

sionante tema del influjo¹⁵⁰ de un área colonial portuguesa de América (Brasil) sobre otras africanas¹⁵¹.

GERMÁN DE GRANDA.

Instituto Caro y Cuervo.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

SOBRE UNA RECIENTE EDICION DE ESPRONCEDA¹

El investigador francés R. Marrast ha concluido (provisionalmente, por cierto, ya que anuncia nuevas aportaciones) sus largos desvelos

¹⁵⁰ Aunque la relación Dahomey-Brasil era ya sobradamente conocida en el sentido Africa-América (véase el libro, ya citado, de P. VERGER y también J. F. DE ALMEIDA PRADO, *Les relations de Bahia (Brésil) avec le Dahomey*, en *Revue d'Histoire des Colonies*, t. XLI, 1954, págs. 167-222), no lo era tanto en el sentido América-Africa. La emigración brasileña a Dahomey y otras zonas de Africa ha sido destacada por G. FREYRE como fenómeno importante dentro de la historia social y estudiado en trabajos como los siguientes: LORENZO DOW TURNER, *Some Contacts of Brazilian Ex-Slaves with Nigeria, West Africa*, en *Journal of Negro History*, 1942, págs. 55-67; A. B. LAOTAN, *The Torch Bearers or Old Brazilian Colony in Lagos*, Lagos 1943; P. VERGER, *Influence de Brésil au Golfe de Bénin*, en *Mémoires de l'IFAN*, 1953, págs. 53-86 (se refiere a la presencia de tratantes de esclavos brasileños en Dahomey); DEOSCORDES DOS SANTOS, *Axé Opo Ajonja*, Rio de Janeiro, 1962; HANS HELFRITZ, *Encontro afro-brasileiro*, en *Humboldt*, t. IV, núm. 10, 1964, págs. 29-31; ANTÓNIO OLINTO, *Brasileiros na Africa*, Rio de Janeiro, 1964. Incluso se ha escrito sobre este apasionante tema una excelente novela, la de ANTÓNIO OLINTO, *A casa da água*, Rio de Janeiro, 1969. Por cierto que aún está esperando un estudio semejante la emigración de negros cubanos a Africa (Fernando Póo, Nigeria) en el siglo XIX, asunto sólo rozado en JUAN PÉREZ DE LA RIVA, *Antiguos esclavos cubanos que regresan a Lagos*, en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, t. VI, núm. 1, 1964, págs. 29-34.

¹⁵¹ Expreso aquí mi reconocimiento a la inapreciable ayuda prestada para la realización de este trabajo por el Profesor Willy Bal, de la Université Catholique de Louvain, por el Excelentísimo Señor don José Luís Trigueiros de Aragão, Embajador de Portugal en Colombia y por el señor doctor don Luis González Barros, Embajador que fue de Colombia en Portugal y gran conocedor de la historia y la realidad actual portuguesas.

¹ J. DE ESPRONCEDA, *Poésies lyriques et fragments épiques...*, par Robert Marrast, Maître-Assistant à la Sorbonne, Ediciones Hispano-americanas, París, 1969, 500 págs.; *Poesías líricas y fragmentos épicos*, edición de R. M., (Clásicos Castalia), Madrid, 1970, 315 págs. Indico con P la ed. parisiense, con C la de Madrid. El número que sigue a la letra remite a la página.

dedicados a Espronceda dando a luz una edición cronológica y crítica, como él mismo la llama, de las poesías y de los fragmentos épicos (es decir, del *Pelayo*) del romántico español. El ponderoso material se ha vaciado en dos moldes distintos: una abultada obra de base, publicada en Francia en edición multicopiada, y una redacción reducida, más ágil y elegante, publicada en una de las colecciones de Castalia, y pues ésta será manejada por todo el mundo (mientras aquella circulará entre un reducido número de especialistas), es de lamentar que no sólo participe de los grandes méritos de la obra de base, sino también de sus defectos y hasta de algunas de sus erratas materiales. La mayor novedad en ella es una "introducción biográfica y crítica" (C, 7-44) que ofrece —en su estilo llano y escueto— varios motivos de interés y reflexión, y a la que, por lo tanto, nos referiremos siempre que se trate de problemas críticos y de interpretación; mientras que haremos referencia a la edición parisiense al presentar nuestras observaciones acerca de problemas de texto, cronología o atribución.

La edición parisiense, a más de una *préface* que resume los criterios del trabajo (P, 1-9), y de la lista de fuentes y obras críticas citadas en forma abreviada (P, 11-17), contiene una bibliografía exhaustiva de las poesías de Espronceda, que se divide en tres secciones: a) manuscritos existentes en bibliotecas públicas o particulares (P, 19-29)²; b) *pièces séparées* (P, 30-47), es decir el índice cronológico de las poesías publicadas aisladamente "dans des journaux et revues, des recueils collectifs, ou parfois des ouvrages intéressant à des titres divers Espronceda"; c) índice de las principales colecciones de las *Poesías* (P, 48-79) con cuidadosa descripción de cada una y gran acopio de datos recogidos en bibliografías españolas y francesas y sobre todo en los catálogos de varias bibliotecas de Europa y Norteamérica. Al final del volumen Marrast ha desterrado (P, 447-456) las poesías que considera de atribución dudosa; mientras en cuatro apéndices (P, 459-490) reúne las estrofas de Lista para el *Pelayo* (algu-

² En lo que se refiere a los archivos particulares españoles, tengo que reconocer que Marrast ha tenido más paciencia y constancia, pero también (si me permite) más suerte que yo, puesto que fue "très aimablement accueilli à Montilla" por Francisco de Alvear y de Abaurrea, quien puso a su disposición un cuaderno que perteneció a su antepasado Diego de Alvear y que contiene algunas poesías de Espronceda. Es verdad que el sobrino del mismo personaje, conservador de los archivos de la familia, había salido de Montilla "peu avant l'heure où, un jour de mars 1967, il nous avait lui-même fixé rendez-vous", sigue Marrast; después de esto quedaron sin contestar las muchas cartas que le dirigió el investigador francés, perplejo aún hoy día —ante esa incalificable actitud— entre el asombro y la indignación (P, 6). En cuanto a mí, a todas mis tentativas del mismo género (exclusivamente epistolares, hay que decirlo) siempre se opuso el silencio más hermético y absoluto.

nas de las cuales, hasta entonces desconocidas, había dado a conocer nuestro mismo investigador en los *Mélanges offerts à M. Bataillon par les hispanistes français*, en *B. H.*, t. LXIV bis, 1962, págs. 526-537), y unos documentos y cartas casi todos contemporáneos a la publicación de las *Poesías*. Todos los poemas van precedidos por una *notice* (que da resumida cuenta de los problemas de cronología e interpretación y ofrece el esquema métrico de la composición) y seguidos por notas (dedicadas en su mayoría a la indicación de las fuentes literarias de Espronceda, con un alarde de erudición que a ratos puede parecer excesivo y en algunos casos en contradicción con las líneas de interpretación consignadas en la *notice*); los textos llevan al pie de la página la indicación de las variantes³.

