



TABULAE IV

Boletín del Centro de Edición
de Textos Hispanoamericanos

2017



TABULAE IV

Boletín del Centro de Edición
de Textos Hispanoamericanos

2017

Datos del Boletín del Centro de Edición de
Textos Hispanoamericanos



© 2017 by Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos,
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
Domicilio y correspondencia postal
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: tabulaeboletin@gmail.com

Suscripción y canje
Edifyl, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500)
Mendoza, Argentina
Fono / Fax: 54-261-4135000, interno 2256
e-mail: editorial@ffyl.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diseño y compaginación
María Cecilia Moretti Sanchez

Impreso en Talleres Gráficos SSyCC
Mendoza, 2017
Impreso en Argentina

TABULAE

Boletín del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos / Instituto de Literaturas Modernas. N° 1 (2014)
Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Boletín del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos.

N° 4 (2017). 21cm.

120 pp.

ISSN 2408-4085

Anual

I. Literatura. II. Filología. III. Ecdótica



Presentación Tabulae

El Boletín Tabulae es una publicación anual del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo que se propone reunir estudios referidos a los procesos de edición, publicación y recepción de textos referidos al espacio americano.

La problemática abordada en Tabulae supone el análisis de los manuscritos existentes, la recuperación y cotejo de manuscritos con las ediciones príncipes, el cotejo entre estos, las copias y versiones posteriores, y la relación esencial que el libro, como objeto final del proceso guarda con las artes tanto como con una específica sociología de las ediciones y su proceso de producción, emisión, recepción y circulación de imágenes impresas; además de abordar la cultura impresa en lo que se refiere a una específica sociología de las ediciones (de lujo, numeradas, libros inéditos, publicaciones en espacios alternativos, etc.) y su industria y sustentabilidad en América latina.

Directora de Tabulae

Elena Calderón (UNCuyo)

Editor Asociado

Mariana Calderón (UNCuyo)

Editor Académico

María Eugenia Avena (UNCuyo)

Editor Técnico

Pilar Dussel (UNCuyo)

Comité Editor

Tatiana Belén Cuello Privitera (UNCuyo)

Clara Gargiulo (UNCuyo)

María Lorena Gauna Orpianesi (UNCuyo)

Diseño y Compaginación

María Cecilia Moretti Sanchez

Comité Científico

María Delia Buisel (UN de La Plata)

Marta Elena Castellino (UNCuyo - EDIFYL)

Elizabeth Davis (Ohio State University)

Patricia Favre (FAD - UNCuyo)

Rubén Florio (CRIBABB - Bahía Blanca Conicet)

Luciano Formisano (Universidad de Bolonia)

Adolfo Fraschini (UN de Villa María)

Estela Guevara (UNCuyo - IDEC)

Abraham Madroñal Durán (Universidad Complutense de Madrid)

Sonia Rose (Universidad de Toulouse)

Cristina Salatino (UNCuyo)

INDICE**Editorial***Elena María Calderón de Cuervo* _____ 9**Artículos**Le lettere di amerigo vespucci e la
'questione vespucciana': bilancio di un trentennio
Luciano Formisano _____ 15El poema Jauja de Leonardo Castellani
Dra. Liliana Beatriz Pinciroli _____ 37Prólogos y dedicatorias en las partes
de comedias lopescas. Parte I
María Lorena Gauna Orpianesi _____ 83Problemas y propuestas en torno a los textos
de base para una edición de la christiada
de Diego de Hojeda
Elena Calderón de Cuervo _____ 95

Normas de presentación de trabajos _____ 118

Este *Tabulae*, IV volumen del Boletín del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos, tiene el honor de presentar un trabajo del maestro Luciano Formisano, dedicado a las Cartas de Amerigo Vespucci. Formisano pertenece al Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica de la Università di Bologna . El trabajo que aquí nos ofrece el maestro Formisano trata acerca de la llamada ya canónicamente *questione vespucciana*. Este trabajo se concretó a partir de la idea de conmemorar el Quinto Centenario del viaje de Amerigo Vespucci de 1501-1502; si bien en ese momento la cuestión vespucciana no formaba parte de la agenda de trabajos de dicho evento, que más bien se dedicaban a investigar el contexto histórico, económico y científico que justificaba el estudio concreto de los grandes descubrimientos en general y de los viajes de Vespucci en particular, con una especial referencia a la revolucionaria identificación del *Mundus Novus* como un cuarto continente. Este dato invadía, hacia el siglo XVI, todos los espacios y las perspectivas científicas del momento cambiando el horizonte de expectativas con las que el hombre, “moderno” ya y en parte por estos nuevos descubrimientos, miraba el mundo. Contrariamente a lo que se podría creer, el trabajo no se trata de una forma cualquiera de referirse a este asunto, sino de una constatación de hecho, en el sentido de abordar la secular “questione”, alimentada por los diversos nacionalismos y por rivalidades personales que han teñido el texto del florentino de opiniones diversas y aun de feroces ofensivas. En este valiosísimo trabajo, Formisano reduce el problema a una cuestión más filológica que histórica y hecha un manto de clara luz sobre el tan debatido problema, a partir del cual se le debe el nombre a nuestro continente. Agradecemos enormemente su generosidad y nos honramos con este trabajo al que hemos mantenido en su idioma original para respetar su estilo claro y elegante al tiempo que rigurosamente científico.

El segundo trabajo pertenece a Liliana Pincirolli, una de las principales especialistas en la obra del argentino Leonardo Castellani, sacerdote teólogo, exégeta y escritor. En este trabajo, la autora aborda la problemática en torno a la edición del poema “Jauja”. Rescata, en primer lugar, el sentido pleno que el concepto de Jauja halla en el conjunto de la obra de Castellani: “*Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero*”; y que fuera desarrollado en su tesis doctoral: *Jauja como clave de lectura en la obra de Leonardo Castellani* (2015). Allí se exponía este concepto con toda su complejidad y se señalaba la centralidad del poema *Jauja* en el sistema literario de Leonardo Castellani, entendido como figura sinecdótica del pensamiento del autor; “es la parte que explica el todo -aclara Pincirolli en sus tesis-, que le proporciona sentido general y unificante [a su pensamiento]. Para el *Tabulae*, Pincirolli presenta una edición anotada de este poema axial, indispensable para la comprensión de la obra de Leonardo Castellani – como ya se anticipó- y tomando como versión principal el manuscrito autógrafo, propiedad del padre Biestro, al que la autora tuvo acceso. Para lograr este objetivo, se han utilizado herramientas de la crítica genética y de la crítica textual. De la crítica genética, cuya intencionalidad radica en la reconstrucción de la historia de la escritura, y por ello no distingue sustancialmente el texto llamado definitivo de sus pre-textos o borradores, se tomaron algunas estrategias de lectura e interpretación del manuscrito. De la crítica textual, orientada más que todo a la recuperación de la intención expresiva del autor y que persigue el propósito de la edición del texto considerado como “definitivo”, se ha tomado precisamente la intención de proponer la versión definitiva del poema mediante el cotejo del manuscrito con las ediciones posteriores aparecidas en distintos repertorios. La presentación del texto del poema en este trabajo tiene la finalidad, por una parte, de corroborar las afirmaciones de su autor acerca de la facilidad con que lo redactó, “de un tirón” y de valer como complemento para la interpretación del poema; además de servir, por otra parte, para cotejo con las variantes que contienen sus ediciones, en vistas a la propuesta expresa de un texto definitivo.

El tercer trabajo es un aporte de María Lorena Gauna Orpianesi, quien es ya una investigadora reconocida en el ámbito de las letras del Siglo de Oro español e hispanoamericano. En este caso, Gauna se propone explorar los prólogos y dedicatorias de Lope de Vega a sus Partes de comedias, poniéndolos en relación con la lucha del dramaturgo por mantenerse en la cima de la escena, anticiparse en cuanto a la educación del público lector, hacer una “entrada” más en la famosa controversia gongorina y estudiar, finalmente, la evolución de la concepción de las ideas estéticas del autor a lo largo de esos años. El corpus trabajado lo constituyen los ocho prólogos editados por la Biblioteca de Autores Españoles, los correspondientes a las partes XI (1618), XII (1619), XIII (1620), XIV (1620), XVI (1621), XVII (1621) y XIX (1623) y, además, los de las ediciones *princeps* de la parte IX (1617) y X (1618), y el Prólogo-Dedicatoria de la Parte XX (1625), que han sido consultadas en la Biblioteca Digital Hispánica y la Biblioteca de la Universidad Complutense. Gauna señala que es notoria una evolución en estos textos preliminares. Afirma que Lope fue ahondando en las posibilidades del género prologal a medida que se sucedían las *Partes de comedias*. Así, en los dos primeros prólogos, la voz enunciativa es la del autor, aunque el tono más denotativo usado en 1617 se opone al sarcástico del segundo. Pero en el Prólogo a la Parte XI, Lope crea un personaje, el Teatro, y a través de esta ficción expresa sus propias ideas. Además, la autora pone de manifiesto que estos prólogos ofrecen una variada información acerca del mercado editorial de la época y de las pugnas entre los poetas (dramaturgos) y los impresores, los dueños de los teatros y los Autores (directores de Compañía). La indignación de Lope por los hurtos se manifestará una y otra vez en los escritos, irrumpiendo apasionadamente en muchos pasajes que no dejan de darle a este valioso trabajo ese tono simpático con que Gauna trabaja sus ediciones y que no es otra cosa que el reflejo del entusiasmo que la investigadora pone en su labor.

El último trabajo del presente volumen nos pertenece y aborda uno de los problemas más serios a la hora de editar un texto del ámbito de la Literatura Colonial Hispanoamericana: cual es el de establecer la fuente o el documento más fidedigno que

revele no solo la autoría (en caso de que la tenga) sino que nos permita entender su génesis, elaboración y transmisión. En este sentido, la edición crítica de textos es una herramienta fundamental para poder responder a estas cuestiones y tiene sus leyes propias por medio de las cuales se le otorga a un documento, y no a otro, el valor de texto completo y seguro. Esto que aparece como una verdad de Perogrullo, no deja de presentar al editor una sustancial y a veces difícil cuestión a resolver. En el caso concreto del poema del padre Diego de Hojeda, *La Christiada*, el asunto no es sencillo ya que se conserva, hasta ahora, a través de dos versiones: la edición *Princeps* de 1611 y una versión manuscrita existente en la Bibliothèque de l’Arsenal de Paris, realizada por varios copistas a la que se designará Manuscrito que probablemente y por toda una serie de datos y variables que señalamos en su oportunidad, pertenezca al siglo XVII ya más entrado. Habrá que insistir, una vez más, que el problema de las ediciones es frecuente en los textos que integran la Literatura colonial, aun cuando esta literatura surge al mismo tiempo en que se produce el auge de la industria de la imprenta. Adviértase que desde 1536 existía la imprenta en México y desde 1580 funcionaba en el Perú; sin embargo, por varias razones y fundamentalmente porque esta estaba más al servicio de la Propaganda Fide que a otra cosa alguna, el poema de Hojeda, como los de muchos otros autores nativos o residentes en los Virreinos americanos, se imprimió en España. Este dato no es menor ya que muchas veces hace que el manuscrito autógrafa se distancie de la *editio princeps*, ya sea porque lo que llega a la Metrópoli no es una copia autógrafa del original, con todos los riesgos y variantes que esto conlleva, ya sea porque el original no está “custodiado” ni revisado por el propio autor, ya sea porque aparece un manuscrito que es copia de la *princeps* y no es autógrafa. Obviamente estos problemas suponen fundar hipótesis en aspectos más o menos sólidos y tomar decisiones en función de dichos argumentos.

Hemos dedicado este volumen a nuestra querida María Isabel Zubiría quien, de una manera extraña, Dios ha querido llevarse-la consigo, junto con su Mariano y sus adorados hijitos. Somos nosotros y sus padres y sus amigos los que aun quedamos en las

tristezas presentes pero esperanzados con la promesa del reencuentro en el gozo que no tiene fin.

Elena María Calderón de Cuervo

Directora

LE LETTERE DI AMERIGO VESPUCCI E LA 'QUESTIONE VESPUCCIANA': BILANCIO DI UN TRENTENNIO

Luciano Formisano

Resumen

La "questione vespucciana" es ante de todo una "cuestión" atributiva, por lo tanto una "cuestión" formal que hay que solucionar con los instrumentos de la filología. La edición crítica de las cartas de viaje atribuidas a Vespucci que publicamos en 1985 ha señalado una solución posible que dea razón del conjunto de datos literarios y lingüísticos que se desprenden de una lectura hecha sin prejuicios. Treinta años después de la edición parece que nuestra solución haya sido aceptada por los más destacados especialistas del navegador florentino.

Palabras clave: Vespucci, cartas de viaje, "questione vespucciana", filología.

Abstract:

La "questione vespucciana" is in the first place an attributive question, a formal question that has to be answered with philological tools. Our critical edition of the voyage letters attributed to Vespucci, published in 1985 provides a possible answer that justifies the whole of the literary and linguistic data, result of a prejudiceless reading. Thirty years after this publication, it seems that our answer has been accepted by the most important specialists in the Florence navigator.

Key words: Vespucci, voyage letter, "questione vespucciana", Philology.

Chi, come il sottoscritto, ha partecipato attivamente ai lavori del Comitato Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Quinto centenario del viaggio di Vespucci del 1501-1502, sa bene come la cosiddetta 'questione vespucciana' non abbia mai fatto parte dell'agenda dei lavori, di fatto oggi consegnati agli atti di una serie cospicua di convegni sostanzialmente volti a illustrare il con- testostorico, economico e scientifico che è alla base delle grandi scoperte in generale, e dei viaggi di Vespucci in particolare, con speciale riferimento alla rivoluzionaria identificazione del *Mundus Novus* con un quarto continente.¹ Contrariamente a quanto si potrebbe credere, non si trattava di una qualche forma di cautela, dell'ennesimo omaggio alla moda del *politically correct*, ma di una semplice constatazione di fatto, e cioè che la secolare 'questione', alimentata dagli opposti nazionalismi e dalle rivalità personali, talora anche feroci, degli studiosi, aveva ormai perso il suo antico mordente. Come può constatare chiunque aprì il bel volume su Amerigo Vespucci con cui nel 2007 Ilaria Luzzana Caraci ha chiuso i lavori del Comitato² e che il 25 marzo 2009 ho avuto il privilegio di presentare alla Società Geografica Italiana non a suggello di un irenistico *embrassons-nous*, ma a riconoscimento di una ormai totale convergenza sulla questione dei quattro viaggi così come ci viene prospettata dalla lettera a Piero Soderini (d'ora in poi citata anche come Lettera). E infatti a quel libro, uscito da pochi mesi, rinviavo in assoluta sintonia di idee nella mia Introduzione al facsimile e alla versione in italiano moderno della stessa lettera nel volume *America sive Mundus Novus. Le lettere a stampa di Amerigo Vespucci*,³ in sintonia anche con quanto Carla Masetti scriveva, in quello stesso volume, a proposito del *Mundus Novus*, cioè del testo in cui i quattro viaggi (per conto, i primi due, della Spagna, gli altri due del Portogallo) trovano la loro prima sanzione, anche se il vero oggetto del contendere non è mai stato il *Mundus Novus*, che dei due viaggi spagnoli non dice niente, ma la Lettera, dove per il primo viaggio spagno-

lo (1497-1498) si accreditò uno sbarco sul continente nel luglio 1497,⁴ esattamente un anno prima dell'approdo di Colombo nel golfo di Paria. Mi riferisco, naturalmente, alla versione latina della Lettera promossa dal Ginnasio di Saint-Die per essere inserita nella *Cosmographiae Introductio*, la sola che, per la sua veste linguistica, poteva essere accessibile alla repubblica dei 'chierici' al quale quel rivoluzionario aggiornamento di Tolomeo era indirizzato. E infatti è da quella versione che la 'questione vespucciana' ha preso le mosse con le accuse di Bartolomeo de Las Casas contro il «falso» e «iniquo» Vespucci, reo di essersi attribuito, «tacitamente, la scoperta della terra ferma, usurpando la gloria che all'Ammiraglio si doveva».⁵ Ovviamente, sarebbe antistorico criticare Las Casas per non essersi posto il problema dell'autenticità del testo, per aver attaccato Vespucci con lo scopo di difendere il 'suo' Colombo in un momento in cui la famiglia Colombo era impegnata a sostenere in tribunale i propri diritti e privilegi; per avere, insomma, forzato la storia, anche quella dei rapporti personali tra il Genovese e il Fiorentino, di cui reca inequivocabile testimonianza la lettera scritta dall'Ammiraglio al figlio Diego il 5 febbraio 1505 (Colombo morì il 20 maggio dell'anno successivo):

Figlio mio carissimo [...] ho parlato con Amerigo Vespucci, latore della presente, che viene lì convocato per trattare di cose relative alla navigazione. Ha sempre desiderato farmi cosa gradita; è uomo molto perbene; la fortuna gli è stata contraria come a molti altri. Le sue fatiche non gli hanno recato profitto tanto quanto la ragione richiederebbe. Viene come persona mia e con grande desiderio di fare qualsiasi cosa che torni a mio vantaggio, se ne ha la possibilità. Io qui non so di che cosa mi sia utile incaricarlo, perché non conosco il motivo per il quale lo vogliono lì. Egli viene determinato a fare per me tutto quello che gli sarà possibile. Vedete lì in che cosa possa essere utile e datevi da fare al riguardo, che lui farà tutto e parlerà e lo metterà in opera; e tutto sia fatto in segreto perché non si

¹ Ricordo che i lavori del Comitato si sono conclusi nel 2007 (nel 2009, considerando la presentazione degli ultimi volumi usciti sotto il suo patrocinio). Ne era presidente Ilaria Luzzana Caraci, vice-presidente il sottoscritto.

² I. LUZZANA CARACI, «Per lasciare di me qualche fama». *Vita e viaggi di Amerigo Vespucci*, Roma, Viella, 2007.

³ *America sive Mundus Novus. Le lettere a stampa di Amerigo Vespucci*, a cura di L. Formisano e C. Masetti, Roma, Società Geografica Italiana, 2007, 2 voll.

⁴ Impossibile calcolare il giorno esatto: partiti da Cadice il 10 maggio, le navi sostano alle Canarie per otto giorni, approdando dopo cinquantasette giorni di navigazione a 16° N (latitudine che, tenendo conto della rotta W-1/4 SW, condurrebbe alle coste dell'Honduras!); non conoscendo la durata del viaggio da Cadice alle Canarie, si può solo ipotizzare uno sbarco nella seconda metà di luglio.

⁵ Cito, traducendo direttamente, da B. DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, Textofijado por J. Pérez de Tudela y E. López Oto, Estudio crítico preliminar y edición por J. Pérez de Tudela Bueso, vol. I, Madrid, Atlas, 1957 («Biblioteca de Autores Españoles», 95), p. 374b.

sospetti di lui. Tutto ciò che al rignar- do gli si possa dire, io gliel'ho detto, e l'ho informato della paga che a me è stata e viene data. Questa lettera sia anche per il signor Adelantado, perché veda in che cosa [Vespucci] possa essere utile e di quella lo informi. Creda Sua Altezza che le sue navi sono state nella parte migliore e più ricca delle Indie.⁶

Non criticheremo Las Casas per aver travisato le ragioni del nome America: proposto da Martin Waldseemüller non sulla base del primo dei due viaggi spagnoli così come ci vengono descritti nella Lettera, ma sulla scorta del viaggio portoghese del 1501-1502; un nome che dunque sarebbe stato posto a buon diritto anche se per assurdo Waldseemüller non avesse conosciuto né la lettera al Soderini né il *Mundus Novus*, ma solo la terza lettera familiare, rimasta a lungo nascosta nel codice 1910 (il noto Codice Vaglianti) della Biblioteca Riccardiana.⁷ Ma nemmeno lo rimprovereremo per essere stato più realista del re, quando, giunto al passo della Lettera in cui menziona l'Isola dei Giganti (di cui anche nella I familiare: forse Curacao), si ingegna a dipingere un Vespucci non solo falso, ma anti-indigenista:

Quell'isola, che è quasi rotonda e avrà un circuito di venti leghe, è oggi abitata da indios e sempre così è stato, non da giganti, ma da indios come gli altri: in quel tempo né dopo non ho conosciuto persona che abbia visto quei giganti, né ho saputo che fine quei giganti abbiano fatto.⁸

Trattandosi di nativi, il buon domenicano è terribilmente serio: non si scherza con gli indios, nemmeno per fare un po' di letteratura (penso ai Patagoni di Pigafetta), o comunque ricorrendo a definizioni approssimate

⁶ Il testo originale in C. COLÓN, *Textos y documentos completos*, edición de C. Varela. *Nuevas cartas*, edición de J. Gil, Madrid, Alianza Universidad, 1992², n. XCIII, p. 526; la traduzione è quella da me proposta in *America sive Mundus Novus*, cit., p. 76. L'Adelantado menzionato nella lettera è ovviamente Bartolomeo Colombo, *adelantado*, cioè governatore, di Española.

⁷ In realtà, la prima edizione della lettera (in *Ricerche storico-critiche circa alle scoperte d'Amerigo Vespucci con l'aggiunta di una relazione del medesimo fin ora inedita compilata da F. BARTOLOZZI*, Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1789, pp. 168-180) è tratta dalla versione trasmessa dal codice Galileiano 292 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (su cui si veda più sotto).

⁸ Traduco da B. DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, cit., vol. II, Madrid, Atlas, 1961, p. 10.

tive. Resta il fatto che il 7 dicembre 1512 nelle testimonianze rese a Santo Domingo dinanzi al procuratore regio, si registra, come se fosse la cosa più naturale del mondo, il viaggio di Alonso de Hojeda, Juan de la Cosa e Morigo Vespucci per «tutta quella costa della terra ferma dai Frati fino alle isole dei Giganti e al golfo di Venezia».⁹ Col che, ammessa e non concessa la buona fede del frate domenicano, meritano un rimprovero almeno gli studiosi che, abbacinati dal partito preso della falsità irrimediabile della Lettera, si sono guardati dal soffermarsi su un piccolo dettaglio: i Giganti che nella I lettera familiare a Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici sono paragonati ad Anteo e a Penthesilea («ciascuna delle donne pareva una Pantasilea, e li uomini Antei», ricordo probabile dell'amato Dante: cfr. *Inf.*, IV 124 e XXXI 112-45, rispettivamente), nella lettera al Soderini assumono l'aspetto assai più familiare di un Francesco (variante: Franceschino) degli Albizzi («eron di statura maggiori che uno grande uomo, che bensarebbon grande di corpo come fu Francesco degli Albizzi, ma di migliori proporzioni»)¹⁰ Dove chi ci rimette al paragone è un fiorentino la cui figura si dà come universalmente nota ai lettori del tempo:¹¹ sostituzione dovuta all'anonimo falsificatore, magari con lo scopo di accrescere la verosimiglianza del racconto?

⁹ Cito, traducendo, da W.D. PHILLIPS JR. e M.D. JOHNSTON, *Testimonies from the Columbian Lawsuits*, Turnhout, Brepols, 2000 («Repertorium Columbianum», vol. VIII), p. 357 (testimonianza di Alonso de Hojeda in risposta alla quarta domanda di cui ivi, p. 354; analoghe le testimonianze di Andrés de Morales, Nicolás Pérez e Diego de Morales, ivi, pp. 356, 359, 364, rispettivamente). Per ciò che è del «golfo di Venezia», il riferimento è ai villaggi su palafitte menzionati nella prima familiare di Vespucci, appunto paragonati a Venezia, da cui il nome dell'attuale Venezuela (cioè Veneziola, 'Piccola Venezia'): cfr. al rignar G. CEI, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich, Roma, Bulzoni, 1992, p. 41: «L'Indi hanno loro case quasi sull'acqua et di molte barche, cioè canoe, piccole et grande, et sono sempre sull'acqua et molto destri et valenti in essa, e perciò li Spagnoli dicono che sono come Venezia et ne feciono el diminutivo chiamandola Veneziola, di dove ha preso la nominazione tutta la provincia et di scoprimento fatto di essa».

