas*, se burlaba de las comedias donde “parió la dama esta jornada, / y en otra tiene el niño ya sus barbas”. La *Rubena*, que nos presenta a la dama pariendo casi a la vista del público en la primera parte o *cena*, en la tercera y última muestra a su hija Cismena cortejada por tres galanes y escogiendo para marido a un cuarto. Al igual de ciertas piezas hagiográficas, esta comedia novelesca hace suya la rara ambición de acompañar el curso de una vida, compitiendo con los géneros narrativos. Gil Vicente renuncia por vez primera al tiempo continuo de los autos para repartir la acción en tres épocas selectas y distanciadas. No disponiendo de una cortina con qué separarlas, ha tomado de la comedia humanística, tal vez por mediación de Torres Naharro, el recurso del explicador —por él bautizado Licenciado argumentador— que en castellano y en estrofas de Juan de Mena, refiere los acontecimientos no dramatizados subrayando el paso de los años. Este ensanchamiento de los linderos cronológicos, asociado a la habitual libertad de moverse en el espacio, posibilita el llevar a escena motivos muy variados: el nacimiento, la muerte y el amor. Permite igualmente el animar, mediante complejos artificios de lenguaje y diálogo, una galería de retratos pertenecientes a los más diversos estados: partera y bruja, niños pastores y enamorados de corte, hasta demonios y hadas, obviamente jocosos y poco diferenciados. Ecos literarios que remiten a *La Celestina* y Juan del Encina se asocian a elementos de sabiduría popular incorporados en canciones, conjuros, ritos de fadamiento. A esta prodigalidad de materia corresponde la multiplicidad de tonos y registros, que van desde el violento realismo de ciertos tipos plebeyos a las modalidades poéticas de cortejo puestas de moda por la poesía áulica. Esta suculenta olla podrida de ingredientes incontables no ha sido del gusto de los críticos. Para Teófilo Braga, por ejemplo, su interés residía en ser obra de clave que escenificaba un sucedido de la corte. Tavani ha sido el primero en ofrecernos una edición comentada, quebrando por fin la mala suerte que perseguía a esta cenicienta de las creaciones vicentinas.

Destinada a los estudiantes de las universidades italianas, la edición obedece a la pauta normal en estas tareas: aclara vocablos o frases, puntualiza alusiones literarias o históricas, explica los trechos líricos desfigurados por la bruja y la comadrona, en una palabra

desbroza el camino de la comprensión primaria. La fijación del texto es satisfactoria. Pero además de cumplir con estos menesteres del oficio, aspiran los pies de página a informarnos sobre temas de técnica, como los problemas versificatorios, los modos estilísticos y lingüísticos de caracterización, los artificios retóricos. Y para guiarnos, un jugoso prólogo, con felices sugerencias y fórmulas gráficas, encierra en el angosto cerco de 30 páginas una tentativa de caracterizar el teatro vicentino y particularmente la *Rubena*.

La *Rubena* "es un compromiso entre la comedia italiana humanística y renacentista, conocida a través de una mediación española, y el *auto* nacional y medieval". Fórmula excesiva, útil para llamar la atención sobre la novedad técnica del reparto en "escenas" y sus consecuencias, pero que olvida aspectos íntimos, fundamentales: la versificación, venida de la poesía lírica y tirando para ella; los personajes, unos inspirados en *La Celestina* o en Juan del Encina, otros nacidos al calor de la observación nacional o de la inventiva poderosa del autor. Tavani corrige parcialmente su definición subrayando, a la par que las incertidumbres de una primera experimentación, la rebeldía y malestar del dramaturgo frente a las reglas que al parecer se había impuesto: esta indecisión contribuye a la mescolanza de materiales bufonescos, pastoriles, caballerescos con el realismo y hasta con la parodia cómica de rezos y liturgia. Por otro lado reprueba a los que, acusando a Gil Vicente de torpeza teatral, propenden a desglosar de sus piezas las canciones, "perlas" de poesía. Pasando al extremo opuesto no sólo afirma la compenetración de los cantares con el drama, sino que los considera contrapunto lírico necesario y que no se presta a ser antologizado. Opinión que comparte con la historiadora del teatro portugués Luciana Stegagno Picchio.