Marrast ha preparado, según hemos dicho, una edición al mismo tiempo cronológica y crítica (*P*, 4); de los dos resultados el que merece mayor asentimiento es, a nuestro parecer, el primero, la fijación del orden cronológico de los poemas. El crítico ha logrado en efecto, utilizando una asombrosa cantidad de datos periodísticos, eruditos y de archivo⁴, proponer una disposición radicalmente nueva de las composiciones, lo que representa no sólo la completa derrota del orden adoptado por las ediciones anteriores —basado en un criterio muy discutible de división por géneros que se remonta a la *princeps* de 1840— sino que ofrece una sistematización del material probablemente definitiva, por lo menos en sus líneas generales; se podrán discutir aspectos parciales de la cuestión, rechazar en algunos casos las deducciones o las hipótesis de Marrast, pero se debe reconocer que el cuadro por él bosquejado refleja fielmente la evolución poética de Espronceda.

Me convencen mucho menos, al contrario, los criterios editoriales del crítico francés. Partiendo del supuesto de que “la plupart des poésies du recueil de 1840 avaient paru d’abord dans des périodiques, et ces premières publications présentent souvent des variantes intéressantes”; de que, por otra parte, “les manuscrits conservés témoignent, par leurs ratures, des étapes de la création poétique”, él ha procurado “relever les variantes connues, sauf pour celles de ponctuation

³ En *C* a la *Introducción* sigue una *Noticia bibliográfica* (págs. 45-50) y una *Bibliografía selecta sobre el autor* (págs. 51-53), resumen de las correspondientes compilaciones más extensas de *P*; los criterios editoriales están expuestos en la pág. 54; los apéndices se reducen a dos, el uno contiene las poesías de atribución dudosa; el otro, las octavas que compuso Lista para el *Pelayo*.

⁴ Uno de los resultados más brillantes que ha conseguido Marrast, gracias a su constancia en escudriñar los archivos, consiste en haber definitivamente fijado, fundándose en documentos del *Public Record Office* de Londres, la fecha del primer desembarco de Espronceda en Inglaterra, el 15 de septiembre de 1827 (*P*, 21).

lorsqu'elles n'affectent pas le sens, et celles qui ne sont manifestement que des coquilles typographiques" (P, 4). A estas premisas se ajustan el segundo y el tercer criterio editorial consignados en P, 9, con arreglo a los cuales los poemas publicados después de la muerte de Espronceda son reproducidos según el manuscrito, si existe, o según la primera redacción impresa, así como también los poemas inéditos son copiados fielmente del manuscrito, haciendo constar las correcciones y variantes. Al contrario, no se ajusta a tales premisas el primer criterio editorial consignado en la misma página ("les poésies publiées soit dans l'édition princeps de 1840, soit postérieurement dans des périodiques du vivant de l'auteur sont reproduites telles quelles"), sobre todo en lo que se refiere a la edición *princeps*, que Marrast trata con reverencia casi supersticiosa. A dicha primera edición no se le puede atribuir la autoridad que siempre e invariablemente le reconoce nuestro crítico por el sencillo motivo de que fue preparada apresuradamente y ausente el poeta, como afirma en el prólogo García de Villalta⁵. El hecho es reconocido, más de una vez, por el propio Marrast (P, 51-52; C, 178: "[el autor] dejara a E. Gil y a Villalta el cuidado de preparar la edición de 1840"), quien, sin embargo, reproduce pertinazmente el texto de la *princeps*, aun cuando es a todas luces defectuoso: citamos el ejemplo del *Himno al Sol*, del cual poseemos hasta dos redacciones publicadas anteriormente a la *princeps* en revistas cercanas a Espronceda (*El Siglo*, 28 de enero de 1834, pág. 4 y *El Liceo Artístico y Literario Español*, 1838, págs. 46-48), redacciones en las que constan variantes muy interesantes, seguramente de autor, y que la *princeps* no toma en cuenta⁶. También en el caso de la *Canción del Pirata* parece inoportuno reproducir el texto de la primera edición, ya que en él el estribillo se repite sin variantes ("Que es mi barco mi tesoro, / Que es mi Dios la libertad..."), mientras la redacción publicada en *El Artista*, otra revista muy cercana a Espronceda (tomo I, 4ª entrega, 1835, págs. 43-44), presenta en un caso el estribillo con una interesante variante en el segundo verso ("la victoria mi deidad"); ahora bien, esta variante ha sido adoptada en otras versiones del poemita publicadas en vida del autor, sea contemporá-

⁵ *Poesías* de D. JOSÉ DE ESPRONCEDA, Madrid, en la imprenta de Yenes, 1840, pág. v.

⁶ Lo más curioso es que Marrast no sigue, en la división de las estrofas del *Himno*, la ed. *princeps*, sino las redacciones de *El Siglo* y de *El Liceo*, porque éstas le parecen "représenter la volonté du poète: c'est en effet sous la même forme que l'*Himno al sol* paraît dans les deux périodiques, et Espronceda a pu en surveiller l'impression, ce qui ne fut pas le cas pour l'édition de 1840" (P, 289; cf. C, 178). Conque se da la paradoja de que las revistas respetan "la volonté du poète" en lo que se refiere a la división de las estrofas, mientras que no la respetan en lo que se refiere al texto (!).

neamente (E. DE OCHOA, *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles... en prosa y verso*, París, 1840, t. I, págs. 510-511), sea después de la *princeps* (*El Popular*, Barcelona, 10 de octubre de 1841). Igualmente, la necesidad de tomar más en cuenta las redacciones de las revistas es confirmada por la equivocación en que incurre Marrast (*P*, 276) al afirmar que *Oscar y Malvina* "forme une *silva* irrégulière, dont les divisions n'apparaissent, dans la disposition typographique des premières publications, qu'à partir du v. 49": si el crítico se hubiese tomado la molestia de revisar la colección de *El Español*, donde el poema se publicó por primera vez (29 de junio de 1837), hubiera notado que la división en estrofas es introducida desde el comienzo y que a partir del v. 49 es muy diferente a la que él adopta de modo totalmente arbitrario⁷.