¹⁰ I passi relativi in LUZZANA CARACI, «Per lasciare di me qualche fama», cit., pp. 223 e, rispettivamente, 288 (anche qui con riferimento al viaggio spagnolo del 1499-1500).

¹¹ Per il personaggio è stato fatto il nome di Francesco di Alamanno degli Albizzi (1433-1495), ma sulla scorta della Lettera, ciò che rende dubbia l'identificazione.

Con questo arrivo al punto, scusandomi se sarò costretto a parlare anche di me, inserendo qualche aneddoto che mi riguarda proprio come editore delle lettere di Vespucci. Nel caso specifico, l'osservazione su Francesco (o Franceschino) degli Albizzi non è mia, ma di Gianfranco Contini. Al mio maestro devo appunto l'idea di un'edizione di Vespucci che non rientrava nei progetti di un trentenne interamente rivolto agli studi di Filologia romanza. Non che mancasse un illustre precedente: quello di Cesare De Lollis, giovane professore di Neolatine nell'Università di Genova quando ricevette e accettò l'incarico di pubblicare l'edizione degli scritti di Colombo; solo che all'epoca (1980) De Lollis era per me soprattutto il noto comparatista, fondatore della critica stilistica italiana e collaboratore di Croce: il De Lollis editore di Colombo, l'ho scoperto, e ammirato, solo più tardi, appunto 'scoprendo' Vespucci.¹² Del resto, anche Contini era giunto a Vespucci per caso, mi pare visitando, nel 1980, la grande mostra fiorentina dedicata a Firenze e alla Toscana dei Medici; ciò che lo aveva sollecitato a controllare l'esattezza dei 'cartellini' che accompagnavano i codici delle lettere di Amerigo, ricavandone il tema per una conferenza che era stato invitato a tenere presso l'Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires, poi consegnata a un saggio che resta tra i più penetranti che siano mai stati dedicati alle lettere di Vespucci e alla letteratura delle grandi scoperte.¹³ Il «trentennio» che campeggia nel titolo del mio intervento si giustifica appunto così: ventotto sono gli anni trascorsi dalla mia edizione delle lettere di Vespucci,¹⁴

¹² Su questa 'eterodossia' di De Lollis, una delle molte rimproverate al romanista, si veda ora

L. FORMISANO, *De Lollis editore di Colombo*, in *Filologia e Linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a cura di L. Bellone, G. Cura Curà, M. Cursietti, M. Milani, Introduzioni di P. Bianchi De Vecchi e M. Pfister, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 295-309.

¹³ Cfr. G. CONTINI, *De Florencia al Brasil, de Vicenza a la Patagonia* (1982), ora in *ID., Postremi exercitia ed eiviri*, Postfazione di C. Segre, Nota ai testi di G. Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 99-111.

¹⁴ A. VESPUCCI, *Lettere di viaggio*, a cura di L. Formisano, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985 (ma ottobre 1984 nel 'finito di stampare'), formalmente di poco posteriore all'edizione pubblicata in *Il Mondo Nuovo di Amerigo Vespucci. Vespucci autentico e apocrifo*, a cura di M. Pozzi, Milano, Serra e Riva, 1984, che comprende anche il *Mundus Novus* con il relativo *Sommario* di Ramusio, ma che non può dirsi critica in senso stretto, per quanto proceda a una ragionata revisione dei principali manoscritti fiorentini e del testo della Lettera così come è trasmesso dalla cinquecentesca. Dalla mia edizione le traduzioni: A. VESPUCCI, *Cartas de viaje*, Introduccio'n y notas de L. Formisano, Madrid, Alianza Editorial, 1986; *Letters from a New World. Amerigo Vespucci's discovery of America*, edited and with an introduction by L. Formisano, Foreword by G. Wills, Translated by D. Jacobson, New York, Marsilio, 1992 (entrambe le traduzioni compren-

ai quali si dovrebbero aggiungere i tre anni che la separano dai seminari pisani in cui mi accingevo a esporre i risultati via via acquisiti nel corso delle ricerche.

Ora che un trentennio è passato da quell'edizione e che su Vespucci si è tornati a scrivere molto e in ogni direzione, mi permetto di tracciare un bilancio che vorrebbe anche essere un'indicazione di metodo: ¹⁵ niente di più facile per un lavoro condotto *extra moenia*, senza condizionamenti accademico-disciplinari, ma anche senza urgenze di centenari. Ciò che forse giustifica qualche mia intemperanza nei confronti di alcuni riconosciuti specialisti, che peraltro ho sempre stimato e continuo a stimare, la cui unica colpa era quella di aver continuato a parlare di Vespucci senza aver mai affrontato seriamente la questione dei testi. Il fatto è che, in assenza di altra documentazione di prima mano, e pur senza trascurare l'apporto della cartografia, tutto ciò che sappiamo dei viaggi di Amerigo è depositato nelle lettere che vanno sotto il suo nome. La 'questione vespucciana' è, cioè, anzitutto una questione attributiva, come tale da risolversi con gli strumenti formali che si usano nell'attribuzionismo letterario; come lo stesso Contini ci insegnava negli stessi anni in cui lavoravo a Vespucci con la sua edizione, giunta alle ultime battute, del *Fiore* e del *Detto d'Amore* attribuiti (o attribuibili) a Dante Alighieri. Nella fattispecie, i passi da compiere

dono anche il *Mundus Novus*). L'intero corpus ha poi avuto varie ristampe, qua e là con qualche minimo cambiamento: *Il Mondo Nuovo di Amerigo Vespucci*, a cura di M. Pozzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993 («Oltramare. Viaggiatori italiani dal Medioevo al Rinascimento», 1), nuova edizione di *Il Mondo Nuovo di Amerigo Vespucci*, cit. (che però è pedissequamente seguito per il testo della Lettera); I. LUZZANA CARACI, *Amerigo Vespucci*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996-1999, 2 voll. («Nuova Raccolta Colombiana», XXI), anche qui col *Mundus Novus*, nel caso specifico accompagnato dalla traduzione veneta dei *Paesi novamente ritrovati* (nel vol. *Il un'aggiornata Bibliografia vespucciana* a cura di C. Masetti); da questa ristampa della mia edizione anche LUZZANA CARACI, «Per lasciare di me qualche fama», cit. (con traduzione moderna del *Mundus Novus*). La I lettera familiare e la lettera al Soderini sono state ristampate dal sottoscritto in *Nuovo Mondo. Gli Italiani. 1492-1565*, a cura di P. Collo e P.L. Crovetto, Torino, Einaudi, 1991, pp. 219-268; le sole familiari in *Scopritori e viaggiatori del Cinquecento e del Seicento*, I [unico uscito], *Il Cinquecento*, a cura di I. Luzzana Caraci, Testi e Glossario a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1991, pp. 219-280 («La letteratura italiana. Storia e testi», 40/1).

¹⁵ Sul metodo, in particolare sullo studio delle fonti, si è recentemente discusso nel seminario su *Storie e geostorie. La storia delle esplorazioni punto di incontro tra geografia, storia e altre storie. Esperienze di ricerca*, Roma, Centro Italiano per gli Studi storico-geografici - Università di Roma Tre, Dipartimento di Studi storici, geografici, antropologici, 15-16 marzo 2011.

erano due: fermare un testo critico, cioè ricostruire un testo il più possibile vicino all'originale (non certo l'originale in assoluto, che resta una chimerica); verificare, su questa base, l'esistenza o meno di convergenze di lingua e di stile tali da poter essere attribuite a un'unica mano, anche se, per quest'ultimo punto, il caso di Vespucci presenta delle difficoltà oggettive dovute alla dispersione delle testimonianze: una manciata di lettere distribuite in due serie a seconda che siano state stampate durante la vita del navigatore o solo in età moderna.

Anzitutto le lettere familiari: la prima relativa a un viaggio spagnolo compiuto nel 1499-1500 (il secondo dei due viaggi spagnoli della lettera al Soderini), la seconda e la terza al viaggio portoghese del 1501-1502, lo stesso descritto nel *Mundus Novus*, cioè il primo dei due viaggi portoghesi della Lettera. Scoperte e pubblicate tra la metà del Settecento e il primo Ottocento, le tre lettere si differenziano tra loro per il numero e la qualità dei testimoni: sei per la I familiare, tra i quali l'ottimo Riccardiano 2112bis; uno solo, il Codice Vaglianti, per la II, ma in sostanza anche per la III lettera, stante la probabilità che dalla copia di Piero Vaglianti sia stato descritto il tardo Galileiano 292 della Biblioteca Nazionale di Firenze, a sua volta latore di una copia di diocesi della I familiare.¹⁶ Delle due lettere stampate in vita, il *Mundus Novus* costituisce già un'eccezione per la sua veste latina e per l'assenza di testimonianze manoscritte, anche se non mancano paralleli nella letteratura americanistica coeva, tra i quali spicca la relazione di Nicolò Scillacio sul secondo viaggio di Colombo, tratta da un originale spagnolo perduto ed esclusivamente documentata da un incunabolo di cui si può solo dire che è posteriore al 13 dicembre 1494.¹⁷

Dal canto suo, la lettera a Piero Soderini, probabilmente nata per essere stampata, deve aver conosciuto un preliminare lavoro di editing, che attenua lo stile 'alla buona', come anche la sintassi un po' traballante, che caratterizza le tre familiari. In questo senso, il dettato si presenta sostanzialmente

¹⁶ Per l'illustrazione dei codici e l'esame della *varia lectio* rinvio alla Nota ai Testi che accompagna la mia edizione critica (cfr. sopran. 14), che su questo punto non è mai stata sottoposta a rievangelizzazione (per una sommaria descrizione dei testimoni della Lettera si può consultare anche *America sive Mundus Novus*, cit., pp. 197-199).

¹⁷ Una recente illustrazione ed edizione in G. AIRALDI – L. FORMISANO, *La scoperta nelle relazioni sincrone degli italiani*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994 («Nuova Raccolta Colombiana», V), pp. 107-167.

omogeneo anche quando dalla stampa del 1504 (o 1505)¹⁸ si passa alla cosiddetta Copia Coralmi, manoscritto seicentesco, ma risalente a un antigrafo vergato, come indica la *subscriptio*, il 10 febbraio 1504 (stile fiorentino, dunque 1505);¹⁹ come al solito scorretta, è invece la copia contenuta nel Codice Vaglianti, cui si aggiunge la Copia Amoretti, da me ritrovata nel 1983: manoscritto databile agli inizi del Cinquecento e latore di numerose varianti redazionali al limite del rifacimento, alcune delle quali potrebbero risalire all'autore.²⁰

Media tra le due serie il cosiddetto Frammento Ridolfi, scoperto nel 1937 all'interno di un manoscritto tardocinquecentesco, dove segue a una copia della I familiare. Ricollegandosi alla tradizione dei quattro viaggi, il Frammento, anch'esso ritrovato nel 1983, combina la narrazione del *Mundus Novus* con quella della Lettera, non senza aggiungere particolari inediti di una qualche importanza, tra cui la deviazione della rotta verso il mare aperto a 32° Lat. S durante il viaggio del 1501-1502.

Se questa è la situazione testuale, non vi è dubbio che la soluzione più economica della 'questione vespucciana' è quella proposta da Alberto Magnaghi²¹ e poi ripresa, con correzioni di tiro e precisazioni, da Giuseppe Caraci,²² secondo la quale le inesattezze della Lettera e le insanabili contraddizioni tra questa e la serie familiare vanno attribuite a un falsificatore; ma apocrifso sarebbe anche il *Mundus Novus*, di cui la Lettera avrebbe raccolto e sviluppato l'idea di quattro viaggi equamente ripartiti tra

¹⁸ Con possibilità di scendere fino al 1516, tanto più che ne esistono varianti di tiratura. Poiché la lettera è chiusa a Lisbona il 4 (o 10) settembre 1504, una sua stampa a Firenze nello stesso anno imporrebbe una rapida trasmissione.

¹⁹ Una descrizione accurata in *Onoranze ad Amerigo Vespucci nel quinto centenario della nascita, Mostra Vespucciana. Catalogo*, a cura di G.S. Martini, Firenze, Tip. Giuntina, 1955, n. 51, pp. 30-31; un'edizione, con le varianti principali della cinquantina del Codice Vaglianti, in A. VESPUCCI, *Lettera a Piero Soderini (Lisbona, sett. 1504) secondo il cod. II. IV. 509 della Bibl. Naz. di Firenze*, a cura di G.S. Martini, Firenze, Olschki, 1957.

²⁰ Edizione interpretativa in L. FORMISANO, *Un inedito vespucciano: la redazione Amoretti della lettera a Piero Soderini*, in *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra Medioevo ed Età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di L. D'Arienzo, Roma, Bulzoni, 1993, 3 voll., vol. III, *Cristoforo Colombo e la sua epoca*, pp. 369-396.

²¹ A. MAGNAGHI, *Amerigo Vespucci. Studio critico, con speciale riguardo ad una nuova valutazione delle fonti e con documenti inediti tratti dal Codice Vaglianti (Riccardiano 1910)*, Roma, Treves, 1924, 2 voll. (seconda ediz. «emendata e accresciuta»), ivi, 1926).

²² Si veda ora G. CARACI, *Problemi vespucciani. Memorie, viaggi scoperte*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1987.

Spagna e Portogallo. Nel caso del testo latino, la falsificazione sarebbe già dimostrata dal riuso sistematico del materiale contenuto nella terza familiare, che per l'occasione sarebbe stato infarcito con notizie di seconda mano e con dettagli capaci di allertare l'attenzione di un pubblico curioso ma sostanzialmente disinformato di come stesse realmente le cose. Quanto alla Lettera, la presenza di un falsario si fa ancora più evidente quando si consideri che la narrazione del presunto viaggio spagnolo del 1497-98 è tratta in gran parte dalla prima familiare, che però si riferisce al viaggio del 1499-1500, che per la Lettera è il secondo e sul quale esiste un'abbondante documentazione coeva; solo che, a differenza della I familiare, la lettera al Soderini accredita un improbabile itinerario che avrebbe inizio con uno sbarco a 16°N, vale a dire in un luogo della costa perfettamente adiacente a quello in cui ha termine l'esplorazione compiuta nel viaggio successivo.²³ Ma se i dati geografici e nautici sono già di per sé improbabili, ancora di più lo sono i referti di carattere etnografico, che il falsificatore, trovandosi nella necessità di colmare i vuoti testuali dovuti allo sdoppiamento di quello che all'origine era un unico viaggio, avrebbe tratto di peso dalla terza familiare e dallo stesso *Mundus Novus*, senza badare al fatto che quei referti, perfettamente congruenti con quanto sappiamo dei tup'i-guaran'i del Brasile, non avrebbero potuto applicarsi a popolazioni stanziatesi ad altre latitudini: una contraddizione che i prelievi effettuati su altre narrazioni di viaggio, non solo di ambito americanistico, avrebbero ulteriormente aggravato, nonostante l'apparente sistematicità dell'insieme. Si aggiunga l'assurdità di quattro viaggi compiuti a cadenza regolare, tre dei quali con partenza il 10 maggio e rientro entro il settembre-ottobre successivo. In sintesi, la tradizione dei quattro viaggi sarebbe il risultato di una doppia falsificazione compiuta a tavolino: iniziata con la versione latina di una presunta lettera vespucciana perduta e completata con la lettera a Piero Soderini, dove il montaggio di testi già noti dilata quello attuato nel *Mundus Novus*, peraltro anch'esso messo a profitto, al punto che dopo il racconto del primo viaggio la narrazione tende a farsi sempre più rapida, terminando in un naufragio che ricorda quello del quarto viaggio di Colombo (1502-1504), ma dietro il quale si cela piuttosto l'imbarazzo di un manipolatore che ha ormai 'bruciato' tutto il materiale a sua disposizione. Un'operazione che per Magnaghi sarebbe senz'altro riconducibile a Firenze, dove entrambe le cinquecentine sarebbero state prodotte, e facilmente spiegabile con un intento celebrativo, ai quattro viaggi di Colombo opponendosi i quattro di Vespucci, il primo dei quali espressamente inventato per stabilire il primato dello sbarco sul continente.

Se questa è la soluzione a cui andavano tutte le mie simpatie al momento di intraprendere l'edizione, non mancano i dati che depongono in senso contrario: fatti di lingua e di stile che emergono chiaramente pur nella disomogeneità della tradizione e che non si vede perché non debbano essere trattati alla stregua di documenti d'archivio. Anzitutto la lingua. La Lettera pullula di ibe-rismi rari, spesso di prima mano, che è difficile pensare escogitati appositamente da un falsificatore, per di più se fiorentino, col mero scopo di accrescere la verosimiglianza dell'attribuzione; a maggior ragione ciò vale per un americanismo all'epoca inedito come *carabi*, che non sta per *caribi*, ma è voce tupinamba' il cui significato è 'maghi, sapienti', certo in quanto messaggeri dell'oltremondo: In questa terra ponemmo fonte di battesimo, et infinita gente si battezzò; e ci chiamavano in lor lingua carabi, che vuol dire 'uomini di gran savidoria';²⁴ che è poi l'attualizzazione di un topos già colombino (i bianchi scambiati per 'uomini venuti dal cielo'),²⁵ per di più con l'introduzione di una glossa che a sua volta contiene un ispanismo inedito (*savidoria*).

Semmai ci si può chiedere se una voce dei tup'i-guaran'i, documentata per le popolazioni del Brasile, possa essere applicata anche ai nativi venezuelani; se cioè non si sia in presenza di un rimaneggiamento, in base al quale un frammento sicuramente vespucciano sarebbe stato trasferito in un contesto etnograficamente incongruo, anche se nessuno ha mai messo in dubbio la credibilità del Pigafetta 'vocalista' per il semplice fatto che tra i vocaboli 'brasiliani' da lui raccolti compare un termine del tipo di Haiti, di sicura trasmissione colombina, quale *maiz*.²⁶

Resta il fatto che la Lettera attribuisce agli abitanti dell'attuale Venezuela anche l'usanza di forarsi le guance e le orecchie per riporvi delle perle, usanza appunto ben documentata per gli indigeni del Brasile, anche se ciò

²³ Con la differenza che nel presunto viaggio del 1497-1498 lo sbarco sarebbe avvenuto sulle coste dell'Honduras (vedi sopra n. 4).

²⁴ Cfr. LUZZANA CARACI, <<Per lasciare di me qualche fama>>, cit., p. 281, dove però *carabi* è spiegato come *caribi*, cioè cannibali. Sulla corretta interpretazione di questo americanismo, documentato anche nelle *Singularitez de la France antarctique* di André Thevet (Parigi, 1538), si veda nel Glossario della mia edizione *sub voce*.

²⁵ Sul topos, cfr. L. FORMISANO, *Tra racconto e scrittura: la scoperta dell'America nei viaggiatori italiani del primo Cinquecento*, in *Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Colombiani*, Genova, 21-23 ottobre 1985, Genova, Fondazione Colombiana, 1987, 2 voll., vol. I, pp. 199-230, app. 227-228.

²⁶ Cfr. A. PIGAFETTA, *Relazione del primo viaggio attorno al mondo*. Testo critico e commento di A. Canova, Padova, Antenore, 1999, p. 174, n. 87.

che stupirebbe in un moderno trattato di etnologia, non stupisce affatto in una relazione primocinquecentesca redatta sulla base di appunti presi in fretta durante un viaggio di esplorazione.

Si consideri inoltre che non pochi degli iberismi trovano un complemento naturale nella I familiare, per la quale la presenza del codice Riccardiano 2112bis basta a dimostrare che la risposta in senso fiorentino del Codice Vaglianti è una vera e propria *lectio faciliior*, il risultato cioè di una banalizzazione. Cos'ì, se nella I lettera familiare si legge *cansado* ('stanco'; cos'ì anche nel Frammento Ridolfi, ma 'consumato dal mare e dalle teredini', detto di una nave) e *discansare* ('(far) riposare'), nella Lettera il paradigma lessicale si allarga a *cansare* ('stancare'), *cansarsi* ('stancarsi'), *discanso* ('riposo'), *discansatamente* ('riposatamente'), a *discanso* rispondendo l'iberizzante *ispazio* della I familiare, nella locuzione *estare d'ispazio* o *di spazio*, equivalente a *estar de descanso*, a sua volta italianizzata, con perfetta scalarità, nello *stare di riposo* della III; allo stesso modo, l'*istrago* ('strage') della Lettera, altrimenti ignoto ai repertori, trova un parallelo nella più diffusa *mattanza* della stessa I familiare.²⁷

26

Più in generale, la Lettera e le tre familiari si completano tra di loro anche dal punto di vista della narrazione; basti riflettere al modo con cui nelle due serie testuali una stessa notizia viene riferita con differenze talora minime, comunque 'gratuite', come si addice a relazioni che non pretendono di esaurire una volta per tutte un'esperienza comunicabile solo per frammenti e che appartiene a una stessa persona.

Quello che vale per la lingua e lo stile vale anche per la presenza della 'letteratura'. Di 'letteratura' è piena anche la I familiare. Non si tratta solo di gerganti, né del modello marcopoliano, antico o moderno che sia (quello che altrove ho definito il marcopolismo rinnovato dai Portoghesi, di cui la II familiare offre un esempio significativo), ma del modello per eccellenza della letteratura americanistica, il cui 'autore' è Colombo, *inventor* non solo di un nuovo mondo, ma di un nuovo stile di geografia. Nonostante la *Storia letteraria delle scoperte geografiche* di Leonardo

²⁷ Sull'aspetto linguistico, cfr. da ultimo L. FORMISANO, «e ci chiamavano in lor lingua "cara-bi"»: l'insegnamento di Amerigo Vespucci, in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. IV, 1991, pp. 411-438, a pp. 411-419.

Olschki,²⁸ nel 1985 l'equiparazione della produzione americanistica a letteratura di viaggio non era cosa da digerirsi facilmente.²⁹ Passino gli echi di Marco Polo, da sempre proposto, si apre a torto, come paradigma di una descrizione fantastica del mondo; ma echi, anzi ricordi precisi, di Colombo, e per di più in un cosmografo come Vespucci, avvezzo a guardare il cielo e le stelle, e cos'ì raffigurato dallo Stradano! Anche perché per giustificare questi ricordi è giocoforza ammettere che gli scritti dell'Ammiraglio, stampati solo in età moderna (tra questi lo stesso giornale di bordo del primo viaggio), abbiano conosciuto una circolazione in forma manoscritta all'interno dei circoli a lui più vicini, e questo contrariamente al luogo comune del segreto di stato.

Infine i contenuti. Ammettiamo che alcuni dati fossero facilmente reperibili e interpolabili da un contraffattore fiorentino: il ricordo di Giorgio Antonio Vespucci all'inizio della lettera al Soderini, quello, in chiusura della stessa, di Antonio Vespucci, fratello maggiore di Amerigo, che ne aveva accolto il figlio Giovanni a Siviglia; i quattro anni (1492-1496?) trascorsi a Siviglia «per trattare mercatantie» e il successivo tracollo economico (quello dell'azienda di Giannotto Berardi?), seguiti dal proposito di applicarsi a «cosa più laudabile e ferma», disponendosi «d'andare a vedere parte del mondo e le sue meraviglie».³⁰

27

Più difficile che si possa affermare la stessa cosa di alcuni particolari assenti nelle familiari e nello stesso *Mundus Novus*: la latitudine a 8° S del Capo di Sant'Agostino, che il 13 dicembre 1515 il citato Giovanni dichiara essere stata così stabilita dallo zio, che vi si era recato due volte (un fatto che

²⁸ L. OLSCHKI, *Storia letteraria delle scoperte geografiche. Studi e ricerche*, Firenze, Olschki, 1937.