El esfuerzo de Gil Vicente por combinar elementos tan heterogéneos plantea el problema de la unidad dramática. Tavani asegura que "si falta la estructura dramática, no faltan las escenas dramáticamente perfectas". Particularmente la *Rubena* está por entero desprovista de unidad: "La acción es fragmentaria y contraviene, casi diríamos programáticamente, a las unidades de tiempo, lugar y desarrollo". Consideradas aisladamente, tanto la parte primera acerca del nacimiento de Cismena, "dosificación sabia de todas las técnicas dramáticas", como la tercera parte que representa a Cismena y sus amores, son de una admirable maestría. Quizá la fuerza que unifica las obras de Gil Vicente reside "en la flexible, sutil, equilibrada tensión del diálogo, un diálogo cuya verdad y realidad dramática se percibe a cada instante", y que va forjando ante nosotros a los personajes. Es el verdadero protagonista, el que liga en la segunda parte escenas sin la menor cohesión, como la diablería inicial de sabroso medievalismo y las deliciosas conversaciones de los niños pastores, obra maestra de gracia y humorismo. El diálogo está sostenido por la libertad expresiva y la inventiva lingüística del dramaturgo. Su libertad expresiva, aunque limitada por su puesto de poeta de la corte, triunfa principalmente en los personajes populares: la comadrona, la bruja, la beata. La capacidad lingüística de Gil Vicente se revela en el modo de caracterizar los diferentes

grupos de personajes, provistos con frecuencia de modalidades peculiares, de *hablas* distintivas. Para definir estas *hablas* Tavani acepta en general las descripciones de Paul Teyssier. Paul Teyssier ha llamado "langue des commères" al habla arcaizante y tosca de un grupo de figuras femeninas, cuyo rasgo más típico serían las segundas personas de plural en *-de* o *-des*: *olhade*, *veredes*. Tavani, aceptando esta nota distintiva, insiste en que no se trata tanto de una observación realista que haga de la lengua vicentina un documento, como de una intención literaria. La intención estilizadora y satírica se trasluce en la mayor o menor densidad de estos rasgos caracterizadores. Mientras la beata de la *Rubena* simula santidades, rehúye sinalefas y usanzas plebeyas: cuando se ve desenmascarada como alcahueta, prodiga elisiones, sinalefas y rasgos claramente populares.

Una breve enumeración de los artificios métricos y retóricos de Gil Vicente remata el prólogo. El "Repertorio de formas métricas y estróficas" precede a la edición del texto, conforme a la *Copilaçam* de 1562. Las glosas de léxico, las aclaraciones de lugares oscuros son sucintas, pero adecuadas al espacio y miras del editor. No vamos a pedir a una edición de uso académico que se remonte a los lexicógrafos más viejos como Jerónimo Cardoso, Bento Pereira o Rafael Bluteau, ni que gaste esfuerzos en aclarar puntos de folklore o identificar las numerosas canciones castellanas aludidas de paso. La atención de Tavani recae preferentemente sobre las cuestiones de métrica y sobre los rasgos de lenguaje que sitúan a cada personaje. En materia de versificación no se contenta con indicaciones generales, sino que señala tipográficamente las sinalefas e intenta regularizar los versos a primera vista rebeldes al contaje. Mucho hemos adelantado desde los tiempos en que se subrayaba, como Henríquez Ureña, el gusto de Gil Vicente por la versificación irregular. Dámaso Alonso primero, luego I. S. Révah, Teyssier, por último Celso Cunha, fueron reduciendo a casos de elisión y sinalefa, autorizados por la fonética portuguesa de la época, los versos hipermétricos. Tavani, suponiendo que Gil Vicente (fuera de los cantables) versificaba "a sílabas cuntadas", no sólo estrecha las irregularidades, sino que prácticamente las elimina, a lo menos para los versos cortos. En cuanto a su tentativa de regularizar los llamados dodecasílabos de Juan de Mena, está condenada al fracaso: véase sobre la libertad de estos versos a TOMÁS NAVARRO, *Métrica española*, Syracuse, 1956, pp. 91-95.