Otro problema es el de las poesías de nueva atribución y de aquellas que, al contrario, Marrast considera, contra la tradición, de atribución dudosa. En Montilla nuestro investigador tuvo entre las manos un cuaderno manuscrito encuadernado en pergamino que había pertenecido al amigo de Espronceda don Diego de Alvear y Ward (véase su descripción en *P*, 27-28), y en el cual, además de poemas de varios autores del XVIII y el XIX y de algunos seguramente de Espronceda, se encuentran dos sonetos, también con el monograma "J. E.", rotulados respectivamente *A Eva* y *Soneto* ("Bajas de la cascada undosa fuente"). Con tales indicios la tentación de atribuirlos a Espronceda tuvo que ser muy fuerte, y en ella ha caído en efecto Mar-

⁷ *P*, 277-283; *C*, 171-177. Para comodidad del lector, indico aquí la repartición de los versos en estrofas según *El Español* (hay que notar que la cuenta de los versos no corresponde en *P* y *C*, resultando una diferencia de uno, porque en *P* Marrast, siguiendo, como de costumbre, supersticiosamente a la *princeps*, imprime como 73^o el verso-monstruo "que del arpa el sonido, al vislumbrar la luna"; yo sigo la numeración de *C*, donde la equivocación es corregida con la repartición del susodicho verso en dos líneas, reproduciendo así la disposición de *El Español*): *La despedida*: I, vs. 1-13; II, vs. 14-21; III, vs. 22-34; IV, vs. 35-48; V, vs. 49-54; VI, vs. 55-75; VII, vs. 76-88; VIII, vs. 89-99; IX, vs. 100-107; *El Combate*: I, vs. 108-114; II, vs. 115-120; III, vs. 121-129; IV, vs. 130-142; V, vs. 143-148; VI, vs. 149-169. Algunas observaciones más al texto de *Oscar y Malvina*: en el v. 128 (*P*, 281) la *princeps* pone "la cólera a Cairvar armipotente" (y también *El Español*, v. 129), mientras Marrast se equivoca leyendo *omnipotente* (el descuido se repite en *C*, 176); en el v. 158 (*P*, 282) Marrast, que sigue la *princeps*, tendría que leer "reverbera a la luna", en lugar de "reverbera la luna", que es la lección de *El Español* (y que yo considero preferible): efectivamente corrige así en *C*, 177, v. 159; otro descuido es la "cota fulgurosa" de *P* 283, v. 161, corregido, en efecto, con "fulgorosa" en *C*, 177, v. 162.

rast, quien considera los dos sonetos de atribución segura⁸ y contemporáneos con el que empieza "Fresca, lozana, pura y olorosa", que también se encuentra en el cuaderno de Alvear.

Nosotros no creemos, en cambio, que le sean atribuibles por las razones siguientes. Sabina de Alvear y Ward, hermana de Diego, entregó en 1865 a Leopoldo A. de Cueto el texto manuscrito de la elegía de Espronceda, *A D. Diego de Alvear sobre la muerte de su amado padre*, que se publicó en efecto por primera vez en *La América* el 12 de febrero del mismo año. En una nota de la biografía que escribió de su padre, nos refiere doña Sabina: "Habiendo sabido yo que nuestro amigo D. Leopoldo A. de Cueto [...] se ocupaba de buscar poesías de Espronceda y de otros distinguidos poetas de este siglo [...] para formar un tomo para la *Biblioteca de autores célebres* [sic], de Rivadeneyra, le hube de ofrecer esta elegía, que [...] conservamos entre las otras muchas poesías del mismo que mi hermano había ido cuidadosamente escribiendo en un cuaderno"⁹. Ahora bien, no es posible que doña Sabina diese a Cueto tan sólo la elegía, olvidándose de los dos sonetos, si los creía de Espronceda. Ella agrega (*ibid.*; cf. P, 5) que en otras ocasiones había facilitado ya la copia de algunas de las composiciones conservadas por su hermano al propio Espronceda quien había perdido el original: entre tales composiciones no debían de estar los dos sonetos ahora atribuidos a Espronceda, pues en caso contrario hubieran sido publicados. Lo reconoce explícitamente Marrast (P, 44), contradiciendo de este modo su misma atribución.

Al contrario, Marrast hace justicia sumaria de algunas poesías que la tradición generalmente le reconoce a Espronceda: excluir del número de las composiciones seguras *Serenata* y *Canción báquica* por el sencillo hecho de que forman parte de la comedia *Amor venga sus agravios*, obra no sólo de Espronceda sino también de su amigo E. Moreno López, parece en realidad un escrúpulo excesivo, sobre todo si se considera que las juzgó auténticas Gumersindo Laverde, quien en una nota de las *Páginas olvidadas de Espronceda* (2ª ed., 1875, pág. 37) declara su procedencia de fuente segura; y así lo creyó también Escosura al incluirlas en la edición de *Obras* de 1884 (cf. P, 61, 67; C, 280). También me deja perplejo el que se excluya del grupo de los poemas seguros la *Imitación del Cantar de los cantares*, a pesar de considerarla de dudosa atribución también Alonso Cortés¹⁰; en efecto, en

⁸ A pesar de una sombra de duda (P, 27), que desaparece por completo en C.

⁹ S. DE ALVEAR Y WARD, *Historia de D. Diego de Alvear y Ponce de León*, Madrid, 1891, págs. 327-328.

¹⁰ N. ALONSO CORTÉS, *Espronceda: ilustraciones biográficas y críticas*, Valladolid, 1945², pág. 111.

el plan de su edición, redactado por Patricio de la Escosura, que Marrast pudo consultar en el archivo de los Núñez de Arena, de Burdeos, se declara su procedencia de un "autógrafo de Espronceda" (P, 36 y 67-69).