²⁹ Perché la letteratura di viaggio del Cinquecento entri a far parte di diritto delle storie della letteratura italiana si dovrà attendere il contributo di un etnolinguista quale Giorgio Raimondo Cardona: cfr. G.R. CARDONA, *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. V, 1986, pp. 687-716. Per i viaggi del primo Cinquecento e il modello colombino, ai miei contributi citati qui sopra nelle note 25 e 27 si aggiunga almeno *La ricezione del Nuovo Mondo nelle scritture di viaggio*, in *L'età delle scoperte geografiche nei suoi riflessi linguistici in Italia. Convegno di Studi* (Firenze, 21-22 ottobre 1992), Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1994, pp. 129-147; cfr. anche M. PREGLIASCO, *Antilia. Il viaggio e il Mondo Nuovo (XV-XVII secolo)*, Torino, Einaudi, 1992, in particolare cap. V, *Tipologia di un viaggio minimo*.

³⁰ Il contesto in LUZZANA CARACI, «Per lasciare di me qualche fama», cit., p. 270.

risulta dalla narrazione del primo e del secondo viaggio portoghese della Lettera).³¹

Giovanni cita come fonte il giornale di bordo dello stesso Amerigo, del quale è lecito supporre che si trovasse tra i libri «in latino e in volgare» a lui espressamente destinati, insieme a «tutti i suoi strumenti, quali che essi siano», e all'«astrolabio di metallo», nel testamento stilato dallo zio il 9 aprile 1511 e poi revocato.³² Ma si veda anche la menzione di *Badia di Tutti e' Santi* (cioè Bahia de Todos os Santos),³³ così nominata il 1° novembre 1501; o ancora, la toponomastica della regione del Capo Verde: il Promontorio etiope, cioè il litorale corrispondente al Senegal e alla Guinea, chiamato dagli indigeni Bese-ghicce, come si legge nel *Mundus Novus* e nella Lettera, o anche Mandinga, denominazione esclusiva del testo latino.³⁴

Magnaghi ha certamente ragione nel sostenere che la lettera al Soderini non sembra davvero l'opera di un cosmografo che per la sua competenza universalmente riconosciuta sarebbe di lì a poco divenuto *piloto mayor*. E tuttavia, se il *Mundus Novus* è un caso a sé per la veste latina che lo sottrae alla comparazione linguistica, la Lettera contiene elementi vespuciani autentici, per i quali la conclusione che ancora oggi come trent'anni fa mi pare la più economica è che essa sia stata costruita sulla base di un corpus di lettere familiari più ampio di quello da noi posseduto; un corpus che avrebbe anche potuto parlare di quattro viaggi: tanti quanti sono accreditati dallo stesso Frammento Ridolfi, che pur si autodefinisce 'lettera familiare',³⁵ anticipo significativo e un po' beffardo di una formula che

³¹ La testimonianza di Giovanni Vespucci si legge in Obras de D. Martí Fernández de Navarrete, a cura di C. Seco Serrano, Madrid, Atlas, 1954-1964, 3 voll., vol. II, pp. 191-192.

³² Cfr. C. VARELA, *El testamento de Amerigo Vespucci*, «Historiografía y bibliografía americana», XXX/2, 1986, pp. 1-18, a p. 14.

³³ *Badia* è lezione di tutta la tradizione, da cui l'«Omnium Sanctorum Abbaciam» delle *Quattuor Navigationes*. Nella mia edizione (Indice dei nomi propri, s.v.) ipotizzo che si tratti di «un errore d'archetipo, se non anche d'autore»; mi sono poi orientato per vedervi un ricordo della chiesa e del quartiere di Ognissanti (la baia fu comunque scoperta l'11 novembre 1501), 'patria piccola' di Amerigo.

³⁴ Il relativo contesto in LUZZANA CARACI, «Per lasciare di me qualche fama», cit., pp. 254 e 291, rispettivamente.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 252: «mi fate pigliare vanagloria parendomi che mia lettera sia tenuta di gran composizione, dove avendola io scritta a caso e come si scrivono le lettere familiari».

sarà di uso comune presso gli studiosi. Il rifacimento, con varianti forse d'autore, della Copia Amoretti completa il quadro, facendoci chiedere se sia lecito negare a Vespucci quello che non si nega a Colombo, ossia la possibilità di redazioni alternative analoghe a quelle che, ad esempio, oppongono la lettera sulla scoperta (anch'essa ricca di varianti d'autore quando dalla stampa dell'originale spagnolo si passi alle traduzioni e parafrasi italiane) alla versione indirizzata ai Re Cattolici recentemente ritrovata nel cosiddetto *Libro copiador*.³⁶ Più in generale, introducendo alla mia edizione prospettavo la possibilità che anche Vespucci avesse avuto, come Marco Polo, il suo Rustichello, e con questo la possibilità di una stesura a quattro mani. La soluzione da me avanzata non ha incontrato l'immediato favore degli specialisti (diversamente è andata con i filologi), che nel mettere sullo stesso piano, dal punto di vista linguistico e letterario, le lettere familiari, da una parte, e la lettera al Soderini, dall'altra, hanno intravisto l'intimo, per quanto non apertamente confessato, convincimento che né le une né l'altra siano in realtà autentiche (e l'aver parlato di un Rustichello ha certo peggiorato la situazione). Vedo con piacere che col tempo le cose sono cambiate, e questo proprio a partire da una diversa lettura del *Mundus Novus*, cioè dal testo da cui, secondo l'ipotesi di Magnaghi, la falsificazione avrebbe preso le mosse. Una falsificazione che anche Ilaria Luzzana Caraci ora tende a ridimensionare, ammettendo che l'operetta latina «sia il frutto della rielaborazione di un testo familiare, probabilmente lo stesso da cui, per una operazione inversa (di riduzione), aveva avuto origine la terza lettera manoscritta».³⁷ un'operazione editoriale che avrebbe trasformato il resoconto essenziale proprio di una lettera privata in un racconto disteso, gradevole e accattivante, in cui larga parte è riservata al referto etnografico, dunque tale da presentare tutti gli ingredienti necessari per venire incontro alle aspettative del pubblico. Compiuta non a Firenze, ma all'interno della comunità dei mercanti italiani residenti a Lisbona, l'operazione avrebbe avuto il consenso dello stesso Amerigo:

Vespucci probabilmente collaborò alla revisione del testo, e poiché [questo] era destinato non a un pubblico di specialisti, ma a persone mediamente colte, che di mare capivano ben poco, non dette molto peso al raccon-

³⁶ Sulla questione si veda l'Introduzione a C. COLOMBO, *La lettera della scoperta (febbraio-marzo 1493) nelle versioni spagnola, toscana e latina con il 'Cantare' di Giuliano Dati*, a cura di L. Formisano, Napoli, Liguori, 1992, in particolare pp. 5-30 e 43-46.

³⁷ LUZZANA CARACI, «Per lasciare di me qualche fama», cit., p. 76.

to del viaggio, che perciò ci è giunto con le molte imprecisioni rilevate dai commentatori [...]. Tradotto a Lisbona probabilmente da Giuliano del Giocondo, personaggio storicamente accertato (da cui la definizione di «iucundus interpres») che era in rapporto con i Függer,³⁸ il *Mundus Novus* fu portato ad Augusta, dove iniziò la sua brillante storia.³⁹

Analoga potrebbe essere stata la genesi della Lettera, per la quale la studiosa rifiuta giustamente l'idea di un falsario fiorentino, ampiamente smentita dai dati linguistici:

Forse le cose andarono così: l'inatteso e improvviso successo del *Mundus Novus* trovò Amerigo tra i suoi amici di Lisbona. Erano tutti probabilmente molto contenti e lusingati. A qualcuno, forse lo stesso Vespucci o forse più probabilmente uno dei suoi collaboratori, venne in mente l'idea di ripetere l'esperimento, ma questa volta compiendo un'opera "completa": non solo una descrizione del Nuovo Mondo, ma anche della sua esplorazione. Amerigo Vespucci ne era ancora il protagonista ideale, perché aveva viaggiato a lungo sia con gli spagnoli che con i portoghesi e costituiva perciò un testimone ben documentato e imparziale. Si potevano utilizzare i suoi scritti; si trattava soltanto di dare loro la forma più adatta allo scopo.⁴⁰

Dunque, nessun intento di togliere a Colombo la primazia dello sbarco sul continente (peraltro ben poca cosa rispetto al riconoscimento di un Mondo Nuovo), tanto meno di fornire un resoconto in tutto corrispondente alle competenze nautiche e astronomiche di Vespucci, ma solo il desiderio di costruire un testo capace di interessare il pubblico, compiendo un'operazione pubblicitaria che la fama raggiunta dal navigatore fiorentino rendeva non solo possibile, ma auspicabile. Se Amerigo non è intervenuto direttamente nell'operazione, è tuttavia probabile che ne sia stato al corrente. Il fatto, poi, che l'edizione abbia visto la luce a Firenze, forse già nel 1504, non inficia, anzi rafforza, l'ipotesi che tanto il *Mundus Novus* quanto la Lettera siano stati realizzati «a sostegno degli interessi e dei progetti dei mercanti fiorentini di Lisbona

³⁸ Non dunque Giovanni del Giocondo, come si suole ripetere, ma Giuliano di Bartolomeo del Giocondo, il personaggio che, stando alla Lettera, avrebbe fatto da intermediario tra Vespucci ed Emanuele I di Portogallo (cfr. *America sive Mundus Novus*, cit., pp. 51, n. 41 e 117, n. 90).

³⁹ LUZZANA CARACI, «Per lasciare di me qualche fama», cit., pp. 81-82. Ricordo che per la studiosa l'*editio princeps* del *Mundus Novus* andrebbe identificata con la stampa datata Ausburg (Augusta) 1504, ipotesi accolta anche da Carla Masetti (cfr. *America sive Mundus Novus*, cit., p. 161).

⁴⁰ LUZZANA CARACI, *Amerigo Vespucci*, cit., vol. II, p. 98.

– cui Vespucci era intimamente e saldamente legato –, in un momento in cui l'ampliamento dei circuiti mercantili li aveva portati a cercare alleanze con altre comunità nazionali di mercanti.⁴¹ Resta la questione del numero dei viaggi effettivamente compiuti da Amerigo, che però è una questione di natura extratestuale e che pertanto non può essere risolta sulla sola base delle relazioni giunte fino a noi. Ciononostante, utilizzando i dati in nostro possesso e cercando di interpretare il silenzio degli archivi, l'ipotesi di un viaggio spagnolo anteriore al 1499 non può essere esclusa, magari a patto che lo si intenda come un viaggio di carattere commerciale o piratesco non in Sudamerica, ma, poniamo, ad Haiti.⁴²

È forse troppo poco per dire che sulla 'questione vespucciana' si sia ormai raggiunto un consenso comune, non però perché non si registri una convergenza di opinioni che trent'anni fa non era nemmeno lontanamente immaginabile. L'analisi filologica e linguistica implicita in ogni edizione, ma che nel caso di Vespucci era resa ancora più urgente dalla presenza di una questione di ordine attributivo, ha fatto sì che oggi non si possa più parlare di testi autentici e di testi apocriefi, ma di testi sicuramente vespucciani e di testi che al Vespucci autentico devono molto, dunque definibili piuttosto come 'paravespucciani': frammenti di lettere perdute il cui montaggio in un discorso altro eppure così verosimile avrebbe anche potuto ricevere il beneplacito di Amerigo (in questo senso, nella mia edizione mi ero spinto a parlare di un 'archivio di famiglia'). In ogni caso, la lettera al Soderini, stampata a Firenze e rimasta nella memoria dei fiorentini, anche indipendentemente dalla sua fortuna nella *Cosmographiae Introductio*, come già dimostra la sua riduzione in ottava rima nel *Libro dell'Universo* di Matteo di Raimondo Fortini,⁴³ offre un'altra conferma di quanto adombrato nel titolo di questo convegno. Con l'ovvia precisazione, che la parte di Firenze nelle scoperte è non solo quella che spetta al capitale; è anche quella che spetta alla scienza e alla scrittura che la veicola, sia essa una semplice lettera mercantile o una più sostenuta esposizione nel latino dei dotti.

⁴¹ EAD., *Amerigo Vespucci e la "questione vespucciana"*, in *Amerigo Vespucci e la scoperta dell'America negli studi di Gustavo Uzielli*, a cura di R. Nanni e M. Taddei, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2003, pp. 19-25, a p. 24.

⁴² Cfr. *America sive Mundus Novus*, cit., p. 15, n. 11.

⁴³ Studio ed edizione in L. FORMISANO, *Vespucci in ottava rima*, «Rivista di letteratura italiana», IV/2, 1986, pp. 333-389 (di cui l'edizione proposta da LUZZANA CARACI, *Amerigo Vespucci*, cit., vol. I, pp. 487-513).

BIBLIOGRAFÍA

Airaldi, G – L. Formisano (1994). *La scoperta nelle relazioni sincrone degli italiani*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, («Nuova Raccolta Colombiana», V).

«America sive Mundus Novus». Le lettere a stampa di Amerigo Vespucci, a cura di L. Formisano e C. Masetti, Roma, Società Geografica Italiana, 2007, 2 voll.

Beccaria, G. L. (1985). *Spagnolo e Spagnoli in Italia. Riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli Editore.²

Caraci, C. (1987). *Problemi vespucciani. Memorie, viaggi e scoperte*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Cardona, G.R. (1986). *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. V, pp. 687-716.

Chegai, V. (2014). *Amerigo allo specchio della critica moderna. I riflessi di 500 anni di ricerca storica, geografica e letteraria*, in *Vespucci, Firenze e le Americhe*. Atti del convegno di studi. Firenze, 22-24 novembre, a cura di G. Pinto, L. Rombai, C. Tripodi (con CD-ROM), Firenze, Olschki, 2014, pp. 285-299.

Colombo, C. (1992). *La lettera della scoperta (febbraio-marzo 1493) nelle versioni spagnola, toscana e latina con il 'Cantare' di Giuliano Dati*, a cura di L. Formisano, Napoli, Liguori.

Colón, C. *Textos y documentos completos*, edición de C. Varela. (1992). *Nuevas cartas*, edición de J. Gil, Madrid, Alianza Universidad.

Contini, G. (1982). *De Florencia al Brasil, de Vicenza a la Patagonia*, in ID., *Postremi esercizi ed elzeviri* (1998) Postfazione di C. Segre, Nota ai testi di G. Breschi, Torino, Einaudi, pp. 99-111.

Formisano, L. (1991). «e ci chiamavano in lor lingua “carabi”»: l'insegnamento di Amerigo Vespucci, in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, vol. IV, 1991, pp. 411-438.

Formisano, L. (1994). *La ricezione del Nuovo Mondo nelle scritture di viaggio*, in *L'età delle scoperte geografiche nei suoi riflessi linguistici in Italia*. Convegno di Studi (Firenze, 21-22 ottobre 1992), Firenze, presso l'Accademia della Crusca. pp. 129-147.

Formisano, L. (1985). *Tra racconto e scrittura: la scoperta dell'America nei viaggiatori italiani del primo Cinquecento*, in *Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Colombiani*, Genova, 21-23 ottobre 1985, Genova, Fondazione Colombiana, 2 voll., vol. I, pp. 199-230.

Formisano, L. (1993). *Un inedito vespucciano: la redazione Amoretti della lettera a Pier Soderini*, in *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra Medioevo ed Età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di L. D'Arienzo, Roma, Bulzoni, voll., vol. III, pp. 369-396.

Formisano, L. (1986). *Vespucci in ottava rima*, in «Rivista di letteratura italiana», IV/2, pp. 333-389.

(2006). «Iddio ci dia buon viaggio e guadagno». Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1910 (Codice Vaglientini). Edizione critica a cura di L. Formisano, Firenze, Edizioni Polistampa.

(1993). *Il Mondo Nuovo di Amerigo Vespucci*, a cura di M. Pozzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, («Oltramare. Viaggiatori italiani dal Medioevo al Rinascimento», 1).

Luzzana Caraci, I. (1996 – 1999). *Amerigo Vespucci*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2 voll. («Nuova Raccolta Colombiana», XXI).

Luzzana Caraci, I. (2003). *Amerigo Vespucci e la "questione vespuciana"*, in *Amerigo Vespucci e la scoperta dell'America negli studi di Gustavo Uzielli*, a cura di R. Nanni e M. Taddei, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, pp. 19-25.

Luzzana Caraci, I. (2007). «Per lasciare di me qualche fama». Vita e viaggi di Amerigo Vespucci, Roma, Viella.

Magnaghi, A. (1926²). *Amerigo Vespucci. Studio critico, con speciale riguardo ad una nuova valutazione delle fonti e con documenti inediti tratti dal Codice Vaglianti (Riccardiano 1910)*, Roma, Treves,

Mostra Vespuciana. Catalogo (1955) a cura di G.S. Martini, Firenze, Tip. Giuntina.

Nuovo Mondo. Gli Italiani. 1492-1565 (1991) a cura di P. Collo e P.L. Crovetto, Torino, Einaudi, («I Millenni»).

Phillips Jr, W.D. E Johnston, M.D (2000). *Testimonies from the Columbian Lawsuits*, Turnhout, Brepols («Repertorium Columbianum», vol. VIII).

Pregliasco, M. (1992). *Antilia. Il viaggio e il Mondo Nuovo (XV-XVII secolo)*, Torino, Einaudi.

Scopritori e viaggiatori del Cinquecento e del Seicento, I. Il Cinquecento (1991), a cura di I. Luzzana Caraci, Testi e Glossario a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, («La letteratura italiana. Storia e testi», 40/1).

Varela, C. (1986). *El testamento de Amerigo Vespucci*, in «Historiografía y bibliografía americanistas», XXX/2, pp. 1-18.

Vespucci, A.(1986). *Cartas de viaje*, Introducción y notas de L. Formisano, Madrid, Alianza Editorial, («El libro de bolsillo», 1215).

Vespucci, A. (1957). *Lettera a Piero Soderini (Lisbona, sett.*

1504) secondo il cod. II.IV.509 della Bibl. Naz. di Firenze, a cura di G.S. Martini, Firenze, Olschki.

Vespucci, A. (1985). *Lettere di viaggio*, a cura di L. Formisano, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

Vespucci, A. (1992). *Letters from a New World. Amerigo Vespucci's discovery of America*, edited and with an introduction by L. Formisano, Foreword by G. Wills, Translated by D. Jacobson, New York, Marsilio.

EL POEMA "JAUJA" DE LEONARDO CASTELLANI

Liliana Beatriz Pinciroli
Instituto de Enseñanza Superior
PT 215 "Alfredo Bufano"
lilianapinciroli@gmail.com

Resumen:

Leonardo Luis Castellani, poeta y sacerdote (Santa Fe, 1899 – Buenos Aires, 1981), es autor de una vasta producción literaria que comprende escritos propiamente literarios o poéticos, filosóficos y teológicos, caracterizados por una unidad de intención que la atraviesa en su heterogéneo conjunto y le proporciona organicidad. Esa unidad de intención reside en la preocupación constante por ahondar en el problema de los novísimos, lo que otorga a su obra un tono apocalíptico en el sentido ortodoxo del término. El tema de las postrimerías, ya personales, ya universales, constituye una suerte de "idea fija", de leit motiv que aparece y reaparece en sus textos. Castellani encontró en "Jauja" el símbolo con el que pudo exteriorizar verbalmente la Idea que lo obsesionó durante toda su vida. Este trabajo se propone establecer una edición cotejada y comentada del poema, de acuerdo con el manuscrito autógrafo del Padre Castellani y con las primeras ediciones del mismo.

Palabras clave: Literatura argentina- Leonardo Castellani- edición de textos.

Abstract:

Leonardo Luis Castellani, poet and priest (Santa Fe, 1899 – Buenos Aires, 1981), is the author of a vast literary production,

with writings that are properly literary or poetic, and writings that are philosophical and theological. All of these writings are characterised by a unity of intention, which can be traced throughout his heterogeneous work and which provides organicity. This unity of intention resides in the constant preoccupation of enquiring in the issue of the novísimos, giving to his whole work an apocalyptic tone, in the orthodox sense of the word.

The theme of the aftermath, either personal or universal, constitutes a sort of fixed idea, leit motiv, that appears and reappears in his texts. Castellani conceived in "Jauja" the symbol through which he could verbally exteriorise the idea that obsessed him throughout his life. This article aims at establishing a collated and commented edition of the poem, regarding the autographical manuscript of the poem, together with the first editions of it.

Key words: Argentine Literature – Leonardo Castellani – Edition of texts.

Siglas y abreviaturas de las obras de Leonardo Castellani utilizadas en este trabajo:

Cam: Camperas
 DeK: De Kirkegord a Tomás de Aquino.
 12PC: Doce parábolas cimarronas.
 DP1: Domingueras prédicas I.
 DP2: Domingueras prédicas II.
 EXto: El Evangelio de Jesucristo.
 LO: El Libro de las Oraciones.
 ERF: El Ruiseñor fusilado.
 LMMF: La muerte de Martín Fierro.
 LCDM: Las canciones de Militis.
 PXto: Las parábolas de Cristo.
 BB: Los papeles de Benjamín Benavides.
 MBB: Marianillo de Birlibirloque.

MO: Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas.

NCL: Nueva Crítica literaria.

PsH: Psicología humana.

SAYN: San Agustín y nosotros.

6E3C: Seis ensayos y tres cartas.

SMD: Su Majestad Dulcinea.

UGS: Una gloria santafesina; Horacio Caillet- Bois; vida y obra.

Para Leonardo Castellani "...el católico anda toda la vida tras un ideal que no se puede conseguir, que aparentemente no existe. Y es la posesión de Dios" (Hernández, 1977: 42). La búsqueda de la posesión de Dios es la idea que ha constituido el motor de su propia vida y el eje de su obra literaria.

Al respecto señalaba Étienne Gilson (1974: 179): "cuanto más importante es una idea, más le repugna en realidad dejarse decir aparte, desligada de la simul-totalidad en el seno de la cual es donde únicamente tiene ella vida, sentido y verdad". La palabra humana es incapaz de transmitir de forma adecuada el *verbum mentis*:

"...el escritor se ha encontrado frente a una de esas ideas que le son caras, que solo se sentirían intactas si fuera posible preferirlas en una especie de soledad, y se sienten heridas de muerte por el solo hecho de ser enunciadas en su debido lugar; dentro de un discurso. Se las corta del pensamiento al expresarlas con palabras; la savia inteligible es remplazada aquí por el flujo del discurso" (Gilson, 1974: 180).

Por la misma razón el poeta debe recurrir al símbolo, el cual, con todo, no expresa nunca adecuada y completamente el pensamiento que lo origina. Sin embargo es el único medio para manifestar los más hondos pensamientos y los misterios más arcanos. Castellani encontró en "Jauja" el símbolo con el que pudo exteriorizar verbalmente la Idea que lo obsesionó durante toda su vida:

“El canto, la poesía, buscan liberar una experiencia, un conocimiento substancial. Como conocimiento, busca una expresión; como substancial es propiamente inefable. Por lo cual no se expresa a la manera de razonamiento, ni de expresión didáctica. Nacida de una experiencia vital, vida por lo tanto, quiere expresarse por signos portadores de vida, que conducirán al que lo recibe a la inefabilidad de la experiencia original” (Maritain, 1978: 35).

Castellani imagina el curso de la vida hacia la posesión de Dios como un recorrido a bordo de una embarcación que surca los mares procelosos hasta arribar, luego de múltiples obstáculos, a una isla difícil de hallar que él denomina Jauja (*DeK*: 262 -264). Con influencia de los itinerarios heroicos del mundo clásico, el recorrido del héroe resulta un *Itinerarium mentis ad Deum*, movimiento del alma hacia Dios; y Jauja es una de las Islas Afortunadas o Isla de los Bienaventurados, devenida Reino de los Cielos.

40

El viaje es arriesgado. En primer lugar, no hay un mapa exacto, un recorrido bien señalado. El punto de llegada no es visible con claridad: por momentos la isla parece vislumbrarse y por momentos se torna difusa o se pierde de vista. Algunos niegan que verdaderamente exista, de modo que el zarpar es un acto de arrojo; para muchos, una tontería, para otros, un viaje interesante pero demasiado peligroso. Para embarcarse hay que desprenderse de todos los saberes y afectos mundanos: ni la ciencia humana puede explicar dónde está, ni siquiera cómo es la isla; ni los afectos humanos merecen la renuncia al viaje. El recorrido está plagado de trampas y obstáculos, de manera que hacerse a la mar no es garantía de la llegada a Jauja. Con todo, el viaje hacia la isla y la certeza de poder arribar a término – pues no basta con *buscarla*– es la gran preocupación hacia la que apuntan los escritos de Leonardo Castellani, esta es su gran Esperanza, este es el mensaje magnífico y contrastante con las poéticas de aniquilación, desesperanza y desgarró que le fueron coetáneas.