Toda futura edición tendrá que arrancar de la de Tavani, que señala un excelente progreso en toda la línea: crítica textual, anotaciones léxicas y estilísticas, explicación literaria. Para quien ejecute la próxima edición nacional proyectada —nadie más indicado que el mismo Tavani— quiero señalar algunos leves errores, colmar ciertas lagunas y sobre todo sugerir las grandes posibilidades que para los vicentistas ofrece una exploración a fondo de la literatura y cultura castellana.

Empecemos por reparos de léxico. *Malavesinho* (v. 715) evidentemente nada tiene que ver con *ave* sino con *vix*: ejemplos españoles y portugueses he juntado en *RFE*, 36 (1952), 337. En Portugal predo-

minó *tamalaves*, que significa igualmente 'un poquito' (véase también COROMINAS, *DCEL*, tomos I y 4, s.v. *abés*). *Vir aa tea* probablemente alude a la justa, no a la tela de los cazadores, pues los galanes son imaginados como mantenedores: Tavani olvida indicar algunos lusismos insertos en los trechos castellanos: "apertáis" (80), "arraia-da" tal vez por *arreiada*, que en español sería *arreada*; y probablemente "juera" (259). De correcto castellano hemos de calificar "madre" por *matriz*, y el gerundio "encontró con un vaquero *desollando* una raposa": Tavani los estigmatiza sin razón. En cambio no señala hiperdiptongaciones, defecto típico de los portugueses, como "ysiento" (1673, 1695), "yelada" (151), "ciercan puntadas", "ciercan dolores" (76, 108). Esta última frase, muy frecuentada por los poetas viene de la liturgia "circumdederunt me dolores" y penetra ya en la *Danza de la muerte*: "Ca cercan dolores el ánima mía" (véase la ed. de Torres Naharro por J. E. Gillet, t. 3, p. 288).

Querría explicar una frase en que tropiezan los anotadores portugueses, por ejemplo João RIBEIRO, *Frazes feitas*, Rio de Janeiro, 1908, pp. 72-74, de la que es una variante cómica el verso 980 de la *Rubena*: "Mistura o ceo com cebolas". Escribe Alejo Venegas, *De las diferencias de libros que ay en el universo*, Toledo 1540, fol. 99r: "Los cielos son redondos e cóncavos como una pelota de viento, están unos sobre otros como están los caxcos de la cebolla". Y Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. de M. Riquer, p. 415, amplifica: "Hazer del cielo cebolla, quando nos dan a entender una cosa por otra. Nació el proverbio de que los astrólogos, buscando algún exemplo casero y manual para darnos a entender cómo los cielos y sus orbes están contiguos unos con otros, y cómo los mayores contienen dentro de sí los menores..., ponen la semejança de los cascós de la cebolla, que están unos dentro de otros, y da ocasión de reyr". Es por tanto un dicho estudiantil.

La palabra *néveda*, yerba que pide la comadrona —Tavani, transportando usos italianos al libérrimo octosílabo peninsular, quiere acentuarla en la segunda—, aparece ya entre los ciento y pico vocablos portugueses que designan plantas, recogidos por Andrés Laguna, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal*, Anvers 1555; es sinónimo del español *calamento* y designa una especie de poleo (la forma *nevoda* de la *Rubena* debe ser mera errata de imprenta). La primera aparición del vocablo registrada por J. P. MACHADO, *Dicionário etimológico de língua portuguesa*, t. 2, p. 1582, es de 1813, dos siglos y medio posterior. Me sorprende que los lexicógrafos portugueses no hayan aprovechado a lo menos la *Tabla de los nombres portugueses* al final de la obra, para adelantar la fechación de bastantes vocablos tardíamente registrados en sus diccionarios.