Voy a ocuparme ahora en algunos problemas concernientes a la cronología de las poesías de Espronceda. En la Biblioteca Nacional de Madrid existe un grupo de mss. autógrafos del poeta (*Cartas [Dos] — Parecer sobre el poema de Torcuato Tasso...*; sign. 18633²⁹) que pertenecieron a su amigo Balbino Cortés y fueron publicados por Churchman en 1907¹¹. Las indicaciones cronológicas en lápiz añadidas en cada hoja por otra mano (casi seguramente la de Cortés) y el hecho de haberse tratado los dos amigos solamente en Londres han llevado siempre a los críticos a fechar tales composiciones como de la época del exilio londinense del poeta, lo que representa una hipótesis acertada en determinados casos, no en todos. Me parece muy dudoso, por ejemplo, que pertenezcan a esa época la poesía "Bellísima parece..." y los apuntes críticos ordinariamente rotulados *Parecer sobre el poema de Tasso*, que llevan ambos, en lápiz, la fecha de 1826. Marrast al contrario no tiene dudas, y resuelve las dificultades con un silogismo (P, 21-22): "Espronceda n'a pu écrire 'Bellísima parece' et le jugement sur le Tasse et Voltaire en 1826 à Londres: il y débarqua en effet pour la première fois, venant de Lisbonne, le 15 septembre 1827. D'autre part, il ne paraît pas possible qu'il ait pu, avant son arrivée en Angleterre, connaître Balbino Cortés". Única solución posible: la poesía y los apuntes críticos se han redactado en Londres después del 15 de septiembre de 1827.

Notamos, en primer lugar, que los dos problemas se pueden considerar separadamente: el ms. de "Bellísima parece" lleva la sencilla indicación "Espronceda 1826"¹²; puesto que falta cualquier alusión a Londres, no hay motivo para poner en duda la fecha de 1826 y es por lo tanto inútil el farragoso razonamiento de Marrast, quien propone a 1828 como año de composición del poemita (P, 228; en C, 129 sigs., no se afronta directamente el asunto), apoyándose en el parecido entre el papel y la letra del ms. en cuestión y los de *A la luna*, poema que se considera justamente escrito en 1828: ¡lástima que la razón para considerar a éste perteneciente a 1828 es la *gaucherie* de su estilo (P, 223), mientras "Bellísima parece" es considerado "un agréable exercice de style", más bien parecido a *Serenata* (P, 228), etc.!

Queda el problema del *Parecer sobre Tasso*, cuyo ms. lleva efectivamente, en lápiz y de mano distinta, la anotación: "De José Espronceda, Londres 1826"¹³. No valdría la pena detenerse en este pun-

¹¹ *More inedita*, en R. H., XVII, 1907, págs. 704-740.

¹² *Ibid.*, pág. 705; cf. P, 20.

¹³ *Ibid.*, pág. 704.

to (ya que no se trata de una obra de poesía) si Marrast no fundara en la hipótesis de una redacción más tardía (es decir entre 1828 y 1830) del breve ensayo crítico y, por consiguiente, de una lectura tardía (londinense) de la *Gerusalemme*¹⁴, casi toda la teoría que elabora en torno a las distintas etapas de la composición del *Pelayo*. Anticipemos, ahora, algunas reservas sugeridas por el más elemental sentido común: en primer lugar nada obliga a considerar, entre dos datos, más fidedigno el uno (en este caso, el lugar) que el otro (en nuestro caso, la fecha); Cortés, residente en Inglaterra desde 1824 (*P*, 22), pudo no recordar exactamente, con el pasar de los años, la fecha del desembarco de su amigo, y recordar, sin embargo, con precisión, que las notas sobre Tasso se remontaban a una época muy juvenil de la vida del poeta, a 1826 justamente, cuando éste escribía los primeros fragmentos del *Pelayo*; en segundo lugar, aun cuando dichas notas se hubiesen redactado en Londres, la simple lectura de las primeras palabras ("Tengo el Taso [*sic*] a la vista y voy a darte mi parecer sobre su poema. Mil veces lo he leído y con mucho espacio...")¹⁵ sugiere que las notas son el fruto de muchos años de estudio y meditación, justamente lo contrario de lo que Marrast quería hacernos creer.

Pasando a considerar las distintas etapas a través de las cuales se ha llevado a cabo, según el investigador francés, la composición del *Pelayo* (ver el esquema de conjunto en *P*, 121 y *C*, 29), Espronceda habría escrito un primer grupo de fragmentos en Madrid entre 1825 y 1827 y en ellos se transparentaría la influencia de Herrera, Garcilaso, Lista y, en general, el sello de la formación clasicista del poeta; otro grupo de fragmentos habría sido compuesto o reelaborado en Londres y París, y sólo en éste se transparentaría la influencia de Tasso, a más de la de Voltaire, Byron, etc.; mientras la tercera etapa (otra vez Madrid, 1833-1835) representaría, al mismo tiempo, el declinar de la influencia de Tasso y una primera aproximación al romanticismo¹⁶.

¹⁴ *P*, 117. Se omite por completo la discusión en *C*, donde se dan tan sólo (págs. 28 sigs.), de manera asertiva, los resultados, sin que se pueda evitar que el procedimiento elíptico engendre bastantes obscuridades. Por ejemplo, después de decir que Espronceda pidió a sus padres desde Londres el manuscrito del *Pelayo* y que éste probablemente no se le envió, Marrast continúa: "por eso pensamos que se compusieron otros fragmentos durante la época de la emigración" (pág. 28), mientras el lector acaso esperaría: "a pesar de eso...".

¹⁵ *Ibid.*, pág. 707. Subrayo yo.

¹⁶ Me parece que se debe interpretar así la somera alusión de *C*, 30, según la cual, una cuidadosa comparación de los varios fragmentos del poema permitiría seguir el desarrollo de Espronceda hacia "posibilidades de expresión distintas de las que practicaba en sus primeros versos".

No se nos escapan las dificultades que implica cada intento de disposición cronológica de los fragmentos del *Pelayo* y apreciamos el esfuerzo de Marrast; creemos, sin embargo, que la influencia de Tasso no puede tomarse como criterio de determinación temporal, ya que el *Pelayo* es, a nuestro parecer, un poema enteramente tassiano: no encontramos, en efecto, menor cantidad de reminiscencias de la *Gerusalemme* en la que Marrast considera como primera etapa de composición, de las que se encuentran en la segunda o la tercera, como lo demuestra, por ejemplo, el episodio del *Consejo* (estr. XXXVIII-LII del tercer fragmento) que, a pesar de atribuirse a la época anterior al influjo de Tasso, presenta la misma estructura que el episodio paralelo de la *Gerusalemme* (X, 35 sigs.).