El sentido pleno del concepto de Jauja se halla en el conjunto de la obra de Castellani y ha sido desarrollado en nuestra tesis de doctorado: “Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero”; *Jauja como clave de lectura en la obra de Leonardo Castellani* (2015). Allí se expone este concepto con toda su complejidad y se señala la centralidad del poema *Jauja* en el sistema literario de Leonardo Castellani, en tanto funciona como sinécdoque. Es la parte que explica el todo, que le proporciona sentido general y unificante.

En el presente trabajo se presentará una edición anotada de este poema axial, indispensable para la comprensión de la obra de Leonardo Castellani, tomando como testimonio principal el manuscrito autógrafa.

Para lograr este objetivo se han utilizado herramientas de la crítica genética y de la crítica textual. De la crítica genética, cuya intencionalidad radica en la reconstrucción de la historia de la escritura, y por ello no distingue sustancialmente el texto llamado definitivo de sus pre-textos o borradores, se tomaron algunas estrategias de lectura e interpretación del manuscrito. De la crítica textual, orientada a la recuperación de la intención expresiva del autor y que persigue el propósito de la edición del texto considerado como “definitivo”, se ha tomado precisamente la intención de proponer la versión definitiva del poema mediante el cotejo del manuscrito con las ediciones, pues en la concepción de arte de Castellani existe una supremacía del producto final sobre los borradores y materiales pre-redaccionales y redaccionales (Lois: 2001).

Para Castellani la obra de arte es idea antes que hechura: madurada en la inteligencia, pasa luego a la materia. Su forma es la recta razón; el arte se encuadra en la línea del *hacer* (*recta ratio factibilium*): “Un libro no se debe hacer sino cuando uno ha concebido allá dentro un concepto vivo, que debe salir a la luz para bien del mundo” (*Cam*: 11).

Esa idea constituye el modelo a seguir -o causa ejemplar- y es el resultado de un acto interior, contemplativo, que orientará

41

el proceso artístico:

“La obra de arte es la encarnación de una idea, y mayor por tanto cuanto mayor lo encarnado; pero es menester que se encarne de veras, que alcance perfecto su cuerpo visible; y cuanto más alta es la idea, más difícil se vuelve eso” (12PC: 169).

En la encarnación de esa idea consistirá propiamente el arte, ya que “la obra de arte es la manifestación de la forma invisible que permanece en el artista”; forma invisible “a cuya semejanza, ulteriormente, realizará la obra en el material, ya que la similitud es con respecto a la forma” (Sáenz, 1991: 112). En la búsqueda de esa similitud radica el esfuerzo del artista, su labor de escritura, las marchas y contramarchas, correcciones, en fin, que constituyen el material pre-redaccional y son eso: bocetos, borradores, ensayos. El resultado final es ópticamente superior a su proceso y por eso Castellani sentencia: “Las obras que uno pugna escribir y no salen, es porque *no existen*: son imaginación y no realidad” (ERF: 65).

42

1. Génesis del poema

Desde el diálogo amable con el pasado literario, al modo de Pedro Salinas para quien “podría interpretarse la tradición como el enorme y sordo empuje que el pasado hace sentir al poeta de hoy para que vaya un paso más allá, confiado precisamente en esas fuerzas seculares que le respaldan en su intento” (Salinas, 1967:247) hasta la angustia por las influencias que declara Harold Bloom (Bloom,1995), la relación del poeta con los predecesores que influyen en su creación artística no deja de ser un punto capital en la comprensión de los textos. Como expresa T.S. Eliot (1994):

“No hay poeta ni artista que tenga su significación completa él solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. [...] El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; para que persista luego de que se incorpore la novedad, todo el orden

debe, aun si en pequeña escala, ser alterado; y así se reacomodan las relaciones, proporciones, valores de cada obra de arte respecto de las demás; y en esto consiste la conformidad entre lo viejo y lo nuevo”.

Es artista el que posee la facultad de recrear los caracteres esenciales del modelo, tanto natural como cultural. En este caso, Castellani se inserta en la línea de la tradición literaria entendida como un *continuum* del que se aprehende y al que se agrega la propia creación -deudora, por tanto, del *traditum*: “para escribir un libro bueno, hay que olvidarse de todos los otros libros, después de haberlos leído todos” (Cam: 12). Sin embargo, ese olvido es parcial, pues, como señala Fernando Lázaro Carreter (1990: 64):

“Entre las inducciones que recibe el poeta, y que, en cierta medida, condicionan su libertad lingüística, cabría hablar de los fenómenos de intertextualidad: ciertos elementos le son sugeridos, consciente o inconscientemente, por recuerdos de lo ajeno”.

Con todo, esta imitación no es óbice para la creación original:

“La literatura es siempre secuencia, hasta en aquellos que quieren romper con todo. Toda creación sigue a otra, la adiciona algo, es un más. Lo que había más esto. Por eso tiene que ser nueva, que ser otra” (Salinas, 1967: 247).

En sus textos, Castellani hace alarde de su diálogo con las obras y con los autores que más ha admirado y de quienes ha recibido el mayor influjo: cita, alude, menciona, recrea, reelabora, amplía, de manera exuberante, sus lecturas predilectas. Conversa con sus muertos: invoca, evoca, discute, corrige, rumia sus ideas, y culmina diseñando sobre esas bases sólidas su propio pensamiento original, es decir, arraigado en el origen pero productivo siempre:

*“Y en esto la boca mía
Es de la verdá la fuente-*

43

*Un poeta nunca miente
Ni en lo más imaginario
Y esto todo es inventario
Y no hay cosa que yo invente". (LMMF: 104)*

Tal es el caso de la composición del poema *Jauja*, que surgió como resultado de la lectura y compenetración con las ideas del filósofo danés Sören Kierkegaard. El primer contacto de Castellani con la obra de Kierkegaard ocurrió hacia 1950 durante su estancia en la provincia de Salta, donde se desempeñó como lector de Filosofía en el Instituto de Monseñor Tavella. Allí tuvo que exponer al filósofo danés, según los programas que enviaban desde la Universidad del Tucumán. Para preparar el curso, pidió ayuda al Dr. Héctor Mondriani, quien le envió *Études Kirkegordiennes*, de Jean Wahl. Este libro contenía una selección del *Diario* de Kierkegaard, que fue el origen de su lectura completa y apasionada de las obras de este autor. El *Diario* le dio la clave de lectura de toda la obra, que empezó a leer ávidamente en traducciones al principio, hasta que logró adquirir los textos en la lengua original, el danés, que leyó con la ayuda de un diccionario (*DeK*: 8-9).

Castellani relata que compuso el poema *Jauja* cuando acabó de leer *Postscriptum no científico definitivo a las nonadas*, que es

"un inmenso tratado filosófico-polémico-humorístico en dos tomos con 763 páginas (edición alemana) donde se contiene toda la filosofía de Kirkegard. He comulgado con pasión con esas páginas. He percibido el genio de Kirkegard y su intuición profundísima de la fe religiosa y del alma humana. Lo sentí cerca de mí, lo llamé "hermano". Le pedí a Dios una señal de que se había salvado; y ese mismo día surgieron los versos "kirkegardianos" del poema JAUJA; que es el mejor de los que he escrito" (DeK: 12).

Es decir que el itinerario espiritual que describe en ese poema se refiere en primera instancia a Kierkegaard, con el cual se identifica; a la vez que traza su propio recorrido espiritual.

La explicación de esta correspondencia puede hallarse en otro libro, *Los papeles de Benjamín Benavides*, donde dice Castellani:

"Imitación, pero no de actor ni de histérico, sino imitación vital... No es tan sencillo. Es como un espíritu que uno absorbe intuitivamente, que se convierte en una especie de germen vital. En los actores es una máscara, en los histéricos es un vampiro; pero en los grandes hombres es algo más sutil y profundo. Julio César llorando sobre la tumba de Alejandro... Por el camino de la imaginación enamorada, una vida ya pasada vuelve a vivir en otra persona; y a veces se integra, se completa y se realiza más perfectamente que en su existencia anterior" (BB: 445).

El poeta se ha identificado con la experiencia del filósofo, la ha "subjetivado", la ha hecho suya, y luego la ha expresado desde su propia interioridad, originalmente, produciendo una secuencia análoga al modelo, que puede ser, a la vez, análoga a la experiencia espiritual de otros hombres -sus lectores potenciales- que se identificarán con ella. De allí el carácter simbólico del arte.

"La escritura del poema... me dejó la impresión de que el danés me había ayudado, como se lo pedí, lo cual significaba que se había salvado y estaba con Dios, lo cual se puede tener por superstición (...) pero en mí es convicción soberana" (*DeK*: 262).

La primera maestra de espiritualidad de Castellani fue Santa Teresa de Jesús, a quien dedica numerosos pasajes de su obra y para quien tiene palabras de gratitud, de súplica y de inusitada ternura. Para Santa Teresa, el alma se compara con un castillo rodeado por un foso, que tiene siete moradas o círculos de habitaciones, y que deben ser atravesadas hasta llegar al centro donde se realizará la unión con Dios. Lo describe en *Las Moradas del castillo interior*, libro redactado con una intención didáctica, para enseñar a sus religiosas el camino de la contemplación, como ella lo estaba transitando.

La lectura de las obras de Teresa de Ávila le dejó a Castellani la impresión de lo sublime. Ve el estado del alma en camino, con sus pruebas y tormentas interiores, y ve también la llegada: "toda España y toda la Cristiandad vio al fin el alma de esta mujer como un gran castillo de diamante con un sol adentro" (PsH: 26).

Pero cuando conoció a Kierkegaard,

"cuando se me hicieron masticables los estilos, las alusiones y elucubraciones del endiabrado dinamarqués, me di cuenta que él respondía bruscamente por ahí a muchas preguntas, cuestiones y dificultades mías dando de pleno en el clavo. Por lo cual me formulé la apreciación de que Kirkegard sabía más que Santa Teresa. Lo cual es falso o bien no se debe decir. Lo que pasa es que Sta. Teresa tiene un mensaje para el siglo XVI y Kirkegard para el siglo XX (no XIX, su propio siglo, ojo). Además a Sta. Teresa ya la tenía olvidada de puro sabida, y Kirkegard tenía todo el atractivo pimientoso de la novedad y el excentricismo." (DeK: 8)

Castellani se sintió hermanado con Kierkegaard porque encontró semejantes sus sufrimientos y parejas las inquietudes de su alma; y porque también fue un atormentado toda su vida: índole vital de Castellani, que tanto expuso y describió en sus escritos. "K. fue, según mi parecer, un alma toda la vida en la noche oscura, en la noche del sentido, la primera purificación mística; o sea, un alma del purgatorio" (DeK: 88). Según Kierkegaard, la vida del hombre religioso transcurre bajo la égida del temor de Dios y de la Angustia; el peregrinaje es un camino de sangre, un vía crucis, una especie de oscuridad o desesperación, porque Dios le resulta inaccesible e incomprensible, y sin embargo se aferra a él con obstinación "y por eso dijo que la fe es una pasión y que era como navegar sobre 10.000 metros de agua en una canoa que hace agua" (DeK: 211).

Pero esa concepción de la vida como un peregrinaje doloroso tiene como compensación la espera de la Reduplicación que es

una de las categorías de Kierkegaard. "Dios es la reduplicación absoluta". Los tormentos de la vida no solo tendrán un término, sino una compensación: al peregrino no solo le serán devueltos todos los bienes arrebatados, sino redoblados. La Reduplicación es la corona, es el premio, es la paga: es la Contemplación, que bien vale todos los sufrimientos, hasta el martirio. "« ¡Tiene que ser en esta vida!», dijo cuando leyó el libro de Job". (...) "Y puede que sea en esta vida pero no de esta vida, sino como fuera de ella; no en el Tiempo sino en el Instante" (DeK: 211).

Y leído y rumiadas estas ideas, Castellani escribe de un tirón, como al dictado, un poema épico- místico donde imagina la manera en que Kierkegaard pudo haber llegado a alcanzar la "Reduplicación". Que es a la vez su propia manera de buscarla. A diferencia de los poetas místicos cuya poesía es evocadora, porque es la expresión de una experiencia concluida, Castellani no refiere en Jauja la exultación del alma causada por la unión o matrimonio espiritual. En cambio, expone en su proceso el itinerario que el alma recorre para llegar a ese punto, sustancialmente, la etapa de búsqueda. Es un poema abierto hacia el futuro en el que se colmarán sus expectativas, según la medida de su esperanza.

2. Descripción del manuscrito

El poema manuscrito autógrafo -propiedad del sacerdote Carlos Biestro- se halla en la página 24 de un cuaderno espiral común, de 48 hojas rayadas, y en cuya página inicial, a modo de portada, se lee:

*Versos n° VIII
FUGAS
L. Castellani S.J.
S. Theresia opm.*

A estas poesías les falta, entre otras cosas, el resplandor que da el gozo.

Bs. As. 9. VIII.1952 pág.

El cuaderno contiene varias poesías, algunas fechadas al pie, y cuya datación oscila entre 1949 y 1956, aunque en la portada figure la fecha 9. VIII. 1952, cuando posiblemente hubo de numerar el manuscrito como "Versos nº VIII". El epígrafe: "A estas poesías les falta, entre otras cosas, el resplandor que da el gozo" es coherente con el período más crítico y posiblemente menos "gozoso" de la vida de Castellani, pues la cronología del cuaderno abarca ocho años a partir de 1949, año de su expulsión de la Compañía de Jesús.

Los poemas aparecen en orden cronológico. El poema *Jauja* no está fechado, pero se ubica a continuación de uno titulado *Censura Eclesiástica* donde se indica "Bs As, 15 junio 1952": es el que funciona como dedicatoria a Martínez Zuviría "al frente de la novela «El Misterio [sic] del Fantasma en Coche»", según anotación del poeta. Esta novela, cuyo título definitivo fue "El enigma del fantasma en coche" fue escrita durante su estadía en Salta (1950- 1951). Inmediatamente a continuación de *Jauja*, que termina en la mitad de página, aparece un poema breve fechado 24 - I - 1953.

El poema está escrito en el anverso (Rº -recto) de cada hoja. Con el cuaderno abierto, resultan escritas las páginas de la derecha; los reversos (Vº -página izquierda) están en blanco, salvo cuando realiza alguna corrección que aparece allí, enfrentada al texto. Lleva al final una firma, a modo de seudónimo, luego tachada con una línea: John Walter Piccirilli. La letra es cursiva, redonda y clara, fácilmente reconocible como de Castellani. Todos los versos comienzan con inicial mayúscula.

Jauja se compone de diez estrofas de estructura regular más un envío señalado como "Oración": todas las estrofas constan de ocho versos de catorce sílabas, con excepción del último verso de la "Oración" que es de siete, a modo de pie quebrado.

Las seis primeras estrofas prácticamente no presentan correcciones. La octava estrofa proporciona información relevante desde el punto de vista genético, puesto que figura en la página izquierda opuesta, con una flecha que señala su ubicación como

octava estrofa, lo que indicaría que fue escrita y agregada con posterioridad.

Las demás estrofas contienen algunas tachaduras y enmiendas. Es sorprendente la casi absoluta ausencia de signos de puntuación.

3. Datación y ediciones del poema

Según las fechas que en el Manuscrito registran los poemas escritos adelante y a continuación de *Jauja*, el texto habría sido compuesto entre junio de 1952 y enero de 1953.

El poema fue publicado inicialmente en *Su Majestad Dulcinea*, cuya primera edición corresponde al año 1956. Allí aparece como redactado por el hermano de Dulcinea, el Cura Loco, personaje principal de la novela y *alter ego* de Castellani:

"Dulcinea se volvió al jesuita y le tendió un rollito de papel: "¡Ud.- le dijo-, que dice que mi hermano es un bandolero, lea estos versos que él ha compuesto en estos días...a ver si es capaz de entenderlos!" (SMD: 107).

Este texto presenta diferencias respecto del manuscrito únicamente en cuanto a la puntuación: en *Su Majestad Dulcinea* se ha agregado la puntuación faltante en el original. En 2001 se reedita este libro. El texto de *Jauja* es prácticamente idéntico, con algunas pocas diferencias también en la puntuación.

En la producción literaria de Leonardo Castellani "Jauja" da nombre no solamente a este poema sino también a la revista mensual que dirigió, de la cual fue el primer redactor y que alcanzó 36 números, y que fue distribuida entre los años 1967 y 1969 por la editorial Cruz y Fierro. En el reverso de la tapa de la revista y a modo de epígrafe aparece de modo constante la primera estrofa del poema, aunque con numerosas variantes léxicas respecto de la versión de *Su Majestad Dulcinea*.

En marzo de 1969, el poema se publica íntegro en los números 25, 26 y 27 de la revista *Jauja* que aparecieron en un solo volu-

men. Allí el poema se atribuye a un poeta italiano, John Walter Piccirilli (como figura en el Manuscrito) y se edita como añadido a una reseña firmada por el mismo Leonardo Castellani y titulada *Jauja*, con el epígrafe "Nota del editor".

Allí declara haber recibido el manuscrito de un libro titulado "Jauja" escrito por un tal Marianillo Exsinagogis, el cual tiene el deber de publicar y cuya reseña redacta. Obviamente se trata de una impostura, pues el libro al que alude es obra del propio Castellani: aunque fue editado recién en 2003 con el título *Marianillo de Birlibirloque*, circuló mecanografiado durante mucho tiempo, y en él se propone demostrar la existencia de Jauja, "desde el punto de vista geográfico, histórico, metafísico y teológico". El texto del poema que se agrega al final del artículo reproduce la puntuación del Manuscrito, sin atender a las correcciones que ya se habían hecho para la primera edición de *Su Majestad Dulcinea*.

El poema también se incluye en el *Apéndice a De Kirkegord a Tomás de Aquino (DeK: 12)*, publicado en 1973, libro que puede considerarse como el epitexto (Lois, 2001: 155) más importante del autor sobre el poema. Allí da una fecha aproximada de redacción:

"El año cincuenta –y, antes del 60 (no recuerdo la fecha) acabé de leer meditadamente el gran tratado de Kirkegord "Postdata definitiva no científica a las Nonadas Filosóficas" después de haber leído otras obras menores para alcanzar comprensión. El libro me fascinó (o más elegante me impactó) de tal modo que ese mismo día escribí el poema kirkegordiano JAUJA, el mejor de los míos (esto quizá no sea decir mucho) con una facilidad no ordinaria, como si alguien me lo dictase." (DeK: 262)

En 1950 Castellani viaja a Salta, donde reside hasta el 9 de julio de 1951, en que se retira a su Reconquista natal. Ahí fue donde comenzó a estudiar a Kieerkegard. A principios de 1952 se establece en Buenos Aires. A partir de entonces dicta cursos de Filosofía para público en general (6E3C: 240). La investi-

gación que llevaba adelante sobre el filósofo danés cuajó en una serie de conferencias que remodeladas constituyeron, más tarde, el libro *De Kirkegord a Tomás de Aquino (DeK: 7-8)*, en cuyo apéndice se publicó el poema. Según Castellani entre estas conferencias y la edición del libro (1973) pasaron cuatro años. El texto del poema publicado en este libro es idéntico al de la revista *Jauja* de 1969.

Por lo tanto las ediciones del poema *Jauja* pueden reunirse en tres grupos. Se consignan entre paréntesis las siglas con que se los denominará en adelante:

Su Majestad Dulcinea, 1º ed. (SMD I) y *Su Majestad Dulcinea*, 2º ed. (SMD II).

El texto completo de la revista *Jauja* nº 25-26-27 (J) y el de *De Kirkegord a Tomás de Aquino* (K).

El fragmento que aparece como epígrafe en todos los números de la revista *Jauja* (F).

4. Edición genética del manuscrito

El objetivo central de la edición genética es proponer la lectura de los prototextos, mediante la presentación exhaustiva de los testimonios de una génesis y siguiendo el orden cronológico de su aparición (Lois, 2001: 5-6). Aunque ya se ha señalado la supremacía del producto final sobre su proceso, la lectura del material pretextual resulta interesante como contribución para el acceso al estatuto semántico del poema.

En este caso, el único testimonio del poema *Jauja* es el que aparece en el manuscrito ya descrito. Su presentación en este trabajo tiene la finalidad, por una parte, de corroborar las afirmaciones de su autor acerca de la facilidad con que lo redactó, "de un tirón" y de valer como complemento para la interpretación del poema; además de servir, por otra parte, para cotejo con las variantes que contienen sus ediciones, en vistas a proponer un texto definitivo.

Para citar las versiones del texto que constituyen el aparato crítico, se utilizarán siglas. Los textos cotejados se dispondrán en dos columnas. En la primera, se consignará el proceso de escritura documentado en el manuscrito. En la segunda columna, la última versión editada del texto, donde se resaltarán las divergencias con el manuscrito. Se detallan a continuación las convenciones utilizadas.

Aparato crítico:

M: Manuscrito

SMD I: Texto completo publicado en *Su Majestad Dulcinea*, 1º ed.

SMD II: Texto completo publicado en *Su Majestad Dulcinea*, 2º ed.

J: Texto completo publicado en la revista *Jauja* nº 25-26- 27.

K: Texto completo publicado en *De Kirkegord a Santo Tomás de Aquino*

F: Fragmento que aparece como epígrafe en todos los números de la revista *Jauja*.

Signos utilizados:

-**Negrita** para las variantes.

-Escritura interlineal en cuerpo menor para las modificaciones resultantes de la relectura.

-[Ø] para indicar supresiones. Cuando se trata de signos de puntuación, ocupa el lugar que hubiese ocupado ese signo.

-[-----] para secuencia tachada ilegible.

-Tachado para supresiones.

Recuadro y ↑ flechas: para agregados.

-Con el fin de facilitar las referencias, y aunque no se encuentra así en los textos, se enumerarán las estrofas del poema entre corchetes: []

En primer lugar, se consigna la primera estrofa del manuscrito (M) en cotejo con la estrofa del poema que funciona como epígrafe en todos los números de la revista *Jauja* (F).

A continuación, se registran en forma paralela el texto íntegro del manuscrito y su última versión publicada en 1973 en *DeK*; a pie de página se señalan las variantes que ofrecen las restantes ediciones del poema.

Manuscrito (M)	Fragmento de la Revista <i>Jauja</i> (F)
[1]	[estrofa única]
Yo salí de mis puertos[Ø] tres esquifes a vela Y a remo[Ø] a la procura de la Isla Afortunada Que son trescientas islas, mas la flor de canela De todas[Ø] es la incógnita que denominan Jauja[Ø] Hirsuta, impervia al paso de toda carabela La cedió el Rey de Rodas a su primo el de León[Ø] Solo se aborda al precio de naufragio y procela Y no la hallára Vasco de Gama ni Colón.	Yo salí de mis puertos, tres galeras a vela Y a remo, a la procura de la Isla Afortunada Que son 200 islas, mas la flor de canela De todas, es la incógnita denominada JAUJA. Ignota, impervia al paso de toda carabela La donó el Rey de Rodas a su primo el de León. Solo se alcanza al precio de naufragio y procela Y no la vieron Vasco de Gama ni Colón.

Las diferencias de vocabulario que aparecen en F son exclusivas de este testimonio, no se repiten en las demás ediciones. En cuanto a la puntuación, está casi ausente en M, mientras que en F ha sido repuesta.

La oscilación entre “esquifes” y “galeras” es relevante. La elección del vocablo “galera”, que designa un barco antiguo de

guerra y de comercio, es coherente con la esfera semántica de esta estrofa, que traslada las acciones al tiempo de los viajes de reconocimiento territorial y de los primeros trazados cartográficos del mundo, según se advierte por la co-presencia del término "carabela", la referencia a fingidos reyes de Rodas y de León y el nombre de dos navegantes del siglo XVI, Vasco de Gama y Colón. Estos fueron famosos por sus descubrimientos allende los mares: el primero, la ruta marítima a la India; el segundo, un nuevo continente, pero, a pesar de todo, no vieron Jauja.