La palabra *soadeyro* (1141), que Viterbo define 'lenços d'assoar', nada tiene que ver con *sonarse* sino con *sudar*, y es sinónimo del castellano *sudadero*, que según el *Dicc. Aut.*, apoyado en Antonio de Guevara, significaba 'sudadero de cuello' o 'lienzo con que se limpia el sudor, que alguna vez se pone al cuello'.

En edición más amplia sería oportuno explicar el uso del fada-

miento en la corte y en el pueblo. En la corte castellana se documentaría con "Un breve tratado que fizo Gómez Manrique a mandamiento de la muy yllustre ynfanta doña Isabel para unos momos que su excelencia fizo con los fados siguientes" (*Cancionero* de Gómez Manrique, Madrid, 1886, t. 2, pp. 122-127). En el pueblo cabe ilustrarlo con procesos inquisitoriales como el de Juana González, Cuenca, 1511: "Venían çiertas personas a hacer las hadas en su casa cuando paría e ponían mesa con una escudilla de miel... que a la noche venían las buenas hadas a hadar la criatura" (*Registros de los documentos del Santo Oficio de Cuenca y Sigüenza*, t. 1: *Registro general de los procesos de delitos y de los expedientes de limpieza*, por SEBASTIÁN CIRAC ESTOPAÑÁN, Cuenca-Barcelona, 1965, p. 137).

Basten estas muestras para probar hasta qué punto la cultura y literatura castellana ayuda al vicentista hasta en los trechos portugueses.

Me resisto a suponer que en la *Rubena* impera completa desarticulación estructural vivificada por el diálogo y rescatada por la calidad de las escenas sueltas. Quizá si llamásemos a la obra *Comedia de Rubena* y *Cismena* atisbaríamos el equilibrio de las dos partes, unidas como por un puente, por deliciosos diálogos infantiles. Es la unidad de la medalla o moneda con anverso y reverso que se contrastan completándose. El *exemplum* religioso brinda emparejados el castigo del malo y el premio del bueno; el refrán, dos estilos de conducta humana ligados como punto y contrapunto: "Más quiero asno que me lleve que caballo que me derrueque". Refrán que Gil Vicente ha dramatizado en el auto de *Inês Pereira*, compensando la duplicidad de acciones con la unidad de protagonista. En nuestra pieza, *Rubena*, la madre que se deja seducir y sufre por ello las mayores angustias, se opone a *Cismena*, la hija que, sorda a las tentaciones de sus tres cortejadores, amantes "de secano", reserva su amor para el príncipe que le ofrece el matrimonio. Sino que en el camino de la acción se intercala frondosa maleza de episodios y escenas de mero entretenimiento. La *Rubena*, contemplada a la luz de este contraste, gana relativa y laxa unidad.

La *Rubena* figura en una "collana" dirigida por Luciana Stegano Picchio, cuya reciente *Storia del teatro portoghese* (Roma, 1964) ha logrado merecido aplauso. La serie incluirá autos y comedias portuguesas en ediciones comentadas.

EUGENIO ASENSIO

Lisboa.

CARLOS ALBERTO MOREYRA, *Esoterismo religioso del Siglo de Oro español*. Ed. del Autor, Córdoba (Argentina), 1965; 72 pp.

En *Los criptogramas de Santa Teresa*, que no he leído, dio a conocer Carlos Alberto Moreyra su tesis de que hubo en España una literatura religiosa esotérica, que se expresaba en clave y que, por lo tanto, necesita una labor de desciframiento para ser comprendida. El