Más fundamento nos parece tener la hipótesis según la cual Espronceda reelaboró o refundió algunas partes del poema antes de publicarlas en *El Artista*, en 1835, para conformarlas a la estética que profesaban los redactores de la revista, es decir a ese "primitivo romanticismo histórico, o más bien pseudo-histórico" (C, 35), o *trobadour*, como también le llama Marrast, que habían puesto de moda la publicación del *Romancero* de Durán e —importaría agregar— la difusión de las novelas de W. Scott¹⁷. Estas partes son: los versos 17-48 del primer fragmento, el segundo fragmento (el sueño de Rodrigo, vv. 129-192), el quinto fragmento (*Descripción de un serrallo*, vs. 754-809, y *Cuadro del hambre*, vs. 810-873). Estamos de acuerdo con Marrast sobre las *troublantes* analogías que existen entre algunos de estos fragmentos y la *Florinda* de Rivas, publicada en 1834, aunque la única verdaderamente incontrovertible es la de la pesadilla nocturna (*Pelayo*, vs. 145-152; *Florinda*, BAE, t. C, pág. 284 a-b; cf. P,

¹⁷ La tentativa de definir una etapa de gusto caballeresco o *trobadour* (menos acertada es la definición de *genre frénétique*) en la trayectoria poética de Espronceda, fijándola entre su definitiva renuncia al neoclasicismo y el descubrimiento de un romanticismo de aliento más ampliamente europeo, nos parece una de las aportaciones más interesantes de Marrast, y más susceptibles de desarrollo. A este tema se alude por primera vez con referencia a la última fase de composición del *Pelayo* (P, 118 y 120; aquí encontramos la alusión al *genre frénétique*), que se desarrolla más en C, 33-36, pero sin satisfacer del todo el deseo del lector de saber algo más; Marrast demuestra cómo este gusto brota en el terreno de las reminiscencias procedentes de Tasso y Ariosto, se alimenta con los descubrimientos y el entusiasmo erudito-arqueológico de la época y luego declina rápidamente, por lo menos en el caso de Espronceda, después de haber inspirado composiciones de amplia resonancia (*Canto del Cruzado*, *La Cautiva*, etc.).

172) ¹⁸. Agregamos tan sólo que aun en estos fragmentos es profundo el influjo de Tasso, más profundo de lo que Marrast aparenta creer ¹⁹.

En conclusión, se puede afirmar, me parece, que el *Pelayo*, empezado entre 1824 y 1826 en Madrid, fue continuado durante el exilio londinense, como relatan Rodríguez Solís y Cascales, pero es difícil precisar cuáles de los fragmentos pertenecen a la primera y cuáles a la segunda etapa, ya que el conjunto presenta una profunda homogeneidad (de la que se apartan sólo, en parte, los fragmentos de *El Artista*), debida a la inspiración tassiana, que hay que considerar un hecho primordial, un elemento esencial del procedimiento creativo del poema sugerido a Espronceda por Alberto Lista. Este, en su artículo *De la influencia del cristianismo en la literatura* ²⁰, afirmaba que la proscripción de los asuntos y símbolos cristianos de la poesía, exigida por Boileau en nombre del buen gusto, es absurda, si se piensa en un poema "altamente cristiano" como la *Gerusalemme*. Y agregaba:

El poeta, que al describir las hazañas de Pelayo, o de Fernando el Santo, hiciese intervenir en su poema los seres sobrenaturales, sería muy digno de elogio... ²¹.

Y en la reseña dedicada a la primera edición de las *Poesías* de Espronceda decía:

La primera obra es la colección de fragmentos del poema épico *El Pelayo*, que el autor se propone concluir y dar a luz. Estos fragmentos desmienten de la manera más solemne a los que creen [...] que la epopeya es un género incapaz de interesar la sociedad actual ²²,

y como ejemplo de episodios 'interesantes' citaba las estrofas XIII y XVI del primer fragmento del poema, en las que aparecen justamente seres sobrenaturales.

¹⁸ Observemos, sin embargo, cómo Marrast encuentra, con escasa coherencia, huellas del influjo de la *Florinda* también en episodios que, según su interpretación, deberían pertenecer a la primera época de composición del *Pelayo* (véase en *P*, 184 el comentario a los versos 561-568 del episodio del *Consejo*).

¹⁹ En sueños espantosos y llenos de pesadillas como el del 2º fragmento del *Pelayo* abunda la *Gerusalemme* (p. ej., VIII, 57 sigs.); tenemos una precisa reminiscencia de Tasso en los vs. 173-174: "así fiero dragón trilingüe punta / vibra..." (cf. *Ger.*, IX, 25: "[la serpe] par che tre lingue vibri"), etc.

²⁰ Véase en A. LISTA Y ARAGÓN, *Ensayos literarios y críticos*, I, 1844, págs. 23-26.

²¹ Ob. cit., pág. 24. El subrayado es mío. Corrijo con *describir* la evidente errata del texto (*descubrir*).

²² *Ensayos* cit., II (págs. 82-85), pág. 82.

El artículo sobre la influencia del cristianismo se publicó en 1839²³; la reseña es de 1840: en esos años Lista vinculaba, como se ve, claramente la teoría de la épica cristiana con el modelo de Tasso e indicaba en la leyenda de Pelayo un asunto comparable con el de la *Gerusalemme*. Dichas ideas, sin embargo, son más antiguas en él: el fundamento schlegeliano del artículo citado, el entusiasmo que demuestra por Chateaubriand nos hacen remontar a la época de la primera difusión de estos escritores en España, respectivamente a los años 1817-19 y 1803-08²⁴. En los tiempos de la calle de San Mateo, por lo tanto, Lista infundió en su más aventajado discípulo, junto con el entusiasmo por un poema sobre Pelayo (del cual se atribuye tan claramente el patronazgo en las frases arriba copiadas), la convicción de que una 'epopeya cristiana' podía nacer tan sólo bajo la estela de Tasso: y son éstas, justamente, las ideas desarrolladas en el citado *Parecer de Espronceda*.