La presencia de tripulación que se indica en las estrofas tercera ("enfervecía el cielo de mi tripulación") y quinta ("...y los motines de la tripulación"), así como la referencia a los galeotes ("Mis galeotes de balde me lloran...") en la décima estrofa, exigen que la embarcación sea, efectivamente, una galera.

Con respecto al esquife, este vocablo aparece nuevamente en la estrofa novena en correlato con "bote": "Quieren llegar a ella sano y limpio el esquife/ seca la ropa y todos los bagajes en paz/ cuando solo se arriba lanzando al arrecife/ el bote...". Se trata de una embarcación pequeña, que se lleva en otros navíos para saltar a tierra, como el bote; también designa una embarcación para una sola persona. Resultaría extraña la salida con "tres esquifes a vela", si no fuera porque esta expresión permite la asociación semántica con las tres carabelas de Colón, figura del arrojo y de la intrepidez en la marinería.

Este término "esquife" resulta más apropiado que "galera" para el significado total del poema, pues se enriquece con el contraste entre la "envergadura" de la travesía y la escasa "envergadura" de la embarcación, que, por otra parte, debe abandonarse al llegar a destino.

Las demás variantes no presentan relevancia para el significado del texto. Que se trate de trescientas o de doscientas islas, denota igualmente la idea de una gran cantidad de islas, y de estar en presencia de un archipiélago donde lo importante es que en él se destaca una isla "que denominan" o "denominada" Jauja,

lo mismo vale. La isla es "incógnita", es decir, no conocida, que es sinónimo de "ignota". "Hirsuta"- como erizada, difícil-prevalece en los textos sobre "ignota", y así se amplía la serie de adjetivos utilizados para describir el paraje.

Los vocablos de las duplas "cedió/ donó"; "aborda/alcanza"; "hallara/ vieron" son sinónimos cuya elección, por uno o por otro, influyen solamente en la fluidez del verso, no en su sentido.

Proceso de escritura documentado Manuscrito	Edición de 1973 (K)
JAUJA	JAUJA
[1] Yo salí de mis puertos tres esquifes a vela Y a remo a la procura de la Isla Afortunada Que son trescientas islas, mas la flor de canela De todas es la incógnita que denominan Jauja Hirsuta, impervia al paso de toda carabela La cedió el Rey de Rodas a su primo el de León Solo se aborda al precio de naufragio y procela Y no la hallára ¹ Vasco de Gama ni Colón.	[1] Yo salí de mis puertos tres esquifes a vela Y a remo a la procura de la Isla Afortunada Que son trescientas islas, mas la flor de canela De todas es la incógnita que denominan Jauja Hirsuta, impervia al paso de toda carabela La cedió el Rey de Rodas a su primo el de León Solo se aborda al precio de naufragio y procela Y no la hallaron Vasco de Gama ni Colón.
[2] Rompí todas mis cosas implacable exterminio Mi jardín con sus ramos de cedrón y de arauja Mis libros de Estrabonio de	[2] Rompí todas mis cosas implacable exterminio Mi jardín con sus ramos de cedrón y de arauja Mis libros de Estrabonio de

<p>Plutarco y de Plinio Y dije que iba a América, no dije que iba a Jauja.</p> <p>Pinté verdes los cascos y ^{los remos} la vela de minio ² Y las velas como alas de halcón y de ilusión Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón.</p> <p>[3] Muchas veces la he visto, diferentes facciones, Diferentes lugares, siempre la misma Jauja Sus árboles, sus frondas floridas, sus peñones Sus casas, maderamen del más perito atauja[Ø] ³ Su señuelo hechicero de aromas y canciones Enfervecía el celo de mi tripulación[Ø] ⁴ Mas desaparecían sus mágicas visiones Apenas la ardua proa tocaba el malecón.</p> <p>[4] La he visto entre las brumas la he visto en lontananza A la luz de la luna y al sol del mediodía Con sus ropas de novia de ensueño y esperanza Y su cuerpo de engaño decep-</p>	<p>Plutarco y de Plinio Y dije que iba a América, no dije que iba a Jauja. Pinté verdes los cascos y los remos de minio Y las velas como alas de halcón y de ilusión Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón.</p> <p>[3] Muchas veces la he visto, diferentes facciones, Diferentes lugares, siempre la misma Jauja Sus árboles, sus frondas floridas, sus peñones Sus casas, maderamen del más perito atauja. Su señuelo hechicero de aromas y canciones Enfervecía el celo de mi tripulación, Mas desaparecían sus mágicas visiones Apenas la ardua proa tocaba el malecón.</p> <p>[4] La he visto entre las brumas la he visto en lontananza A la luz de la luna y al sol del mediodía Con sus ropas de novia de ensueño y esperanza Y su cuerpo de engaño decep-</p>
---	--

<p>ción y folia[Ø] ⁵ Esfuerzo de mil años de huracán y bonanza Empresa irrevocable pues no hay volver atrás La isla prometida que hechiza y que descansa Cederá a mis conatos cuando no pueda más.</p> <p>[5] Surqué rabiosas aguas de mares ignorados Cabalgué sobre olas de violencia inaudita Sobre mil brazas de agua con cascos escorados Recorrí la traidora pampa que el sol limita[Ø] ⁶ Desde el cabo de Hatteras al golfo de Mogados Dejando atrás la isla que habitó Robinsón ⁷ Con buena cara al tiempo malo y trucos osados Al hambre y los motines de la tripulación.</p> <p>[6] Me decían los hombres serios de mi aldehuela “Si eso fuera seguro con su prueba segura También me arriesgaría yo me hiciera a la vela Pero arriesgarlo todo sin saber, es locura...” ⁸ Pero arriesgarlo todo justamente es el modo</p>	<p>ción y folia. Esfuerzo de mil años de huracán y bonanza Empresa irrevocable pues no hay volver atrás La isla prometida que hechiza y que descansa Cederá a mis conatos cuando no pueda más.</p> <p>[5] Surqué rabiosas aguas de mares ignorados Cabalgué sobre olas de violencia inaudita Sobre mil brazas de agua con cascos escorados Recorrí la traidora pampa que el sol limita. Desde el cabo de Hatteras al golfo de Mogados Dejando atrás la isla que habitó Robinson Con buena cara al tiempo malo y trucos osados Al hambre y los motines de la tripulación.</p> <p>[6] Me decían los hombres serios de mi aldehuela “Si eso fuera seguro con su prueba segura También me arriesgaría, yo me hiciera a la vela Pero arriesgarlo todo sin saber[Ø] es locura...” Pero arriesgarlo todo justamente es el modo</p>
--	--

<p>Pues Jauja significa la decisión total Y es el riesgo absoluto[Ø] y el arriesgarlo todo[Ø]⁹ Es la fórmula única para hacerla real.</p> <p>[7] Si estuviera en el mapa y estuviera a la vista Con correos y viajes de ida y vuelta y recreo Eso sería negocio[Ø] ya no fuera conquista¹⁰ Y no sería Jauja sino Montevideo[Ø]¹¹ Dar dos recibir cuatro, cosa es de petardista[Ø]¹² Jauja no es una playa –Hawai [o Miramar]¹³ No la hizo un matemático sino el gran novelista¹⁴ Ni es hecha sino para marineros de mar.</p>	<p>Pues Jauja significa la decisión total Y es el riesgo absoluto, y el arriesgarlo todo, Es la fórmula única para hacerla real.</p> <p>[7] Si estuviera en el mapa y estuviera a la vista Con correos y viajes de ida y vuelta y recreo Eso sería negocio, ya no fuera conquista Y no sería Jauja sino Montevideo. Dar dos recibir cuatro, cosa es de petardista, Jauja no es una playa –Hawai o Miramar. No la hizo un matemático sino el Gran Novelista Ni es hecha sino para marineros de mar.</p>
---	--

¹ hallára, con tilde.

² Se lee con dificultad: la vela; sobrescrito y con trazo remarcado por encima de la vela: los remos.

³ Variante en la puntuación.

⁴ Ídem

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ Robinsón, con tilde. Esta acentuación se respeta en SMD I y II. No aparece en K ni en J.

⁸ Variantes en la puntuación.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem

¹¹ Ídem

¹² Ídem

¹³ Entre líneas: Miramar. No se lee la tachadura.

¹⁴ Las mayúsculas están remarcadas sobre las minúsculas.

<p>[8] → Las gentes de los puertos donde iba a bastimento Risueñas me miraban pasar como a un tilingo Yo entendía en sus ojos su irónico comentario Aunque nada dijeran o aunque hablaran en /gringo[Ø]¹⁵ Doncellas que querían sacarme a salvamento Me hacían ojos dulces o charlas de pasión- La sangre se me alzaba de sed o sentimiento Mas yo era como un Sísifo volcando su peñón.¹⁶</p> <p>[9] Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero Que buscaron los grandes y han encontrado pocos El naufragio es seguro y es la ley del crucero Pues los que quieren verla sin naufragar[Ø] son / locos[Ø] 17 Quieren llegar a ella sano y limpio el esquite Seca la ropa y todos los bagages [sic] en paz Cuando ↑sólo se [arriba] lanzando al arrecife El bote y atacando desnudo a nado el caz.</p>	<p>[8] Las gentes de los puertos donde iba a bastimento Risueñas me miraban pasar como a un tilingo Yo entendía en sus ojos su irónico comentario Aunque nada dijeran o aunque hablaran en gringo. Doncellas que querían sacarme a salvamento Me hacían ojos dulces o charlas de pasión- La sangre se me alzaba de sed o sentimiento Mas yo era como un Sísifo volcando su peñón.</p> <p>[9] Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero Que buscaron los grandes y han encontrado pocos El naufragio es seguro y es la ley del crucero Pues los que quieren verla sin naufragar, son locos- Quieren llegar a ella sano y limpio el esquite Seca la ropa y todos los bagajes en paz Cuando sólo se arriba lanzando al arrecife El bote y atacando desnudo a nado el caz.</p>
---	--

<p>[10] Busco la isla de Jauja de mis puertos orzando Y echando a un solo dado Después de echar a un dado mi vida y mi fortuna[Ø] ¹⁹ La he visto muchas veces de mi puente de mando Al sol de mediodía o a la luz de la luna[Ø] ²⁰ <small>de balde</small> Mis galeotes en vano me lloran ¿Cuándo[Ø]cuándo? ²¹ Ni les perdono el remo [Ø] ni les cedo el timón. ²² Este es el viaje eterno que es siempre comenzando Pero el término ⁱⁿ cierto canta en mi corazón. ²³</p>	<p>[10] Busco la isla de Jauja de mis puertos orzando Y echando a un solo dado mi vida y mi fortuna; La he visto muchas veces de mi puente de mando Al sol de mediodía o a la luz de la luna. Mis galeotes de balde me lloran ¿Cuándo, cuándo? Ni les perdono el remo, ni les cedo el timón. Este es el viaje eterno que es siempre comenzando Pero el término incierto canta en mi corazón.</p>
---	--

¹⁵ Variante en la puntuación.

¹⁶ Toda esta estrofa se encuentra en la página opuesta, (verso de la hoja anterior) con una flecha que señala su ubicación como octava estrofa.

¹⁷ Variante en la puntuación.

¹⁸ "Sólo" escrito debajo y señalada con una flecha su ubicación. "Arriba" en la parte superior, entre líneas. No se lee la tachadura.

¹⁹ Se lee con claridad, tachado con dos líneas: "Después de echar a un dado". Arriba, entre líneas: "Y echando a un solo dado".

²⁰ Variante en la puntuación.

²¹ "De balde" escrito arriba, entre líneas. Bajo la tachadura se lee "en vano". También variantes en la puntuación de este verso.

²² Variante en la puntuación.

²³ El prefijo "in" está agregado por debajo y unido a "cierto"; la palabra resultante presenta trazo más grueso, remarcado.

<p>ORACIÓN</p> <p>Gracias te doy Dios mío que me diste un hermano Que aunque sea invisible me acompaña y espera→ Para la gran empresa desta navegación Claro que no lo he visto[Ø] pretenderlo era vano²⁵ Pues murió [^{varios}-----]siglos antes [^{que yo naciera}-----] ²⁶ Mas me dejó su libro que, diccionario en mano, De la lengua danesa [^{voy traduciendo yo}-----] ²⁷ Y se ve por la pinta del fraseo baquiano Que él llegó, que él llegó.</p> <p style="text-align: right;">John Walter Piccirilli</p>	<p>ORACIÓN</p> <p>Gracias te doy Dios mío que me diste un hermano Que aunque sea invisible me acompaña y espera- Claro que no lo he visto, pretenderlo era vano Pues murió varios siglos antes que yo naciera Mas me dejó su libro que, diccionario en mano, De la lengua danesa voy tradu- ciendo yo Y se ve por la pinta del fraseo baquiano Que él llegó, que él llegó.</p> <p style="text-align: center;">[Ø]</p>
--	---

La escasez de correcciones de M manifiesta ser exactas las palabras de Castellani, quien señala haber escrito el poema "de un tirón" y como "al dictado": la casi ausencia de signos de puntuación permite suponer que durante su redacción, las palabras fluyeron incontenibles.

En la primera estrofa la única variante que se registra es la enmienda de "hallára" [*sic*] por "hallaron". Con la supresión del subjuntivo, que indica acción posible pero no realizada, el verso gana en fuerza descriptiva al pasar al modo indicativo: efectivamente, los viajeros más experimentados no han encontrado a Jauja, pues no aparece en las rutas marítimas corrientes. En la segunda estrofa, el poeta ha escrito primeramente "velas", pero la reemplaza por "remos", para colocar "velas" en el verso

siguiente como primer término de una comparación eficaz.

En la segunda, tercera, cuarta, sexta y octava estrofas solo se advierten ajustes en la puntuación, que delimitan los enunciados. La tilde de "Robinsón", en la quinta estrofa, (que no se respeta en K) corresponde a la grafía de este vocablo en lengua española, aunque habitualmente haya tendencia a hacer tónica la primera sílaba. Esta forma es adecuada para lograr tanto la rima consonante con "tripulación" como la medida del hemistiquio. En la séptima estrofa aparecen remarcadas las mayúsculas de "Gran Novelista" sobre una primera escritura en minúsculas: corrección necesaria, pues se refiere a Dios como Autor de la Historia, imagen recurrente de Castellani.

La octava estrofa, escrita con posterioridad, junto con la denuncia de la incompreensión en la primera parte, completa la secuencia de situaciones que aluden al itinerario marítimo cuyo arquetipo es el de Odiseo: en este caso, la incitación de las sirenas a desviar la ruta.

En la décima estrofa el poeta ha reemplazado la acción pretérita marcada por el adverbio de tiempo "después", que indicaría acción concluida, por una construcción de gerundio, en correlato con "orzando". El uso del gerundio, que indica acción simultánea al verbo en presente que inicia la estrofa: "Busco", coadyuva a la idea de que la búsqueda de Jauja exige arriesgarse constantemente, no un único riesgo inicial. Por otra parte, esta última elección da mayor fluidez al verso.

El adjetivo "cierto" referido a "término" del viaje está corregido con el prefijo privativo "in". Aunque prevaleció la incertidumbre acerca del momento en que el viaje ha de finalizar, las dos opciones habrían sido viables: a la certeza de la finalización del viaje- que no es indeterminado-, le corresponde como corolario la incertidumbre del momento en que efectivamente se realizará.

En el envío a modo de oración, la sustitución de un verso completo ha sido feliz, pues el verso suprimido era débil ("para la gran empresa desta navegación"), y se ha ganado en sentido: el "hermano" es una presencia real, no una idea. Tal vez por el apresuramiento en la escritura del poema, Castellani cometió un error temporal, ya que señala que Kierkegaard "murió varios siglos antes que yo naciera". En realidad en lugar de "siglos"

debería haber escrito "años", puesto que el filósofo danés murió en 1855 y Castellani nació en 1899. De hecho, este verso ha sido retocado, señal de vacilación en su redacción.

El seudónimo que aparece tachado, John Walter Piccirilli, será retomado luego en un epitexto: la revista *Jauja*, cuando Castellani publique el poema atribuyéndolo a este "escritor italiano" que sin embargo tiene nombre inglés.

La información proporcionada por el manuscrito ha sido valiosa porque permitió constatar en su limpidez las escasas vacilaciones que experimentó su autor durante el proceso de escritura; y en las correcciones, la búsqueda de la expresión que diera cauce a la idea exacta.

5. Una mirada a la construcción poética y al estilo

El poema *Jauja* está compuesto por once estrofas de ocho versos alejandrinos, de rima consonante en su mayoría, con algún verso asonantado. El último verso del poema es de siete sílabas, a modo de pie quebrado. Las estrofas repiten el esquema ABABACAC, que se inicia con nueva rima en cada estrofa. Presentan alteraciones las estrofas sexta y novena, cuyo esquema es ABABCD CD.

La estrofa creada por Castellani podría considerarse una variante dentro de la octava de arte mayor, que fuera metro habitual en la poesía medieval española para poemas épicos cortos, cantos heroicos, poesía filosófica, didáctica y mitológica. El poema resultante es narrativo, según el modelo de la tradición culta de la poesía española. La octava toma el carácter solemne y elevado de la copla de arte mayor, metro "característico de la poesía culta narrativa, didáctica, moralizadora, alegórica e intelectual de fines de la Edad Media" (Baher, 1970: 278).

El verso de catorce sílabas y los períodos sintácticos extensos otorgan al poema *Jauja* el apropiado tono majestuoso y altisonante, en consonancia con el tema, que combina la temática heroica con la religiosa. El alejandrino alcanzó prestigio como verso épico desde mediados del siglo XII, para ser rele-

gado durante el Siglo de oro y reflorcer a partir del siglo XVIII durante el Romanticismo. Pero será en el Modernismo cuando se convertirá en uno de los metros más importantes, en particular el alejandrino polirrítmico, uso que prefirió Rubén Darío y repitió Leopoldo Lugones, autor leído y estimado por Castellani. Carlos Obligado señaló que el Lugones de *Las montañas del Oro* "ya era alguien, en efecto, aquel muchacho, capaz de escribir tan recios alejandrinos, no mejores ni peores que esotros innumerables en que el padre Hugo clarineó su ingenua filosofía humanitario-socialista" (Obligado, 1941: 17). También el condiscípulo de Castellani, el poeta santafecino Horacio Caillet-Bois, cultivó el alejandrino.

El alejandrino es un verso compuesto de dos hemistiquios heptasílabos, separados por cesura intensa que no admite sinalefa ni compensación; la pausa que señala final de verso o de hemistiquio va precedida del acento más fuerte, con finales llanos. Cada verso tiene al menos dos acentos rítmicos: uno al final del verso y del hemistiquio y otro variable, que recae en una de las cuatro primeras sílabas. En *Jauja* el acento predominante recae en 2ª o 3ª, y 6ª y 13ª sílabas (como en todas las variantes del alejandrino tradicional):

*"Yo salí de mis puertos || tres esquifes a vela
Y a remo, a la procura || de la isla Afortunada:
Que son trescientas islas, || mas la flor de canela
De todas es la incógnita [-1] || que denominan Jauja."*

El poema es polirrítmico, alternando versos dactílicos con versos trocaicos. El acento rítmico otorga autonomía al verso, que constituye una unidad de sentido, sintaxis y ritmo, señalada por acento, rima y pausa.

A esta autonomía rítmica añade Castellani el uso de la mayúscula inicial o versal, que sugiere gráficamente la condición de versos autónomos, de sintagmas con sentido completo. El *tempo* de la declamación está dado por el ritmo acentual más el acento final del verso que produce una pausa natural, no graficada con signos de puntuación, que son escasos en el poema. Esta escasez tiene sentido en la concepción del verso de este autor. Castellani se ocupó en una buena parte de su obra de la "psico-

logía lingüística", que él llama "psicología del gesto", y que hubo aprendido del sacerdote jesuita Marcel Jousse durante sus estudios de Psicología en la Sorbona: "El gesto [es el] instrumento de la expresión, padre de la lengua y fenómeno central de unificación psicológica" (*PsH*: 102). Los elementos del gesto son: una explosión energética, es decir, una respuesta viviente a las emociones; el ritmo, o sea, una cierta periodicidad constante de todo movimiento; la mimesis, o imitación de las acciones del Universo ("reacción"); y el contenido significativo, pues todas las frases conllevan significación (*EXto*: 440; *PsH*: 122-123).

Señala Castellani que siendo el gesto la fuente de la expresión, lo es también de la poesía; y habiéndose alejado paulatinamente la poesía del estilo oral fundante, que exigía la "socialización", se ha vuelto artificiosa y ya no contribuye a la comunión humana: se ha convertido en objeto de lectura individual. El medio oral fue el modo de transmisión de la poesía durante siglos y se basaba en el "gesto proposicional" (oraciones cortas con sujeto-verbo-predicado), el ritmo respiratorio y la mnemotecnica. No puede haber poesía sin ritmo: "el verso existe antes que la prosa: su esencia es el gesto proposicional. Estrofa y rima son derivados; el ritmo natural o respiratorio es la ley profunda del estilo oral" (*PsH*: 131). La mnemotecnica, antiguamente basada en palabras-broche y clisés, se trasladó a la rima. Y en la poesía del siglo XX, desapareció, pues ya no se compone para el oído sino para la vista: "literatura", propiamente dicha.

El sistema oral, con sus reglas y elementos, es natural al hombre

"pues obedece a las leyes de la respiración, al ritmo del corazón y a la psicología de la asociación de ideas pero al mismo tiempo el hombre lo elaboró y perfeccionó, con fines mnemotécnicos e incluso estéticos; pensemos en la necesidad vital de recordar la religión, las leyes y la historia, en los pueblos que carecen de escritura" (EXto: 436).

Por otra parte, dado que había que memorizarlos, en el origen de la poesía hallamos que solo se componían textos "memora-

bles”, es decir, dignos de ser conservados en la memoria, por causa del contenido relevante para la comunidad:

“-Lo más grande de la literatura no ha sido literatura – nos dijo una vez Guillermo Díaz Plaja.

-¿Cómo es eso? ¿Qué quiere usted decir?

-Sí, el GÉNESIS, el NUEVO TESTAMENTO, el CORÁN, el POEMA DEL MYO CID, el ROMANCERO y la IMITACIÓN DE CRISTO. Y el TALMUD y los poemas homéricos.

-Desde luego. Eso no solo no es literatura pero ni siquiera letras; puesto que fueron recitados orales transmitidos de memoria antes de ser puestos por escrito; a veces, mucho tiempo antes: el TALMUD de Babilonia fue registrado el año 500 después de Cristo y empezado a componer –a recitar- mucho antes de Cristo.

-Quiere decir –dijo el crítico manresano- que hay muchas obras que deben su importancia grandísima NO a los valores estéticos...

-¿Estéticos o estilísticos?

-...Estilísticos; sino a un mensaje o a una misión.” (NCL: 247)

Los elementos del gesto pueden verificarse en la composición del poema *Jauja*. Cuando Castellani relata haber escrito el poema “con una facilidad no ordinaria, como si alguien me lo dictase” el mismo día en que concluyó la lectura de las *Nonas*... de Kierkegaard,

“... he comulgado con pasión con esas páginas. He percibido el genio de Kirkegord y su intuición profundísima de la fe religiosa y del alma humana. Lo sentí cerca de mí, lo llamé hermano”; (...) “... le pedí a Dios una señal de que se había salvado; y ese mismo día surgieron los versos “kirkegordianos” del poema *JAUJA*; que es el mejor de los que he escrito” (DeK: 12 y 262),

...está manifestando que el punto de partida de la escritura fue una emoción, vale decir, una “explosión energética”:

“Los organismos vivientes son transformadores de energía. Hay una reacción energética de la sensibilidad animal a toda acción energética exterior; o sea, hay una respuesta viviente. Colocados en medio del Universo, respondemos a todo y somos como el eco de todo” (PsH: 123).