En cuanto a las poesías de la época londinense, nos parece que Marrast estima más de lo justo la originalidad de Espronceda, su capacidad de temprana orientación en un ambiente lingüístico extraño, y de asimilación inmediata de una sensibilidad y una cultura que se cuentan entre las más complejas del siglo. Habría que averiguar de una vez, y de antemano, cómo había dado con las obras de Osián y si estaba en condición de leerlas y entenderlas antes de aceptar afirmaciones como la siguiente, a propósito de *Oscar y Malvina*: "conocía muy bien las obras de Osián, y [...] no se contentó con adaptar una de ellas sino que supo, con asombroso acierto, reconstruir el mundo osiánico en una obra original" (C, 31); o para encontrar justificaciones al hecho de que se comente el citado poema y el *Himno al Sol* con referencia a numerosos pasajes del pseudo-Osián en su lengua original (P, 283-287; 293-298; C, 171 sigs.; 182). Del *Himno al Sol* Marrast dice además que "representa la conjunción de la tradición neoclásica y del osianismo", llegando a afirmar que se le "puede considerar... un antecedente lejano de *El diablo mundo*" (C, 32).

El crítico francés no habla, en P, de la traducción al castellano de unos fragmentos osiánicos que publicó el abate Marchena en las *Variedades de Ciencia, Literatura y Arte*, de Quintana²⁵; mientras en C, 32 alude al asunto con cierto desdén: "tampoco [Espronceda] glo-

²³ Ver H. JURETSCHKE, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, C. S. I. C., 1951, pág. 201.

²⁴ *Ibid.*, págs. 291-292.

²⁵ Tomo III, 1804, núm. 17, págs. 307-319; núm. 18, págs. 375-378 (este último número contiene el *Apóstrofe al Sol con que termina el poema de Car-ton*).

sa la traducción que de dicho apóstrofe (es decir, al Sol) hiciera Marchena". En nuestra opinión esto significa olvidar la inclinación, innata en nuestro poeta, a utilizar textos intermedios o refundidos, su placer por la contaminación estilística y, a veces, por el *pastiche*. En comparación con el *Himno* esproncediano, la traducción de Marchena es mucho más fiel, claro está, al texto osiánico del apóstrofe al sol, en el poema de *Carthon*²⁶; sin embargo, en la medida en que se puede hablar ya de amplificación del texto osiánico, ésta afecta a las imágenes de luz y de brillo, y en la misma dirección procederá justamente Espronceda. Véase en Marchena (copio tan sólo los epítetos y metáforas ausentes del texto de Osián): *luminoso* vas rodando; *radiante* en tu belleza; *reluciente* / tú en tanto... vas midiendo el cielo; de eternal *luz brillante* / ostentas *tu alma luz siempre radiante*; tú, riendo *sereno*; el ciclo se *esclarece*; tus *puros fuegos*; las *vermejas nubes*; la *roxa* aurora, etc.²⁷. Y en Espronceda: *ardiente* como tú; en tu semblante *fúlgido*; sol *refulgente*; en contemplar *tu luz me embebecía*; tu *ardiente* vestidura; tu *lumbre pura*; *vívido* lanzas de tu frente el día; de *vivas llamas* y *esplendor* ornado; tu *fúlgida* carrera; tu... *encendida* cabellera; tu *esplendor*; inmutable tú, solo y *radiante*; tu inmensa *hoguera* / pierda su *resplendor*; doble *resplendor*; tu *llama pura*, etc. La mediación de Marchena se advierte, de modo todavía más sensible, quizá, en *Oscar* y *Malvina*, como intentamos demostrar en la nota²⁸: señal evidente, nos parece, de que Espronceda no desdeñaba a Marchena.

²⁶ *The Works of Ossian the Son of Fingal*. In two volumes. Translated from the Galic Language by James Macpherson. Vol. I, London, 1765, págs. 200-201.

²⁷ *Varietades...*, cit., págs. 377-378.

²⁸ En el núm. 17 de las *Varietades...* cit., se imprimieron —entre otros— dos fragmentos de Marchena (*Diálogo entre Vinvela y Silrico en el poema de Carriatura*; *Diálogo entre Conal y Crimora extractado del mismo poema de Carriatura*), que presentan situaciones muy parecidas a las del poema esproncediano:

Varietades, pág. 309:

[habla Vinvela:]

Yo desde aquella roca
quiero ver a mi amado,
sin ser vista; así un día
de la caza tornando
le ví junto al anciano
roble de Brano.

[Y el amado contesta:]

Lejos, Vinvela mía,
lejos voy, de Fingal a la lid fiera,
ni en la colina umbría
seguirán ya mis perros mi carrera...

Oscar y Malvina, vs. 55 y sigs.:

Llamó al héroe la guerra
que el tirano Cairbar feroz traía,
y su Malvina hermosa
tierno llanto vertiendo le decía:
“¿Dónde marchas, Oscar? Sobre las rocas
donde braman los vientos
me mirarán llorar mis compañeras:
no más fatigaré vibrando el arco
por el monte las fieras,
ni a ti cansado de la ardiente caza
te esperaré cuidosa...”

Más importante aún sería subrayar el papel de las numerosas revistas de la emigración española en Londres, cuyo enorme esfuerzo de asimilación de la cultura europea y americana (es conocido, en efecto, el interés de los emigrados por la América española) no ha merecido hasta ahora, sino en parte, la atención de los investigadores, y nunca se ha tomado en consideración respecto a Espronceda. El *Himno al Sol* se explica, es cierto, en relación con los cantos osiánicos; pero es también cierto que el Sol estaba muy de moda en las revistas de los emigrados, en donde se citaba a menudo a los bardos americanos que, al celebrar la independencia de su país, evocaban los antiguos mitos de sus tierras (véase en los *Ocios de españoles emigrados*, t. IV, 1825, núm. 21, págs. 519-520, el comentario al *Fragmento de una oda al sol*, de J. M. Heredia²⁹; en el tomo VI, 1826, núm. 28, págs. 78-84 el comentario de la *Victoria de Junín*, de Olmedo, etc.). Así los demás poemas escritos por Espronceda durante esta etapa de su formación corresponden exactamente a los géneros poéticos cultivados por los emigrados (idilio, canción patriótica, de protesta o de nostalgia, etc.): véase *El Pescador*, de J. J. Mora, en *No me olvides*, de 1826; la *Serenata*, publicada por los *Ocios*, t. V, 1826, núm. 26, págs. 448-449; *La entrada del invierno en Londres*, de José de Urcu-

Ibid., pág. 313:

¿Y tornas salvo, amado,
de la guerra? ¿Dó están tus compañeros?
Yo tu muerte he escuchado,
y te lloré con ayes lastimeros.