El poema fue el medio de encauzar la respuesta a esa emoción, a la fascinación que le produjo la lectura de Kierkegaard, pues “me di cuenta que él respondía bruscamente por ahí a muchas preguntas, cuestiones y dificultades mías dando de pleno en el clavo” (DeK: 8).

Constituyentes del gesto son la mimesis y el contenido: “el conocimiento contiene una imitación. El conocimiento es una traducción vital de los estímulos que nos vienen de las cosas”. Y “todas nuestras frases contienen un significado, reproducen o miman un significado” (PsH: 123-124). Entonces el poeta imita en su poema el sentido de la existencia de Kierkegaard, que es

“una mente que peregrina hacia Dios y su obra por ende es un «Itinerarium mentis ad Deum», que tiene todas las curvas, los vericuetos y hasta los retrocesos de un camino. Es un camino de cornisa. Es un camino calcado sobre su propia existencia; o más exacto, es su propia existencia”. (DeK: 8)

El entusiasmo vital, la explosión energética, la luz intelectual que recibió Castellani con la aprehensión del pensamiento del filósofo danés se actualizó en lenguaje rítmico, en sonido articulado auténtico, trasladado a una escritura *calamo currente* en la cual ha mezquinado los signos de puntuación, que no son más que símbolos escritos de la oralidad. Su poema ha sido gesto vivo, como lo atestigua el manuscrito autógrafo. Y su sentido, verdaderamente relevante, “memorable”, puesto que no es otro que la representación del destino humano.

En la composición del poema despliega un lenguaje culto, aunque llano. Coexisten en su expresión el cultismo –v.gr., *incógnita, impervia, procela-*, el préstamo –*folia-* con el argen-

tinismo -tilingo, "hablaban en gringo", baquiano-; la alusión mitológica –"mas yo era como un Sísifo volcando su peñón"- con la expresión coloquial –"dar dos recibir cuatro, cosa es de petardista"-; la referencia histórica y la geográfica – "no la hallaron Vasco de Gama ni Colón"; "desde el Cabo de Hatteras al golfo de Mogados"-, con la topografía mitológica –"a la procura de la Isla Afortunada".

En el plano fónico, en la estrofa segunda hay aliteración en P, PL y en R, que refuerza la idea de ruptura y de la violencia que se debe infligir el yo narrador para dejar atrás su vida cotidiana y lanzarse a la aventura: "**R**ompí todas mis cosas **implacable exterminio**" / "Mis libros de Estrabonio de **Plutarco** y de **Plinio**" / "Pinté verdes los cascos y los remos de minio" / "Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio/ Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón."

En la estrofa octava la aliteración en S reproduce fónicamente la idea de sed: "Doncellas que querían sacarme a salvamento/ Me hacían ojos dulces o charlas de pasión- /La sangre se me alzaba de sed o sentimiento/ Mas yo era como un Sísifo volcando su peñón."

En el plano sintáctico, en general, los enunciados son lineales ("gestos proposicionales"), sin desorden sintagmático y con períodos hipotéticos completos. Abundan los paralelismos sintácticos: "la he visto entre las brumas, la he visto en lontananza"; "pero arriesgarlo todo sin saber es locura.../pero arriesgarlo todo sin saber es el modo..."; "Si estuviera en el mapa y estuviera a la vista"; "Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero... / Busco la isla de Jauja de mis puertos orzando."

En cuanto al nivel semántico, en el poema *Jauja* el recurso básico es la alegoría, portadora de la experiencia mística:

"Uso allí la alegoría de un viaje arriscado por mar a una de las Islas Afortunadas para corporizar el "Itinerarium mentis" del místico danés; como Fray Juan de Yepes usó la de una subida a una montaña, Santa Teresa el ingreso

a la cámara más íntima de un palacio, el Inglés Bunyan el de un viaje plagado de obstáculos y peripecias alegóricas; y así otros poemas místicos" (DeK: 262).

Hay una profusión de oposiciones y contrastes expresados mediante la antítesis y las parejas inclusivas: "huracán y bonanza"; "diferentes facciones..., siempre la misma Jauja"; "a la luz de la luna y al sol del mediodía"; "con buena cara al tiempo malo"; "con sus ropas de novia de ensueño y esperanza y su cuerpo de engaño, decepción y folía" que en general tienen como objeto acentuar la paradoja que es intrínseca a la misma búsqueda de Jauja: pues la lógica del mundo natural, que afirma la imposibilidad de que se den dos contrarios en el mismo sujeto, se anula en el plano de la experiencia sobrenatural. La paradoja es uno de los recursos propios de la poesía mística. Dámaso Alonso la señala como procedimiento necesario en razón del tema, pues la lógica se rompe "...precisamente ante los estados inefables de las alturas místicas". (...) "La destructora atribución de contrarios a un mismo sujeto sirve como de aniquiladora fórmula de expresión de lo inefable" (Alonso, Dámaso, 1958: 133).

Las ideas centrales del poema están reforzadas también por el pleonasma: "empresa irrevocable pues no hay volver atrás"; "si eso fuera seguro con su prueba segura", la repetición y la derivación: "También me arriesgaría, yo me hiciera a la vela- / Pero arriesgarlo todo sin saber es locura... / Pero arriesgarlo todo justamente es el modo/ Y es el riesgo absoluto, y el arriesgarlo todo"; y la gradación semántica: "su cuerpo de engaño, decepción y folía".

El empleo del adjetivo calificativo es austero: no tiene valor ornamental sino conceptual. No interesa la descripción del entorno ni de los sentimientos, sino el relato limpio de las acciones y de los obstáculos: la vista fija en Jauja no da lugar al detenimiento durante la marcha. De ahí que el adjetivo sea predominantemente atributivo y aun en posición predicativa funcione como epíteto: "implacable exterminio"; "diferentes lugares"; "perito atauja"; "mágicas visiones"; "rabi-

sas aguas"; *"ardua proa"*; *"señuelo hechicero"*; *"traidora pampa"*; *"irónico comentario"*; *"los hombres serios de mi aldehuela"*; *"riesgo absoluto"*; *"viaje eterno"*, entre otros.

Además se reemplaza el adjetivo por el uso del sustantivo como genitivo: *"con sus ropas de novia de ensueño y esperanza"*; *"su cuerpo de engaño, decepción y folia"*; *"olas de violencia inaudita"*; o por la proposición adjetiva: *"la isla prometida que hechiza y que descansa"*.

El tiempo verbal predominante en las ocho primeras estrofas es el aoristo o pretérito perfecto simple, que expresa una acción acabada, concluida, (aunque el aoristo indoeuropeo denotaba indeterminación del momento y de la duración de las acciones). Desde el punto de vista aspectual, otorga riqueza semántica al poema. De acuerdo con la *Nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia Española (2009: 1689- 1690):

"El aspecto perfectivo (denominado aoristo por algunos autores) focaliza las situaciones en su conjunto, de principio a fin, y las presenta como completas o acabadas. El verbo podrá denotar un evento puntual o un estado de cosas mantenido durante un largo período, pero en uno y otro caso se designan situaciones cerradas que se conciben en su integridad".

El uso de este tiempo es acertado en esta secuencia, pues se refiere a un suceso ya acaecido, puntual, aunque no se indique el cuándo. La salida hacia Jauja que aconteció en un punto de la historia personal constituye un hito que no admite retorno: "Empresa irrevocable pues no hay volver atrás" (...) "Pues Jauja significa la decisión total/ Y es el riesgo absoluto y el arriesgarlo todo/ Es la fórmula única para hacerla real".

La enumeración verbal: *"salí" / "rompí" / "dije" / "pinté" / "quedé" / "surqué" / "cabalgué" / "recorrí"* trasunta idea de la agilidad y de la premura que exigió la salida hacia Jauja: empresa que no pudo ser dilatada una vez entrevista como deseable y necesaria. La escasa puntuación del poema exige una declamación sin pausa que contribuye también a denotar la

prisa en el desarrollo de las acciones.

Esa velocidad y condensación de acciones se detienen en las novena y décima estrofas y en el envío, donde el tiempo verbal es el presente. Esto indica que el viajero *-homo viator-* aún está en camino, está *en curso*, en *status viatoris*. Discurre desde la nave y aunque la búsqueda no ha finalizado, el término es incierto porque no se sabe el cuándo: *"Mis galeotes de balde me lloran ¿Cuándo, cuándo?"* pero sí es seguro que habrá un término: *"Pero el término incierto canta en mi corazón"*. La vacilación entre *cierto/ incierto* que se lee en el Manuscrito es un dato importante que aporta la crítica genética, ya que el poeta ha optado por el segundo vocablo, que incluye al primero: si bien existe la certeza de que el viaje tiene destino final, pues no se trata de una empresa utópica, lo que no se sabe es el momento exacto en que sucederá, porque nadie conoce la fecha en que culminarán sus desvelos o acontecerá su muerte.

El pronombre y las formas verbales de primera persona gramatical señalan el carácter excluyente de la experiencia subjetiva que en un plano alegórico se expone en el poema- se trata de un itinerario personal intransferible- además de su condición autobiográfica, pues este *yo* trasciende el texto y se identifica con la experiencia vital del poeta, aunque siguiendo el camino trazado por Kierkegaard según su propio testimonio en los lugares citados. En el envío, el discurso pasa a la segunda persona gramatical, pues el poema se cierra en *Oración* de acción de gracias a Dios. Allí se establece el paralelo con aquel hermano danés al que leyó "diccionario en mano" y cuya introducción en el texto se justifica en tanto él ya ha realizado el itinerario descrito y ha llegado a la meta, destino final que para Castellani puede desprenderse de la lectura de su obra, merced al "fraseo baquiano".

Aunque ambos fueron Solitarios (una de las categorías en el sistema filosófico de Kierkegaard) y según refiere Cornelio Fabro (2009: 28) de Kierkegaard:

“Egli si trovò solo, un «individuo» che non se può piegarre per il ricorso alla categoria logica generale. Egli sa che al di sopra del generale si eleva un sentiero solitario stretto e scosceso; Egli sa come è terribile nascere solitario, fuori del generale, e di trovarsi perciò a passare solo nella vita senza mai poter incontrare un solo compagno di viaggio”

...el hermano danés se convirtió en baquiano espiritual y tutelar compañero de viaje de Castellani

6. Propuesta para la edición anotada de “Jauja”

Para establecer el texto que se propone como definitivo se tomó como base en primer lugar el Manuscrito (M), y en los casos en que se advirtió una variante superadora, el texto de la edición de 1973, publicada en el libro *De Kirkegard a Santo Tomás de Aquino* (K). Se cotejan además con la primera edición de *Su Majestad Dulcinea* (SMD I); y con la 2ª edición de esta obra (SMD II). Con la primera estrofa se coteja el fragmento que aparece como epígrafe en la revista *Jauja* (F). Se respetan las mayúsculas iniciales de todos los versos por su valor en el plano semántico (Cfr. # 7).

JAUJA

Yo salí de mis puertos tres esquifes a vela¹

Y a remo, a la procura de la Isla Afortunada:²

Que son trescientas islas, mas la flor de canela

De todas es la incógnita que denominan Jauja.³

Hirsuta, impervia al paso de toda carabela⁴

¹F: Yo salí de mis puertos, tres galeras a vela

²F: Y a remo, a la procura de la Isla Afortunada (sin coma al final); SMD I y SMD II: con coma al final del verso. K: verso sin puntuación.

³F: Que son 200 islas, mas la flor de canela/ De todas, es la incógnita denominada JAUJA. En M y en K: sin punto final. En SMD I y SMD II: que denominan Jauja: (con dos puntos al final del verso).

⁴F: Ignota, impervia al paso de toda carabela (sin coma al final del verso); SMD I y SMD II: con coma al final del verso. K: sin coma final.

La cedió el Rey de Rodas a su primo el de León.⁵
Solo se aborda al precio de naufragio y procela⁶
Y no la hallaron Vasco de Gama ni Colón.⁷

Rompí todas mis cosas, implacable exterminio:
Mi jardín con sus ramos de cedrón y de arauja,
Mis libros de Estrabonio, de Plutarco y de Plinio⁸
Y dije que iba a América, no dije que iba a Jauja.
Pinté verdes los cascos y los remos de minio⁹
Y las velas como alas de halcón y de ilusión;
Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio-¹⁰
Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón.

Muchas veces la he visto, diferentes facciones,
Diferentes lugares, siempre la misma Jauja.
Sus árboles, sus frondas floridas, sus peñones,
Sus casas, maderamen del más perito atauja.
Su señuelo hechicero de aromas y canciones
Enfervecía el celo de mi tripulación,
Mas desaparecían sus mágicas visiones
Apenas la ardua proa tocaba el malecón.¹¹

⁵F: La donó el Rey de Rodas a su primo el de León. K: sin punto final.

⁶F: Solo se alcanza al precio de naufragio y procela

⁷M: Y no la **hallára** [sic] Vasco de Gama ni Colón; F: Y no la **vieron** Vasco de Gama ni Colón.

⁸En K: sin puntuación. En SMD I y SMD II: *Rompí todas mis cosas, implacable exterminio, / Mi jardín con sus ramos de cedrón y de arauja, / Mis libros de Estrabonio, de Plutarco y de Plinio*

⁹M: Debajo de los remos se lee con dificultad: la vela. En SMD II falta todo este verso, evidente error tipográfico.

¹⁰SMD I y SMD II: *Y las velas como alas de halcón y de ilusión, / Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio, / Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón.* K: sin puntuación al final del verso.

¹¹K: sin punto luego de *Jauja* y sin coma en *peñones*. SMD I presenta numerosas variantes de puntuación en esta estrofa: *Muchas veces la he visto, diferentes facciones, / diferentes lugares, siempre la misma Jauja: / sus árboles, sus frondas floridas, sus peñones / sus casas maderamen del más perito atauja: / su señuelo hechicero de aromas y canciones/ enfervecía el celo de mi tripulación / mas desaparecían sus mágicas visiones/ apenas la ardua proa tocaba el malecón.* Esta puntuación se repite en SMD II aunque se agrega la coma junto a *casas*: *sus casas, maderamen del más perito atauja:*

*La he visto entre las brumas, la he visto en lontananza¹²
A la luz de la luna y al sol del mediodía,
Con sus ropas de novia de ensueño y esperanza
Y su cuerpo de engaño decepción y folia.¹³
Esfuerzo de mil años de huracán y bonanza,
Empresa irrevocable pues no hay volver atrás,
La isla prometida que hechiza y que descansa
Cederá a mis conatos cuando no pueda más.¹⁴*

*Surqué rabiosas aguas de mares ignorados
Cabalgué sobre olas de violencia inaudita
Sobre mil brazas de agua con cascos escorados
Recorrí la traidora pampa que el sol limita.
Desde el cabo de Hatteras al golfo de Mogados
Dejando atrás la isla que habitó Robinsón¹⁵
Con buena cara al tiempo malo y trucos osados
Al hambre y los motines de la tripulación.¹⁶*

*Me decían los hombres serios de mi aldehuela:
"Si eso fuera seguro con su prueba segura
También me arriesgaría, yo me hiciera a la vela
Pero arriesgarlo todo sin saber, es locura..."
Pero arriesgarlo todo justamente es el modo
Pues Jauja significa la decisión total
Y es el riesgo absoluto y el arriesgarlo todo*

¹² Así SMD I y SMD II. M y K: sin coma en todo el verso. En todos: sin coma en *mediodía*.

¹³ Así K. En M: sin punto final. SMD I y SMD II: y *su cuerpo de engaño, decepción y folia*,

¹⁴ Así SMD I y SMD II; K y M: sin puntuación.

¹⁵ Así en M, SMD I y SMD II. En K y J: Robinson, sin tilde. La tilde es necesaria para la rima con "tripulación" y la medida del verso.

¹⁶ Puntuación de la estrofa según K. En M: la única puntuación es el punto final de la estrofa. En SMD I y SMD II: *Surqué rabiosas aguas de mares ignorados, / cabalgué sobre olas de violencia inaudita, / sobre mil brazas de agua con cascos escorados / recorrí la traidora pampa que el sol limita/ desde el cabo de Hatteras al golfo de Mogados / dejando atrás la isla que habitó Robinsón / con buena cara al tiempo malo y trucos osados / al hambre y los motines de la tripulación.*

*Es la fórmula única para hacerla real.¹⁷
Si estuviera en el mapa y estuviera a la vista
Con correos y viajes de ida y vuelta y recreo
Eso sería negocio, ya no fuera conquista¹⁸
Y no sería Jauja sino Montevideo.
Dar dos recibir cuatro, cosa es de petardista,¹⁹
Jauja no es una playa –Hawai o Miramar.²⁰
No la hizo un matemático sino el Gran Novelista²¹
Ni es hecha sino para marineros de mar.*

*Las gentes de los puertos donde iba a bastimento
Risueñas me miraban pasar como a un tilingo.
Yo entendía en sus ojos su irónico comentario
Aunque nada dijeran o aunque hablaran en gringo.
Doncellas que querían sacarme a salvamento
Me hacían ojos dulces o charlas de pasión-
La sangre se me alzaba de sed o sentimiento
Mas yo era como un Sísifo volcando su peñón.²²*

¹⁷ K y J: *Me decían los hombres serios de mi aldehuela / "Si eso fuera seguro con su prueba segura, / También me arriesgaría, yo me hiciera a la vela- /*

Pero arriesgarlo todo sin saber, es locura..." "... / Pero arriesgarlo todo justamente es el modo / Pues Jauja significa la decisión total/ Y es el riesgo absoluto, y el arriesgarlo todo, / Es la fórmula única para hacerla real."

En SMD II: *Me decían los hombres serios de mi aldehuela: / "Si eso fuera seguro con su prueba segura, / también me arriesgaría yo me hiciera a la vela, / Pero arriesgarlo todo sin saber, es locura..." / Pero arriesgarlo todo justamente es el modo, / pues Jauja significa la decisión total, / y es el riesgo absoluto y el arriesgarlo todo / es la fórmula única para hacerla real.* SMD I igual a SMD II excepto en los versos siguientes: : *Me decían los hombres serios de mi aldehuela / "si eso fuera seguro con su prueba segura /*

¹⁸ Así en K. En M: sin coma en *negocio*. En SMD I y SMD II: *eso sería negocio ya no fuera conquista / y no sería Jauja sino Montevideo.*

¹⁹ Así en K. En M: sin coma al final del verso. En SMD I y SMD II: *Dar dos, recibir cuatro, cosa es de petardista,*

²⁰ En M: tachadura ilegible y entre líneas *Miramar*. SMD I y II: *Jauja no es una playa –Hawai o Miramar-*.

²¹ M: *gran novelista* en minúscula; mayúsculas sobrescritas. SMD I y II: coma después de *Novelista*.

²² Esta estrofa sigue la puntuación de K, excepto el punto final en *tilingo*. SMD I y SMD II: coma luego de *tilingo*, de *gringo* y de *pasión*. En M: el único signo de puntuación de la estrofa es el guion luego de *pasión*. En M esta estrofa está añadida. Se señala con una flecha su ubicación.

Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero
 Que buscaron los grandes y han encontrado pocos
 El naufragio es seguro y es la ley del crucero
 Pues los que quieren verla sin naufragar, son locos-
 Quieren llegar a ella sano y limpio el esquiife
 Seca la ropa y todos los bagajes²³ en paz
 Cuando sólo se arriba lanzando al arrecife²⁴
 El bote y atacando desnudo a nado el caz.²⁵

Busco la isla de Jauja de mis puertos orzando
 Y echando a un solo dado²⁶ mi vida y mi fortuna
 La he visto muchas veces de mi puente de mando
 Al sol de mediodía o a la luz de la luna.
 Mis galeotes de balde²⁷ me lloran: "¿Cuándo, cuándo?"²⁸
 Ni les perdono el remo ni les cedo el timón.
 Este es el viaje eterno que es siempre comenzando
 Pero el término incierto²⁹ canta en mi corazón.

²³ En M: bagages [sic]

²⁴ la palabra *sólo* está añadida con posterioridad, escrita por debajo del verso y señalada su ubicación con una flecha. El vocablo *arriba* está escrito entre líneas sobre una tachadura ilegible.

²⁵ Puntuación de K. En M: la única puntuación es la coma en el primer verso luego de *Jauja* y el punto final de la estrofa. En SMD I: *Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero / que buscaron los grandes y han encontrado pocos, / el naufragio es seguro y es la ley del crucero, / pues los que quieren verla sin naufragar son locos... / quieren llegar a ella sano y limpio el esquiife, / seca la ropa y todos los bagajes en paz, / cuando sólo se arriba lanzando al arrecife / el bote y atacando desnudo a nado el caz.* SMD II repite la puntuación de SMD I pero agrega una coma al final del primer verso.

²⁶ En M: Se lee con claridad, tachado con dos líneas: *Después de echar a un dado.* Arriba, entre líneas: *Y echando a un solo dado.* Esta última elección da mayor fluidez al verso.

²⁷ M: *De balde* escrito arriba, entre líneas. Bajo tachadura se lee *en vano.*

²⁸ En K: punto y coma luego de *fortuna*, punto luego de *luna* y coma luego de *remo*. En M: la única puntuación son los puntos en *timón* y al final de la estrofa y los interrogativos *¿Cuándo cuándo?* En SMD I: *Mis galeotes de balde me lloran. ¿Cuándo, cuándo?* Y coma después de *comenzando*.

En SMD II: *Mis galeotes de balde me lloran: ¿Cuándo, cuándo?* Y coma después de *fortuna* y *comenzando*.

²⁹ En M: el prefijo *in* agregado por debajo y unido en un trazo remarcado a *cierto*. Es coherente la vacilación entre "cierto" e "incierto", ya que ambas notas pueden predicarse de este viaje cuyo término es seguro —no se trata de un viaje indefinido, Jauja es un destino indubitable— pero incierto el momento de su finalización.

ORACIÓN

Gracias te doy Dios mío que me diste un hermano³⁰
 Que aunque sea invisible me acompaña y espera³¹
 Claro que no lo he visto, pretenderlo era vano³²
 Pues murió varios siglos antes que yo naciera.³³
 Mas me dejó su libro que, diccionario en mano,
 De la lengua danesa voy traduciendo yo³⁴
 Y se ve por la pinta del fraseo baquiano
 Que él llegó, que él llegó.³⁵

³⁰ La puntuación de esta estrofa en SMD I y SMD II es diferente: *Gracias te doy Dios mío que me diste un hermano / que aunque sea invisible me acompaña y espera, / claro que no lo he visto, pretenderlo era vano, / pues murió varios siglos antes que yo naciera, / mas me dejó su libro que diccionario en mano / de la lengua danesa voy traduciendo yo, / y se ve por la pinta del fraseo baquiano / que él llegó, que él llegó.*

³¹ Así en K. En M: Este verso, sin el guion final, aparece agregado con posterioridad en reemplazo de este otro, tachado: *Para la gran empresa desta navegación.*

³² Así en K. En M: *Claro que no lo he visto pretenderlo era vano*

³³ En todos: sin punto en *naciera*. M: *varios y que yo naciera*, escrito entre líneas. No se leen las tachaduras que esas expresiones reemplazan. Aquí el poeta incurre en un error cronológico, ya que Kierkegaard no murió varios siglos sino varios años antes de que él naciera, a saber, 44 años. Sören Kierkegaard nació en Copenhague el 15 de mayo de 1813 y murió en la misma ciudad el 9 de agosto de 1855.

³⁴ M: *Voy traduciendo yo*, escrito entre líneas. No se lee la tachadura que esta expresión reemplaza.

³⁵ M: al final del poema aparece como autor John Walter Piccirilli, tachado con una línea aunque se lee con claridad. En J: Castellani "edita" y reseña un artículo que precede al poema donde también lo atribuye al poeta italiano John Walter Piccirilli.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Leonardo Castellani

Camperas (1977). Buenos Aires: Thau.

Crítica literaria. Notas a caballo de un país en crisis (1974). Buenos Aires: Dictio.

De Kirkegord a Tomás de Aquino (1973). Buenos Aires: Guadalupe.

Doce parábolas cimarronas (1959). Buenos Aires: Itinerarium.

El enigma del fantasma en coche (1976). Buenos Aires: s.e.