Ibid., vs. 68-71:

“¿En dónde está mi Oscar?” a los guer-
ros
preguntaré anhelante,
y ellos pasando junto a mí ligeros
responderán: “¡Murio!”...

También los fragmentos del núm. 18 de las *Variedades* pudieron dar alguna inspiración a *Oscar y Malvina*:

Variedades, pág. 376:

Ora en la sala del banquete crece
el cardo, el viento silva meneando
el musgo...

Oscar y Malvina, vs. 35 sigs.:

Miro el alcázar de Fingal cubierto
de innoble musgo y yerba,
y en silencio profundo sepultado...

Ibid., pág. 378:

Oscura es la edad hierta,
como la claridad de luna incierta,
que brilla...
entre rotos nublados...

Ibid., vs. 100 sigs.:

Cual por nubes la luna silenciosa
su luz quebrada envía...
que hora se ve brillar, y hora perdida
pardo vellón de nube la arrebatá...

²⁹ Las poesías de Heredia aquí reseñadas, se publicaron en Nueva York en 1825. Una manera muy parecida de enfrentarse con las fuerzas naturales, en el cubano y en Espronceda, respectivamente en *Niágara* y en el *Himno al Sol*, es puesta de relieve por H. SLINGERLAND, *Heredia y Espronceda*, en *NRFH*, XVIII, 1965-66, núms. 3-4, págs. 461-464.

llu, en los *Ocios*, t. IV, 1825, núm. 20, págs. 410-412³⁰; *El Desterrado*, del futuro Duque de Rivas, en *Ocios*, t. II, 1824, núm. 5, págs. 60-70. Nótese cómo los títulos citados corresponden, más o menos, a los de las composiciones londinenses de Espronceda.

Voy a concluir esta serie de observaciones con algunos reparos sobre *El reo de muerte*, *El Mendigo*, *El Verdugo*, respecto a los cuales Marrast muchas veces apela (en *P*, porque en *C* desaparece toda alusión, fuera de una referencia insignificante en pág. 241) a mi artículo sobre *Espronceda e la pena di morte* que salió hace algunos años en *Studi Mediolatini e Volgari* (Bologna, XII, [1964], págs. 65-103). Yo no puedo, claro está, sino volver a presentar, sin discutir las y remitiendo a mi ensayo de entonces, aquellas hipótesis o interpretaciones mías que, también sin discutir las, rechaza Marrast; es éste el caso, por ejemplo, del carácter esencialmente victorhuguiano que es propio (aunque de manera distinta) de cada uno de los tres poemas, y al cual el crítico francés alude tan sólo a propósito del *Reo*, para rechazar la insinuación con estas simples palabras: "L'ouvrage de Hugo ne nous paraît pas constituer une source directe" (*P*, 370³¹). Intentaré, al contrario, precisar mis opiniones y matizar más mi punto de vista en los casos en que los resultados de mis investigaciones (aunque con inexactitudes y 'montajes' no siempre benévolos) han sido sometidos a discusión.

Por lo que se refiere a la época de la redacción (o reelaboración definitiva) de *El Mendigo* y *El Verdugo*, también para Marrast es imprescindible partir de la crítica del pasaje de Rodríguez Solís señalado por mí (págs. 74 sigs.) y sacar las mismas conclusiones a que llegué yo: una grosera equivocación de fecha. El tiene la amabilidad de reconocerme este mérito (*P*, 380, nota 3), pero al mismo tiempo

³⁰ El parecido entre este poema y el del mismo título, de Espronceda, es mayor de lo que cree V. LLORÉNS CASTILLO, *Liberales y románticos: Una emigración española en Inglaterra (1823-34)*, Madrid, 1968², pág. 322: "José Urcullu colaboró [en los *Ocios*] con un par de poesías insignificantes, una de las cuales, *La entrada del invierno*, no tiene de común más que el título con la que Espronceda escribió dos años después".

³¹ Aunque Marrast no recoge, por lo que se refiere al *Verdugo* y al *Mendigo*, mis sugerencias en dirección victorhuguiana (el influjo de Hugo me parece, entre otras cosas, garantizar la coherencia de las tres composiciones), sí acepta, tan sólo en mínima parte y casi por casualidad, hablando del *Verdugo* (*P*, 388), mi interpretación del carácter compuesto y 'contaminado' de estas poesías. Es verdad que en la pág. 370, nota 3, tiene la ocurrencia siguiente: "sur l'évolution des idées d'Espronceda à propos de la justice et de ses ministres, et de leur rapport avec celles de Hugo et de J. de Maistre, nous parlerons plus longuement ailleurs"; pero es obvio que una obra que está todavía *in mente Dei* no se puede incluir en la bibliografía por consultar.

— de una manera sorprendente y, una vez más, con una enfadosa remisión a trabajos todavía sin publicar (“nous reviendrons ailleurs...”, *ibid.*) — propone una fecha distinta de la mía. Yo opinaba que el motín aludido por Rodríguez Solís, causa del encarcelamiento de Espronceda, y ocasión, según el biógrafo, de la composición de dos poesías, había sido el del 24 de julio de 1834; Marrast, al contrario, supone que fue el del 15 de abril de 1835 contra el conde de Toreno (*P*, 380; *C*, 235). Puede que tenga él razón; es menester, sin embargo, aplazar el juicio en espera de los nuevos elementos que nos promete.