El Evangelio de Jesucristo (1957). Buenos Aires: Itinerarium.

El Libro de las Oraciones (1978). Buenos Aires: Dictio.

El Ruiseñor fusilado; El místico (1952). Buenos Aires: Penca.

Jauja (1967–1969). Publicación mensual dirigida por L. Castellani, nn.1 al 36.

La muerte de Martín Fierro (1953). Buenos Aires: Cintra.

Las parábolas de Cristo (1994). Mendoza: Jauja.

Los papeles de Benjamín Benavides (1978). Buenos Aires: Dictio.

Marianillo de Birlibirloque (2003). Mendoza: Jauja.

Psicología humana (1997). 2ª ed. Mendoza: Jauja.

Seis ensayos y tres cartas (1978). Buenos Aires: Dictio.

Su Majestad Dulcinea (1956). Buenos Aires: Cintra.

Una gloria santafecina; Horacio Caillet- Bois; vida y obra (1976). Buenos Aires: Penca.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA. VV. *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*. Número extraordinario dedicado al R.P. Leonardo Castellani. ISSN 0327 -5574. Buenos Aires, n. 36, julio – septiembre, 1994.

Alonso, Dámaso (1958). *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*. 3ª ed. Madrid: Aguilar.

Baehr, Rudolf, (1970). *Manual de versificación española*.

Madrid: Gredos.

Ballesteros, Juan Carlos (1990). *La filosofía del padre Castellani*. Buenos Aires: Gladius.

Benítez, Hernán. “Estudio preliminar”. En: Castellani, Leonardo (1974). *Crítica literaria*. Buenos Aires: Dictio.

Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Calderón de Puelles, Mariana (2004). “Estudio preliminar”. En: González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Tomo I. Mendoza- Buenos Aires: FFyL, UNCuyo – Nueva Hispanidad Académica.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1991). *Diccionario de símbolos*. 3ª ed. Barcelona: Herder.

Cilvetti, Ángel (1974). *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra.

Danielou, J. (1963). *Cultura y misterio*. Barcelona: Estela.

Fabro, Cornelio (2009). *Introduzione all'Esistenzialismo*. A cura di Elvio Fontana. Segni: Editrice del Verbo Incarnato.

Garrido, Miguel Ángel (2000). *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis.

Gilson, Étienne (1974). *Lingüística y Filosofía; ensayo sobre las constantes filosóficas del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Hernández, Pablo (1977). *Conversaciones con Leonardo Castellani*. Buenos Aires: Colihue – Hachette.

Lázaro Carreter, Fernando (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.

León- Dufour (1976). *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona: Herder.

Lois, Élida (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales; introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: EDICIAL.

Maritain, Raïssa y Jacques (1978). *Situación de la poesía*. Buenos Aires: Club de Lectores.

Obligado, Carlos (1941). *Antología poética de Leopoldo Lugones*. 8ª ed. Buenos Aires: Espasa –Calpe Argentina.

Patch, Howard Rollin (1983). *El otro mundo en la literatura medieval*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pépin, J. (1976). *Mythe et allégorie*. Paris: Études Augustiniennes.

Perriau, Jaime (1970). *Las generaciones argentinas*. Buenos Aires: EUDEBA.

Petit de Murat, Mario José (1991). *La belleza y el arte*. San Miguel de Tucumán: Grupo del Tucumán.

Pinciroli, Liliana Beatriz (1994). "El pensamiento poético de Castellani". En: *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*. Número extraordinario dedicado al R.P. Leonardo Castellani. ISSN 0327 -5574. Buenos Aires, n. 36, julio - septiembre 1994. Pp. 80 -99.

Pinciroli, Liliana Beatriz (2007). "Por qué leer hoy a Castellani". En: Actas de las Terceras Jornadas de Historia, Espacio y Literatura "Pioneros, precursores y hacedores de nuestra cultura". Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. (CD ROM). ISBN 978- 987- 05- 34662.

Pinciroli, Liliana Beatriz (2010). "El poeta, verbo de los hombres". En: *Diálogo*. ISSN 0327 -8999. San Rafael, Mendoza, a. 15, 2ª época, n. 55, diciembre de 2010. Pp. 81 -90.

Pinciroli, Liliana Beatriz (2015). "Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero"; *Jauja como clave de lectura en la obra de*

Leonardo Castellani". Tesis de doctorado dirigida por la Dra. Elena Calderón de Cuervo. Mendoza: UNCuyo.

Raggio, Marcela (2008). "T. S. Eliot en Argentina: las contribuciones de Borges en *El Hogar* (1936-1937)". En: *Nueva Revista de Lenguas Extranjeras*, N° 10, Pp. 235-248.

Randle, Sebastián (2003). *Castellani, 1899 -1949*. Buenos Aires: Vórtice.

Real Academia Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Reale, Giovanni; Antiseri, Darío (1995). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. 2ª ed. Barcelona: Herder.

Ricoeur, Paul (2008). *Tiempo y narración II; la configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo veintiuno.

Sáenz, Alfredo (1991). *El icono, esplendor de lo sagrado*. Buenos Aires: Gladius.

Salinas, Pedro (1967). *El defensor*. Madrid: Alianza.

Spang, Kurt (2005). *Persuasión; fundamentos de retórica*. Pamplona: EUNSA.

Steiner, George (2002). *Gramáticas de la creación*. 3º ed. Madrid: Siruela.

Vizcay, Luis (1962). *Leonardo Castellani*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

**PRÓLOGOS Y DEDICATORIAS
EN LAS PARTES DE COMEDIAS LOPESCAS.
PARTE I**

*María Lorena Gauna Orpianesi
Universidad Nacional de Cuyo
lothri2000@gmail.com*

Resumen

A partir del año 1617 Lope empezó a encargarse personalmente de la impresión de sus Partes de comedias. Entre las razones están la necesidad de pulir sus textos de erratas, evitar que otros se enriquezcan con su esfuerzo y, además, publicitarse. Para ello escribirá una serie de prólogos entre ese año y 1625, cuando escriba el último para la Parte veinte de sus Partes de comedias.

El propósito de la presente comunicación es explorar los prólogos y dedicatorias de sus Partes de comedias, poniéndolos en relación con la lucha de Lope por mantenerse en la cima de la escena, la educación del público lector, la controversia gongorina y la evolución estética del autor a lo largo de esos años.

Palabras clave: Lope de Vega- comedias- prólogos y dedicatorias de las comedias.

Abstract:

From the year 1617 onwards, Lope de Vega personally took charge of the impression of his Parts of Comedies. Among the reasons are the need to polish his errata texts, to avoid that others become rich at the expense of his effort, and also, to publicize himself. To accomplish these aims, he would write a series of prologues between that year and 1625, when he wrote the last one for Part XX of his Parts of Comedies.

The purpose of this paper is to explore the prologues and dedications of his Parts of Comedies, relating them with the struggle Lope did to maintain himself at the top of the stage, with the education of the reading public, with Luis de Góngora's controversy, and with the author's esthetic evolution throughout those years.

Key words: Lope de Vega – Comedies - Prologues and dedications of Comedies

En 1617 Lope de Vega comienza a encargarse en persona de la edición de sus *Partes de comedias*, con la Parte IX de ellas, la cual titula *Doce comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo*. Como puede observarse, es fundamental para él recalcar la fiabilidad del original ya desde el propio título de la publicación. Inaugurará con ella una serie de prólogos que escribirá entre ese año y 1625, cuando escriba el último para la *Parte veinte*.

El corpus trabajado, por tanto, abarca los ocho prólogos editados por la Biblioteca de Autores Españoles, los correspondientes a las partes XI (1618), XII (1619), XIII (1620), XIV (1620), XVI (1621), XVII (1621) y XIX (1623) y, además, los de las ediciones *princeps* de la parte IX (1617) y X (1618), y el Prólogo-Dedicatoria de la Parte XX (1625), que han sido consultadas en la Biblioteca Digital Hispánica y la Biblioteca de la Universidad Complutense. Los prólogos de las restantes no fueron escritos por el Fénix, por lo cual no serán abordados.

Según nuestra hipótesis, es posible leer estos textos como una serie continuada, una unidad en sí mismos. De hecho, el propio Lope propone esa lectura, al remitir en algunos de estos Prólogos a otros. Así, en el Prólogo a la Parte XII (1619): “Yo te prometí en la oncenava Parte, lector amigo, otras doce comedias”, en el de la Parte XIV (1620): “No me canso de servir a vuestras mercedes”, la XV: “Cumpliendo va el Autor de estas comedias la palabra por mí” (1621), en el de la XVII (1621): “Solía el

Teatro hacer aquestos prólogos” o en el Prólogo-dedicatoria de la Parte Veinte (1625): “Vuestra merced, señor Lector, se entretenga con estas comedias lo mejor que pueda, hasta la parte veintiuna”. Además, se repite un conjunto de temas, tópicos y obsesiones a los que nos iremos refiriendo.

Como hemos destacado en otras comunicaciones, es notoria una evolución en estos textos preliminares. Lope fue ahondando en las posibilidades del género prologal a medida que se sucedían las *Partes de comedias*. Así, en los dos primeros prólogos, la voz enunciativa es la del autor, aunque el tono más denotativo usado en 1617 se opone al sarcástico del segundo. Pero en el Prólogo a la Parte XI, Lope crea un personaje, el Teatro, y a través de esta ficción expresa sus propias ideas. Volverá a acudir a esta máscara en el Prólogo a la Parte XIV, pero la culminación vendrá en los Prólogos dialogísticos de las Partes XVI y XIX, mucho más extensos que el resto. El diálogo se explica atendiendo a que, dada la permeabilidad del prólogo, frecuentemente se contagia del estilo de las obras a las que acompaña. Como afirma Porcheras Mayo, “su carácter introductorio a *algo*, hace que este *algo* se prolongue en él y le revista sus características” (1957: 100).

En el mencionado prólogo inaugural a la Parte IX, las primeras palabras son para justificar su intervención en la edición, así explica:

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales. Que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor; que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses.

Al celo “filológico” de Lope debemos el contar con estas ediciones. En muchos lugares de sus prólogos se repiten la queja por el

trabajo de los impresores y el reclamo por el robo de sus obras, frente a los cuales opone la fiabilidad de su edición, tomada de sus manuscritos. De esta manera, en el Prólogo a la Parte XI, expresa su orgullo autorial: “Estas, que aquí te presento, puedo afirmar como testigo de vista, que son las mismas que en mí se representaron, y no supuestas, fingidas ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor y trescientos del que dice que de verlas en mí las toma de memoria y las vende a estos hombres que sin licencia del Supremo Consejo las venden con rétullos públicos”. La justificación para publicarlas, según añade en el texto mencionado, es que “no porque una fiesta se vea deja de alegrar escrita a los mismos que la vieron”.

Como puede observarse, estos prólogos ofrecen variada información acerca del mercado editorial de la época y de las pugnas entre los poetas (dramaturgos) y los impresores, los dueños de los teatros y los Autores (directores de Compañía). La indignación de Lope por los hurtos se manifestará una y otra vez en el escrito, irrumpiendo apasionadamente en muchos pasajes. En el preliminar mencionado insiste Lope en la propiedad intelectual de su obra mediante el recurso de la alegoría, pues las comedias que les presenta “son de los borradores de Lope, y no de la pepitoria poética destos zánganos, que comen de la miel que las legítimas abejas en sus artificiosos vasos labran de tantas y tan diversas flores”. *Legítimo* poeta es él, *artificiosos* son los bellos productos de arte que crea, las flores son *muchas*, dada su prolífica producción. En la alabanza de la *diversidad* de las flores vemos la *varietas* barroca.

En relación con las deturpaciones de sus comedias y mediante la voz del Teatro, relata en el Prólogo a la Parte XVII:

dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas copias ajenas y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas, y así se determinaron a pedirles que se las

dejasen corregir, y que habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos.

En el mismo prólogo Lope refiere a una dificultad extra que tenían los dramaturgos: sus textos eran comprados o robados por los Autores y a veces no poseían traslado (copia) del original. Pero en el Prólogo a la parte XV Lope revela una verdad importantísima a la hora de afrontar la tarea ecdótica, ya que ni siquiera los textos publicados en las *Partes* corresponden a los primeros originales de las comedias, nacidas seguramente al calor de la escena muchas de ellas; perdidos quizá sus originales de la forma en que se relata en los prólogos otras. Afirma el personaje del teatro:

Cumpliendo va el Autor de estas comedias la palabra por mí, mejor diré por sí mismo, en dar a luz las que le vienen a las manos o a los pies, pidiéndole remedio. Él hace lo que puede por ellas; mas puede poco; que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera; que reducirlas a su primera forma es imposible.

Como puede observarse, la ajetreada vida del monstruo de la naturaleza le impedía corregir con fidelidad sus textos. Procuraba acercarse a ese seguramente primer original perdido, pero él mismo revelaba que era una tarea vana. A continuación, particularizará cuáles son las alteraciones de sus comedias de las cuales se resiente y queja continuamente. Prefiere que sus textos salgan “de su casa, que no de las ajenas, por no las ver como las primeras en tal desdicha, ya con loas y entremeses que él no imaginó en su vida, ya escritas con otros versos y por autores no conocidos, no solo de las Musas, pero ni de las tierras en que nacen”. A Lope le molestan esos géneros menores adosados a sus comedias, escritos por autores mediocres. Pero, además, los versos apócrifos en ellas entremetidos. Utilizará constantemente la burla y la ironía para referirse a los malos poetas que pervierten su obra.

Por otra parte, Lope participa en sus prólogos del debate sobre la preeminencia de la vista o el oído, muy frecuente en la época.

En el prólogo dialogístico a la Parte XVI, a raíz de la crítica de las tramoyas, los personajes del Forastero y el Teatro discuten acerca de cuál sentido es más importante:

Teatro: El arte de las comedias y de la poesía es la invención de los poetas príncipes; que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos, y en materia de agradar los ojos, te quiero vencer con un ejemplo. Cuando hay una fiesta de toros, ¿van a verlos o a oírlos?

Forastero: Yo no he oído decir que hable algún toro, que cante o baile.

Teatro: Pues siendo los ojos tan principal sentido, no es pequeña la causa con que se mueve el pueblo.

La importancia concedida a uno y otro sentido forma parte de los cuestionamientos que Diez Borque plantea en su artículo “Sobre lo que sería necesario saber más de la vida teatral del Siglo de Oro español”, publicado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico de Madrid en 2014: “Expresivamente escribía [el viajero] Zabaleta “Porque las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos” (*El día de fiesta por la tarde*). Ahí comienza el problema ¿se iba más a ver que a oír, o a la inversa?”¹.

La oposición entre ambos la realiza Lope al referirse peyorativamente a los espectadores de su teatro en el Prólogo dialogístico a la parte XVI, cuando el teatro cuenta al personaje del Forastero: “yo he llegado a gran desdicha y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes o por ser malos los poetas o por faltar entendimiento a los oyentes; pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos”. Más adelante explica su referencia: “volviendo al pueblo, digo que justamente se mueve a estas máquinas por deleitar los ojos; pero no a las de la comedia de España, donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y la mecánica chusma de los hombres”. Algunos

¹ Y continúa Diez Borque: “Se ha escrito sobre ello, pero son muchas las lagunas de información en tan importante cuestión”.

escenarios se enriquecían con piezas móviles. Arellano indica que “además de los elementos del decorado, debemos tener en cuenta las máquinas que componen la ‘tramoya’. Los mecanismos de la tramoya se van complicando durante el XVII”².

La alusión a la preeminencia de uno u otro sentido no es irrelevante, sino que tiene estrecha relación con la batalla que el dramaturgo está dando contra una nueva generación de autores que ponen el acento en lo visual, las tramoyas y el efectismo. Rápido de reflejos, el Fénix contestará con una serie de obras escritas entre 1613 y 1617. Entre ellas, Ruiz Pérez destaca *La dama boba*, *Peribáñez* y *el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* y *El perro del hortelano*. En *Fuenteovejuna* se observa la tensión entre los parámetros de la comedia nueva y la concesión al gusto popular contemporáneo, ya que por un lado las muertes del comendador y sus hombres se producen fuera del escenario, pero se exhibe la cabeza en la pica.

Volviendo al aspecto central de nuestra exposición, nos referimos a la permeabilidad del prólogo y a su constitución como un verdadero género literario, que también se contamina de los rasgos de las obras que precede. En este sentido, el dialogismo y la multiplicidad de voces se dan también en la relación del autor -o de las máscaras detrás de las cuales se esconde- con los posibles lectores. No hay un único lector, no hay un trato uniforme de este. En un mismo prólogo se dirige a muy diferentes tipos de destinatario. Sostiene Diez Borque, “ni el público es uno ni la comedia es una’. El público es muchos públicos y la comedia es una articulación de niveles distintos, de planos distintos de atención que van dirigidos a distintos receptores (...) Los dramaturgos (...) eran conscientes de esta pluralidad de receptores. Bien sabido es que la comedia se concibe entonces como una estructura jerárquica de niveles, no hay un vulgo receptor

² Arellano, Ignacio (1995) *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, p. 81. Entre estos mecanismos estaba el escotillón o trampilla por las que surgían apariciones sorprendentes o se hundían personajes, el bofetón, que era un torno giratorio y tramoyas de elevación vertical o traslación horizontal (Cfr. Arellano, 1995: 81-82). También se producían apariciones de animales vivos o maniqués o actores disfrazados.

único” (Diez Borque. 2011: 25).

Lope, a quien además Pedraza define como una “viva paradoja”, hace muy diversas apreciaciones acerca de cómo el lector recibirá su obra y de la lectura de sus comedias. De este modo en el prólogo inaugural, confiesa: “me he resuelto a imprimirlas por mis originales, que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses”. Sin embargo, en el Prólogo a la Parte XI, esta vez dirigiéndose a un “letor amigo o enemigo” y mediante la voz del teatro le ofrece

que si benignamente las recibes, no llegue a mis manos comedia ingeniosa de las muchas que cada día escriben tantos ingenios, que no te la presente, no hurtada, sino con gusto de sus dueños, para que el tuyo tenga en su casa, o recogimiento con su familia, lo que no todos pueden ver.

90

En la Parte XIV vuelve, sin embargo, a las andanzas, y en la voz del Teatro y refiriéndose esta vez a los espectadores, quienes mucho le deben y a quienes siempre querría deberles cortesía, primero afirma que quiere que gocen sus comedias “con más espacio”, pero a continuación resta verdad a lo dicho al exclamar: “¡Dichoso yo que no veré la cara que les ponen allá en sus aposentos, como aquí en mis tablas!, aunque quedo seguro que las defenderán, pues habiéndolas comprado, ya son más suyas que mías, y los vaqueros también silban al toro después que le han vendido”.

La característica más evidente que Lope resalta en los espectadores es la ignorancia, sin embargo, en el Prólogo de la Parte XIX se ve todo lo contrario. Ahora su queja es que saben demasiado: “el haber cada día tantas comedias trae la gente sin gusto, y el vulgo tan entendido, que no perdona sílaba, ni ya se les puede hacer plato¹ sin decir lo dicho” (p. xxvii). Como vemos, el vulgo ha sido educado por tantos años frente a la comedia nueva, pero esto tampoco lo satisface, pues en ello hay peligro

para los autores.

El trato ambivalente del lector se observa también en el Prólogo-dedicatoria a la Parte XX, pues en un mismo párrafo alterna cortesía (“Señor Lector, en esta parte veinte tiene vuesa merced doce comedias (...) como he tenido gusto de presentarlas” o “Vuesa merced, señor Lector, se entretenga con estas comedias lo mejor que pueda”) y descortesía, pues inmediatamente se suscita en su mente la posibilidad de que algún enemigo suyo tenga en la mano su obra (“Que hasta en esto hay quien censure las voluntades, rescinda las obligaciones, satirice los servicios y mande en casa ajena” o “sí no es de aquellos retorcidos que miran el mundo en el mapa y así le juzgan breve”).

Notamos que Lope va imaginando sucesivamente distintos tipos de lectores, a los cuales en ocasiones apostrofa directamente y en otras alude implícitamente: aquellos que admiran su obra y pueden disfrutarla en soledad, aquellos que hurtan sus obras, aquellos que todo lo cuestionan. Tiene presentes a sus lectores, pero también a sus espectadores y silbidos, a sus detractores y sus críticas, a los nuevos dramaturgos y la competencia que le ofrecen. Afirma Ruiz Pérez:

En las dos primeras décadas del siglo XVII la consolidación de la fórmula dramática de la comedia nueva convierte a Lope en la referencia inexcusable para la imitación, pero con ella llega también la emulación, apoyada no solo en cambios generacionales, sino también en la primacía que el arte nuevo concedía a los gustos del “vulgo” en demanda constante de novedades.

En este prólogo a la parte XIX que veníamos analizando, Lope, en la voz del Poeta, explicita este fuerte vínculo con el público al confesar “solo el agrardarle tengo por máxima”.

En síntesis, las ambigüedades y contradicciones en el pensamiento lopesco que hemos señalado en relación con la justificación de por qué imprimir sus obras o la concepción del receptor, parecen tener menos que ver con una utilización del poeta de las

91

fórmulas tópicas del prólogo, que con la personalidad ambivalente del escritor, obsesionado por la fama y el enfrentamiento con sus detractores y competidores en la escena teatral áurea.

BIBLIOGRAFÍA

Díez Borque, José María (2011). «Lope y sus públicos: estrategias para el éxito». *RILCE*, 27.1, 35-54.

García Santo-Tomás, Enrique (2000). *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

Pedraza Jiménez, Felipe B. (2010). «Lope de Vega y el canon poético». Begoña López Bueno, directora. *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 367-394.

Porcheras Mayo, Alberto (1957). *El prólogo como género literario*. Madrid: CSIC [Especialmente pp. 147-177].

**PROBLEMAS Y PROPUESTAS EN TORNO
A LOS TEXTOS DE BASE PARA UNA EDICIÓN DE
LA CHRISTIADA DE DIEGO DE HOJEDA**

*Elena Calderón de Cuervo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
ecalderondecuervo@gmail.com*

Resumen:

*En este trabajo se plantea unos de los problemas fundamentales a la hora de editar un texto y es el de fundamentar la versión original, completa y segura a la hora de editar una obra. Esta discusión sobre la autoridad de las fuentes se aplica en este caso a *La Christiada*, poema heroico del Padre Hojeda escrito en Lima hacia finales del siglo XVI y editado en Sevilla en 1611. Además de la edición *Princeps* hay un Manuscrito contemporáneo a la *Princeps* catalogado a finales del siglo XIX en la Biblioteca del Arsenal de París. El estudio de ambas versiones y su cotejo, tanto como la revisión de las ediciones posteriores, nos permitirán establecer con cierta precisión cuál puede ser el texto de base que se aproxime más al establecido por el autor.*

Palabras clave: Edición de textos coloniales- *La Christiada*-Cotejo de textos de base.

Abstract:

This work arises one of the fundamental problems when editing a text, being that of fundamenting the original version, complete and safe at the time of editing a labour. In this paper, the

discussion on the authority of sources applies to La Christiada, heroic poem by Priest Hojeda, written in Lima towards the end of the Sixteenth Century, edited in Seville in 1611. Besides the Princeps edition, there exists a manuscript, contemporary to the Princeps, catalogued by the end of the Nineteenth Century in the Bibliothèque de l' Arsenal in Paris. The study of both versions, and its collation, as well as the revision of subsequent editions, will allow us to establish with some precision, which may be the source text, that which is closer to the one stated by the author.

Key words: Edition of Colonial Texts – La Christiada – Collation of source texts.

Quizá uno de los problemas más serios a la hora de editar un texto sea el de establecer la fuente o el documento más fidedigno que revele no solo la autoría (en caso de que la tenga) sino que nos permita entender su génesis, elaboración y transmisión. En este sentido, la edición crítica de textos es una herramienta fundamental para poder responder a estas cuestiones y tiene sus leyes propias por medio de las cuales se le otorga a un documento, y no a otro, el valor de texto completo y seguro. Esto que aparece como una verdad de Perogrullo, no deja de presentar al editor una sustancial y a veces difícil cuestión a resolver. En el caso concreto del poema del padre Diego de Hojeda, *La Christiada*, el asunto no es sencillo.