Confieso otra vez mi asombro ante las metamorfosis que experimenta el crítico francés al advertir cómo éste, que en otros casos nos propuso sin vacilar complejas y atormentadas hipótesis sobre las fases de elaboración de algunas obras de Espronceda (recordemos el *Pelayo*), de repente se convierte al ‘espontaneísmo’, es decir a la tesis de la improvisación, a propósito de *Reo*, *Verdugo* y *Mendigo*, y esto, se diría, tan sólo por el hecho de que yo defiendo la tesis contraria. Por otra parte, este convencimiento suyo se expresa por medio de patéticas oscilaciones y contradicciones: del *Reo* se dice que “la phrase de Larra [la que contiene la alusión al estribillo de la canción] donne à entendre qu’ au moment où il écrit l’article dont elle est extraite (fin mars 1835), Espronceda a depuis peu composé sa poésie” (*P*, 370); a pesar de esto, el poema presentaría la “formulation nouvelle” de ideas que Espronceda había expresado desde hacía tiempo en varias ocasiones (*ibid.*). Por lo que se refiere al *Mendigo*, quizás el poeta haya aprovechado los ocios de la cárcel (en 1835, según piensa Marrast) para reelaborar “une ébauche antérieure” (*P*, 381); a pesar de lo cual, “la conception de la pièce ne nous paraît pas remonter au-delà de l’année 1835” (*ibid.*, línea siguiente). La redacción del *Verdugo* se fija “au cours du troisième trimestre de 1835” (*P*, 389) (¡se publicó el 19 de septiembre!), acaso, incluso, entre el 6 de septiembre (día en que apareció en la *Revista Española* el comunicado titulado *El Verdugo*, del que hablo en la ob. cit., págs. 66-67) y el 19 (*P*, 388); a pesar de esto, “on peut admettre aussi que *El Verdugo* n’a peut-être pas été écrit, mais seulement revu et mis au point dans les quelques jours qui ont précédé sa publication” (*P*, 387)³².

La conversión de Marrast a la tesis del ‘espontaneísmo’ creador de Espronceda me parece que es también el motivo que le lleva a rechazar tan resueltamente (*P*, 370) mi hipótesis acerca de la mediación de Villalta, traductor del *Dernier jour d’un condamné*, entre Hugo y Espronceda. Es posible que yo haya insistido demasiado so-

³² Alusiones muy simplificadas a la elaboración y la fecha de los poemas en cuestión se encuentran en *C*, 229, 235; sin embargo, el ‘espontaneísmo’, al que aludo en el texto, resulta bastante más matizado.

bre un elemento que no tiene mucha importancia (ob. cit., págs. 76-80), y me he equivocado, según me reprocha Marrast, al afirmar (*ibid.*, pág. 76) que en 1834, cuando estuvo en la cárcel con Espronceda, Villalta “doveva avere [...] fra mano, in stato di avanzatissima elaborazione, la traduzione del *Dernier jour...*”, puesto que el manuscrito de la traducción se había entregado al editor ya en agosto de 1833 (*P*, *ibid.*); sin embargo, las demás circunstancias a que el crítico se refiere (“d’ailleurs, Villalta avait peut-être entrepris cette traduction bien plus tôt, et d’après la première édition [del *Dernier jour...*] de février 1829”, *ibid.*) son más de apoyo que de menoscabo para mi interpretación, que se funda en la larga amistad, “nata o, al menos, ...rinsaldada durante l’esilio”, entre Espronceda y Villalta (pág. 78) y en la “complessa e prolungata elaborazione” de los poemas sobre la pena de muerte (pág. 77), elaboración que bien pudo llegar a su fase final como consecuencia del nuevo y alentador encuentro que los dos amigos, víctimas de injusta persecución política, tuvieron en la cárcel.

Finalmente, no encara Marrast los problemas particulares de *El reo de muerte*, publicado con retraso respecto a los demás y en dos momentos o fases distintos: si Espronceda lo había acabado ya en marzo de 1835 (según el mismo Marrast, *P*, 370), ¿por qué esperó para publicar tan sólo un fragmento hasta enero de 1836, dejando salir antes los otros dos poemas de argumento análogo? ¿Por qué esperó otro año y medio (hasta junio de 1837) antes de dar a la imprenta la versión completa del poema? En espera de conocer lo que opina sobre el asunto mi reseñado, me atengo a la solución propuesta en mi artículo, es decir, que Espronceda en un momento dado hubo de considerar al *Reo* ideológicamente inadecuado frente al nuevo planteamiento del problema del verdugo, por el cual se había decidido en el poema de este título y, en consecuencia, se dejó arrastrar a la publicación de aquél casi con repugnancia, y empujado por circunstancias particulares, adelantando —casi como un avance— el fragmento más inofensivo. Puesto que Marrast alude a escape a una de las circunstancias susodichas, para concluir voy a corregir algunas inexactitudes que ha cometido. En mi artículo de 1964 yo opinaba (págs. 85-87) que Espronceda pudo decidirse a publicar el *Fragmento del Reo* después de leído en *El Español* del 21 de diciembre de 1835 una silva titulada *El insomnio del reo de muerte* (atribuida al criminal francés Lacenaire), y de haber reconocido en ella una torpe imitación de su propio poema que ya circulaba, manuscrito, desde hacía unos meses. Marrast excluye (*P*, 369) que Espronceda haya podido reconocer un plagio en esos medianísimos versos, ya que era tan remota su procedencia; en efecto, añade, “*El insomnio de un [sic] reo de muerte* est présent sans ambigüité [por la redacción de la revista] comme de Lacenaire”. Ahora bien, en primer lugar esto no co-

rresponde a la verdad, siendo suficiente volver a leer la nota de la redacción que copio en la pág. 86 del art. cit. (“después de impreso lo que antecede, vemos en los periódicos recibidos ayer una carta de Lacenaire, en que niega ser el autor de estos versos”) para convenirse de que la atribución a Lacenaire tenía el fin de encubrir a un autor no tan lejano como él; pero aún cuando fuera verdad, Espronceda bien hubiera podido recelar a un plagiario en el traductor (o más bien refundidor) español del poeta-criminal francés³³.

ALESSANDRO MARTINENGO.

Università di Pisa.

³³ Tampoco corresponde a la verdad lo que añade Marrast en una nota (P, 369): “Le journal publié en français à Madrid, *La Péninsule ibérique*, avait, le 12 décembre 1835, fait paraître un extrait de cette poésie [*El insomnio...*] dans la langue originale”. En realidad, los versos de Lacenaire que transcribe la revista (“Dans ma retraite solitaire. / peu soucieux de l’avenir, / je me repais de ma chimère / en y mêlant un souvenir...”) no tienen nada que ver con los que copio yo de *El Español* en las págs. 85-86 del art. cit. Y prosiguiendo con el tema de los ‘descuidos’, advierto que el “texto inédito y desconocido” de Espronceda que cita Marrast (C, 15) como documento fehaciente para probar la participación del poeta en la intentona de De Pablo, en la revolución parisiense de 1830, etc., no es ni inédito ni desconocido, ya que lo he descubierto y publicado yo en el art. cit., págs. 79-80, nota 27.

Para mayores detalles remito a la redacción más extensa de esta nota, en curso de publicación en *Studi Medio-latini e Volgari*, Pisa, vol. XVIII, 1970.