Habrá que insistir, una vez más, que el problema de las ediciones es frecuente en los textos que integran la Literatura colonial, aun cuando esta literatura surge al mismo tiempo en que se produce el auge de la industria imprentera. Advuértase que desde 1536 existía la imprenta en México y desde 1580 funcionaba en el Perú; sin embargo, por alguna extraña razón, el poema de Hojeda, como los de muchos otros autores nativos o residentes en los Virreinos americanos, se imprimió en España en 1611. Este dato no es menor ya que muchas veces hace que el manuscrito autógrafo se distancie de la *editio princeps*, ya sea porque

lo que llega a la Metrópoli es una copia del original, con todos los riesgos y variantes que esto conlleva, ya sea porque el original no está “custodiado” por el propio autor.

En lo que respecta a los textos iniciales, *La Christiada* de Fray Diego de Hojeda se conserva, hasta ahora, a través de dos versiones: ¹ la edición *Princeps* de 1611 y una versión manuscrita existente en la Bibliothèque de l' Arsenal de Paris, realizada por varios copistas a la que se designará Manuscrito.

1.1. La *Princeps*

La primera edición fue hecha en Sevilla en 1611 en la imprenta de Diego Pérez. ² El cotexto preliminar ³ es el siguiente:

¹ Aclaremos, a medida que aparezcan, los términos utilizados en lo que a terminología textológica se refiere, con el propósito de hacer más clara la comprensión de los planteos. William F. Hunter, en *Editing Texts in Multiple Versions* de 1985, llama *versión* “a un texto que dispone de elementos divergentes a los demás textos /de la misma obra/. Estos elementos divergentes pueden ser de un tamaño mínimo, como por ejemplo, en el caso de faltas de copistas o divergencias que han resultado como consecuencia de la corrección de erratas (...). Lo que separa las versiones son las *variantes*”. Citado por Kart y Roswitha Reinchenberger. *Problemas para una edición dramática*. En: Jesús Cañedo e Ignacio Arellano (Eds). *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro*. Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986. Pamplona: EUNSA, 1987. pp. 276-277.

² Manejamos la edición *princeps* de *La Christiada* de Diego de Hojeda que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, en la sala que contiene la colección Toribio Medina.

³ Kurt Spang. *Hacia una terminología textológica coherente*. En: Jesús Cañedo – Ignacio Arellano. (*op. cit.*, pp 320 sq) denomina cotexto al conjunto de elementos no textuales, elementos muy dispares no solamente en su naturaleza, sino también en su forma tipográfica o icónica y en su posición y situación respecto de lo que se llama texto. Distingue el autor esta noción de cotexto con el sentido que le da Leo Hoek en su artículo *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. (La Haye / Paris / New York, Mouton, 1981) donde dice que « le co-texte est ainsi l'équivalent du texte dépourvu de son titre ». En la sistematización de los elementos cotextuales distingue, asimismo, de acuerdo con la ubicación del dato cotextual, cotextos preliminares (administrativos y/o comerciales y literarios), cotextos interliminares (intercalados dentro del texto) y cotextos postliminares (administrativos y/o comerciales y literarios).

*La Christiada / del Pa / dre Maestro / Frai Diego de Hojeda: / Regente de los Estudios de Predicadores / de Lima.*⁴
Que trata de la vida i muerte / de Cristo nuestro Salvador: / Dedicada al Ecelentis / simo Señor don Iuan de Mendoza / i Luna, Marques de Montes / Claros, i Virrei del Peru. / Año (hay aquí un dibujo que representa la Crucifixión) *1611. / Con Privilegio. / (una línea ornamental) Impresso En Sevilla, por Diego Perez.*⁵

Se consigna, a continuación, una descripción completa del volumen, con los datos cotextuales pre, inter y post-liminares:

(En 4º). – Título – Preliminares: Tassa – Erratas – Licencia real fechada en Valladolid, 9 de mayo de 1610 – Aprobación de Fray Francisco Tamayo fechada en Madrid “último de febrero, de 1610, años” – Licencia de la Orden, dada por el Provincial, Fray Francisco de Vega en Lima, el 28 de marzo de 1609 – Aprobación de Fray Juan de Lorenzana, O.P. en Lima, el 27 de marzo de 1609 – Aprobación de Fray Agustín de Vega, O.P. en Lima, 27 de marzo de 1609 – Dedicatoria al Marqués de Montesclaros – Lira de Lope de Vega Carpio – Soneto del Dr. Mira de Amés-cua, Capellán de Su Majestad – Soneto anónimo – Canción de Gabriel Gómez para el autor – 340 folios (que constituyen el texto propiamente dicho) – Post-liminares: Sello de la imprenta – Colofón: “Impreso En / Sevilla, En la Imprenta de Diego / Perez en la Calle de Catalanes. / Año 1611”.

La aprobación eclesiástica, que consta en las dos primeras páginas, fue hecha por Fray Juan de Lorenzana y Fray Agustín de Vega, en el convento de Nuestra Señora del Rosario de Lima, el 27 de marzo de 1609 según se desprende del texto anterior; el *imprimatur* de Francisco Tamayo está redactado en Madrid en 1610 y la edición es de 1611, datos que revelan la rapidez con la que el texto pasó a España y se imprimió.

⁴ Al momento de la publicación del poema, Hojeda ya no era Regente de Estudios en Lima. Lo fue hasta 1609, y luego fue trasladado al Cuzco, donde asumió el cargo de Superior del Convento de los dominicos de esa ciudad.

⁵ Se indica con la barra cambio de línea.

Por la dedicatoria “al ecelentísimo (...) marqués de Montes Claros (...), virrei del Perú” tanto como por el poema laudatorio “al autor” de Lope de Vega y Carpio, de expresa amistad con el Marqués,⁶ es fácil suponer que esta edición fue promovida por el susodicho virrey, Don Juan de Mendoza y Luna.

Respecto del texto base utilizado para esta edición no hay nada explícito, sin embargo, la licencia real, bajo el título de “El Rei”, dice que

(...) damos licencia i facultad, a qualquier, impressor destes nuestros Reinos, que nombraredes -se está refiriendo a Fray Diego de Hojeda- para que durante el dicho

⁶ Aurelio Miro Quesada investiga la relación entre Montesclaros y Lope de Vega en su estudio *El primer virrey-poeta en América. (Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros)* (Madrid, Gredos, 1962). Señala en *La hermosura de Angélica* un elogio de Lope al Marqués: “y para decir verdad, en ningún siglo ha conocido España tantos príncipes, que con tal gracia, primor, erudición y puro estilo escriben versos, como son tan evidente ejemplo el Conde de Lemos, el de Salinas, el Marqués de Cerralvo, el Comendador mayor de Montesa, el Duque de Osuna, el Marqués de Montesclaros y el doctísimo Duque de Gandía”. (p. 37 sq). Guillermo Lohman Villena, en su trabajo *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. (Madrid, 1945), nos dice que el marqués era “gran amigo de Lope” (p. 116). José de la Riva Agüero, en *Discursos académicos*. (Lima, 1935: ésta es la fecha del discurso. La recopilación está hecha por don Toribio Medina y pertenece a un tomo encuadrado de la sala homónima, Biblioteca Nacional de Santiago de Chile) dice que Montesclaros estuvo en la casa del Duque de Alba y supone que probablemente allí conoció a la “estrella naciente y fulgurante: Lope de Vega” (p. 40). En un pasaje del libro V de *La Arcadia* (hecha precisamente en la corte ducal de Alba de Tormes de acuerdo con los datos consignados por el *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana*. Dirigido por Ricardo Gullón. Madrid, Alianza, 1993) la curiosidad de Frondoso le hace descubrir algunos retratos de poetas “que para tiempos futuros estaban puestos”: Garcilaso, Boscán, Herrera, Castillejo, Camoens, Cervantes, los Argensola, Góngora; Don Francisco de Borja, príncipe de Esquilache (que más tarde iba también a ser virrey del Perú) y, posteriormente unidos por su residencia americana, Don Alonso de Ercilla, el Marqués de Montesclaros y el chileno Pedro de Oña (*La Arcadia*, Madrid, Edic. Rivadeneyra, BAE, t. XXXVIII, p. 130, columna a). De acuerdo con lo que se ha podido leer del Marqués -que sólo compuso piezas sueltas-, la comparación con Garcilaso o Cervantes es casi una herejía. Aún frente al mismo Ercilla resulta un autor de poca monta. Probablemente el elogio de Lope se deba a una amistad fundada más en intereses particulares que a un juicio justo sobre poesía. Por esta amistad, cualquiera fuere el motivo, se justifica el poema de Lope en *La Christiada*.

tiempo, lo pueda imprimir por el original que en el nuestro Consejo se vio, que va rubricado, i firmado al fin, de Antonio de Olmedo nuestro Escrivano de Camara, i vno de los que en el nuestro Consejo residen: con que antes que se venda, le traigáis ante ellos, juntamente con el dicho original, para que se vea si la dicha impression está conforme a él, o traigáis fee en publica forma, como por Corretor por nos nombrado, se yio i corregio la dicha impression, por el dicho original.⁷

En rasgos generales, la licencia real tiene la forma de un decreto del Rey, Felipe III, con relación a Fray Diego de Hojeda y ante escribano público, Antonio de Olmedo. Se habla de un original y de ajustar la corrección a él, acto sin el cual no se hace factible la licencia de venta y promoción del ejemplar. ¿Qué entendían por original los escribanos del rey? No hay por qué suponer que era algo muy distinto a lo que hoy llamamos un original autógrafa o una copia autorizada por el autor.

No apareció una segunda edición hasta que Manuel José Quintana la incluyó, en versión parcial, en su *Musa épica* en Madrid, 1833.

1.2. El Manuscrito

La otra versión la constituye el mencionado Manuscrito⁸ de *La Christiada* de Hojeda, que se encuentra, como ya se dijo, en

⁷ Excepto por la s larga y la contracción de palabras, este texto reproduce fielmente el que aparece en la *Princeps*.

⁸ Cfr. Mary Helen Patricia Corcoran. *La Cristiada Fray Diego de Hojeda, O. P. Introduction and Text. A Dissertation. Submitted to the Faculty of the graduate School of Arts and Sciences of the Catholic University of America in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.* Washington, D. C., The Catholic University of America, 1935. En la Introducción, la hermana Corcorán aclara en primer término al presentar el manuscrito: “As far as the writer has been able to ascertain, *La Christiada* of Hojeda is preserved today in *only one manuscript*”. (p. lxxii) (el subrayado es nuestro).

París, con la signatura 8312 y esta breve descripción con la que Henry Martin lo incorpora en su *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l’Arsenal*.⁹

MS. 8312. La Christiada (Christo crucificado, poema eroico) del presentado F. Diego de Hojeda, regente de los estudios en el convento de predicadores de Lima, dedicada al excelentísimo señor don Ioan de Luna y Mendoza, marqués de Montes Claros y virrei del Pirú. Imprimé à Seville en 1611.

De acuerdo con la información que trae Henry Martin en su *Histoire de la Bibliothèque de l’Arsenal*,¹⁰ el Manuscrito llega allí formando parte de la colección del Marqués de Paulmy quien fuera, al mismo tiempo, el fundador de esta biblioteca en 1797. Previamente a la posesión del marqués, el ejemplar había pertenecido al Convento de los agustinos descalzos de Lyon y posteriormente al Baron d’Heiss.

Los agustinos, establecidos en Lyon en 1624, trece años después de la primera edición de *La Christiada*, obtienen permiso del arzobispo del lugar para construir un convento en los suburbios de La Croix-Rousse. El monasterio prosperó rápidamente y muy pronto se enriqueció con manuscritos de gran valor. A fines del siglo XVII se imprime un inventario de la biblioteca de estos monjes; este catálogo no tiene fecha, no obstante Henry Martin supone que ha sido impreso después de 1667.¹¹ El manuscrito de *La Christiada* que tenían estos religiosos y que es el que hoy pertenece a la Biblioteca del Arsenal, figura en aquel viejo catálogo bajo la designación de “Manuscrits espagnols, portugais et

⁹ Henry Martin. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l’Arsenal*. Paris, 1892, v. VI. p. 451.

¹⁰ Cfr. Ídem. Henry Martin en su capítulo relativo a la biblioteca de los Agustinos descalzos y del catálogo de sus manuscritos, que se encuentra en el tomo dedicado a la *Histoire de la Bibliothèque de l’Arsenal* del *Catalogue...* T. VII. pp. 249.

¹¹ Martin rastrea este dato investigando en las Crónicas del convento de la Croix-Rousse, el período en que el firmante del catálogo, Hermano Eloi, hacia 1667 fuera “portero y bibliotecario”. (Ídem. p. 246).

catalans”, con el número 206¹² y el siguiente encabezamiento:

N. 206. *La Christiada, ou Christo crucificado, del P. Diego de Hojeda, dedicada à l'Excel. señor don Ioan de Luna y Mendoza, marques de Montesclaros y visceray del Piru. Manus. pap. d'un beau caract. Les armes sont au commenc. du liv. In-quarto.*

La biblioteca de los agustinos fue desmantelada gradualmente entre 1724 y 1779, año este último, en el que el barón de Heiss adquiere la colección de manuscritos. Entre 1778 y 1779 el barón ocupa el Chateau de Maffliers e instala allí su biblioteca, hasta que en 1781 la vende al marqués de Paulmy quien la utilizará para enriquecer la Biblioteca del Arsenal creada muy poco después.

Se llevó a cabo la lectura completa del Manuscrito¹³ a partir de un microfilm que reproduce el texto completo, incluida la tapa y las ilustraciones iniciales. Ha sido realizado por la Filmothèque de Sécurité de la Bibliothèque Nationale de France con fecha 8-7-96 y registrado bajo la signatura R. 110190.¹⁴

De acuerdo con la foliación del Manuscrito, el poema de Hojeda ocupa 365 folios, o 730 páginas de 22 x 16 cm. Cada folio está numerado en el costado derecho, comenzando por el folio 2r. El recto del folio 1 está en blanco; el verso contiene un título, *Christo Crucificado*. En el folio 2 recto está el título del poema,

¹² Este viejo catálogo tiene por título *Catalogue des livres manuscrits très antiques et curieux sur le vélin et papier, dont plusieurs sont originaux et ornés de figures en mignature relevées d'or et bordées de très belles vignettes,*

qui sont la plusparts reliés en velours, en parchemin et carton doré, d'une très grande propreté. (Cfr. Ídem, p. 247).

¹³ Este trabajo de lectura y estudio del manuscrito se hizo el año 1996, época en la cual aún no se digitalizaban los textos antiguos como en la actualidad.

¹⁴ La lectura del microfilm se realizó en un lector-impresor de la sala de Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Cuyo. Esto nos permitió imprimir algunas de sus páginas con el fin de facilitar su lectura y su cotejo con la Princeps.

La Christiada / Del Presentado F. Diego de Hojeda / Regente del Convento / de Predicadores de Lima. Sigue en párrafo aparte la dedicatoria: *Dedicada al Excelentissimo Señor / Don Ioan de Luna y Mendoza Marques / de Montesclaros y Virrei del / Piru.* Está dibujado en el mismo folio el escudo de armas del marqués: escudo partido en frange; a la izquierda está el símbolo de la familia Luna, una de las más viejas casas de Aragón; abajo, el emblema de la ilustrísima familia de los Hurtado de Mendoza; a la derecha en la parte alta y baja, banda roja con perfiles de oro y campo sinople, y, en los otros dos ángulos letras azules de *Ave Maria Gracia Plena* en campo de oro.¹⁵ Deja constancia Henry Martin que se trata de una pintura hecha por pintores parisinos sobre el Manuscrito cuando éste fue incorporado a la Biblioteca del Arsenal.¹⁶

El verso del folio 2 está en blanco como el folio 3, recto y verso. El poema comienza en el folio 4 recto. A lo largo de todo el Manuscrito, el verso de los siguientes folios está en blanco: 157, 217, 245, 300, 332 y 365. Hay saltos en los números entre el cierre de un libro y el comienzo del próximo, con excepción de los libros IX y X.

La foliación de los doce libros, de los que está compuesta *La Christiada*, es la siguiente: Libro I, 1 verso – 34 verso; Libro II, 39 recto – 63 verso; Libro III, 65 recto – 95 verso; Libro IV, 100 recto – 126 verso; Libro V, 128 recto – 157 recto; Libro VI, 162 recto – 187 verso; Libro VII, 192 recto – 217 recto; Libro VIII, 220 recto – 245 recto; Libro IX, 248 recto – 273 verso; Libro X, 274 recto – 300 recto; Libro XI, 302 recto – 332 recto; y Libro XII, 336 recto – 365 recto.

¹⁵ Cfr. *Diccionario histórico, genealógico y heráldico de las familias ilustres de la monarquía española*. Madrid, 1860, T. V., p. 407.

¹⁶ Cfr. Henry Martin. *Histoire de la Bibliothèque...* (op. cit., p. 249). Se puede ver una reproducción exacta de esta portada, en cuanto a colores y tamaño en la edición de Sor Patricia Corcorán. El microfilm la reproduce, pero al tratarse de un negativo y dada la complejidad del diseño, la imagen resulta muy borrosa.

Es evidente, a una lectura atenta, que en la confección del Manuscrito han intervenido tres copistas. El primero, al que se denominará con la letra *X*, escribe los libros, I, V, IX, XI y XII. Son los libros mejor presentados del Manuscrito.

El título de las cabeceras de los folios correspondientes a estos cinco libros, se encuentra completo en el verso y en el recto de cada folio respectivamente, *Libro primero – De la Christiada, Libro Quinto – De la Christiada* y así los restantes: libro nono, libro undécimo y libro duodécimo. Al ser la letra ancha y con trazo grueso, la lectura del microfilm se hace dificultosa, especialmente en el libro I y V. Si bien el Manuscrito en general no tiene muchas enmiendas, éstas se concentran particularmente en estos cinco libros.¹⁷

Solamente en estos cinco libros aparece, además, una llamada al final de cada folio con las letras iniciales con las que comienza la primera octava del folio siguiente, excepción hecha del folio 313, Libro XI, donde el copista, seguramente, olvidó de colocarla. Este tipo de llamada es frecuente en las ediciones –y no sólo en las del siglo XVII sino en las del siglo XVIII y XIX inclusive– y aparece en la *Princeps* de 1611.

El segundo copista, al que se denominará con la letra *Y*, se encarga de los libros II, III, VI, VII, VIII y X. En la caligrafía y en el arreglo general, estos libros presentan las mismas características. Hay variantes sutiles, de orden cotextual, particularmente en los títulos de las cabeceras de los folios; los libros *segundo* y *tercero* tienen escrito el número completo, el sexto está en número arábigo, 6; el séptimo está en arábigo ordinal, 7º; el octavo está en arábigo, 8; y el décimo también en arábigo, 10, aunque en este libro, el folio 284 recto y verso, no tiene título en la cabecera y el final está muy especialmente señalado:

¹⁷ Según Hunter (*Editing Texts...*, op. cit., p. 276 sq.) para la configuración y comprensión de las variantes de una obra, hay que tener presente dos axiomas: 1) el copiar un texto produce variantes y 2) la mayor parte del texto se transcribe sin variantes. De acuerdo con estos axiomas se llevará a cabo la interpretación de los datos consignados en este manuscrito.

fin del 10, libro A gloria / de la santissima trinidad / Padre y Hijo y Spiritu Santo / tres personas y un sólo Dios / verdadero y de la Virgen / N. Sa. Madre de Jesuchristo / Amén (se termina con un dibujo en punteado que representa el triángulo invertido de la Trinidad).¹⁸

Hay una fuerte relación entre esta nota final y el contenido del Libro X que, como señala el copista, está dedicado a contemplar la relación de la Trinidad y la Redención y finaliza con el misterio de la Virgen, Madre y Co-redentora del género humano. Hay que considerar, además, que con este canto termina el trabajo de *Y*, quien, de esta manera, parece haber dejado constancia de la labor cumplida.

La letra es clara, la *s* larga es moderada y no interrumpe la lectura de los renglones superior e inferior como ocurre en *X*, pero en los libros III y VIII los folios están muy gastados y su comprensión se vuelve, por momentos, casi imposible.¹⁹

El Libro IV tiene otro copista, *Z*, salvo el folio 100, recto y verso, con el que se inicia el libro, que están escritos por *Y*. La letra es muy clara y la *s* larga poco frecuente. Tiene una sola enmienda en el folio 107 verso²⁰ y, al final del libro dice: “final del libro 4 / con él comienza el Mcrito.” dando a entender quizá, que los copistas han trabajado con más de un texto base. El Manuscrito termina con el final del canto doce, sin otra especificación y se ha agregado, posteriormente, el sello de la Biblioteca del Arsenal. No hay otros datos cotextuales postliminarios. De acuerdo con lo que dice Eugenio de Ochoa en su *Catálogo...*,

¹⁸ Esta referencia no está en la *Princeps*.

¹⁹ A esto hay que agregar los inconvenientes provenientes del microfilm, ya que se lee el texto a través de los negativos. Por otra parte, la fotografía capta las manchas de tinta de las letras del verso y las revela en un mismo plano que el recto con lo que la confusión es mayor que cuando se lee en el original.

²⁰ Octava 46, verso 4, *fun* por *fundada*, escrito sobre letras borradas que son ilegibles. Parece una corrección hecha sobre el momento. Se borraba con tiza (cal muerta), se soplabla para sacar el polvillo y se volvía a escribir encima.

*Manuscrito en 4o mayor, en papel, bien conservado, bello carácter de letra cursiva, siglo XVII.*²¹

ha de admitirse, sin discusión, que la caligrafía de los tres copistas es del siglo XVII.²²

Hay ciertas vacilaciones ortográficas propias de la época: por ejemplo, la palabra hombre, que aparece *hombre* u *ombre* a renglón seguido:

*A Dios vendiste, no vendiste al hombre,
Al ombre solo, a Dios, a Dios vendiste.*
(Libro VII)

O el caso de las variantes del verbo haber, como *aver* o *aber*, por nombrar las más frecuentes, excepción hecha de la palabra discípulo que siempre aparece *dicípulo*, sin s antes de c. Otro rasgo de la época lo representa el uso, un tanto anárquico, de las mayúsculas.²³

La siguiente es una lista del número de octavas por cada uno de los doce Libros del Manuscrito en relación con la *Princeps*: Libro I, 183 (la *Princeps* tiene 184); Libro II, 148 (el más corto, igual en la *Princeps*); Libro III, 184 (igual en la *Princeps*); Libro IV, 160 (igual en la *Princeps*); Libro V, 173 (igual en la *Princeps*); Libro VI, 152 (igual en la *Princeps*); Libro VII, 150 (igual en la *Princeps*); Libro VIII, 150 (igual en la *Princeps*); Libro IX, 153 (igual en la *Princeps*); Libro X, 155 (igual en la

²¹ Eugenio de Ochoa. *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París, seguido de un suplemento que contiene los de las otras tres bibliotecas públicas (del Arsenal, de Santa Genoveva y Mazarina)*. París, 1844, p. 666.

²² En este punto coincide Corcorán, *Introduction...*, op. cit., p. lxxviii.

²³ Como parte integrante de la ortografía, el uso de las mayúsculas plantea problemas específicos no muy fáciles de resolver a la hora de presentar un texto definitivo. Hemos tenido en cuenta, sobre este asunto, el artículo de Michel Launay: *La Majuscule. Remarques sur l'usage de la majuscule dans les imprimés de la première moitié du XVIIème siècle en Espagne. Plaidoyer pour une réhabilitation*. En: *Les Langues Modernes*, n. 5-6, 1971, pp. 92-109. Este autor se inclina por respetar las mayúsculas iniciales de verso pero normalizar de acuerdo con el uso moderno las restantes.

Princeps); Libro XI, 180 (igual en la *Princeps*) y Libro XII, 173 (igual en la *Princeps*).

De acuerdo con esto, el manuscrito de *La Christiada* en esta versión, contiene 1.961 octavas reales –sin contar los Argumentos con que se inician los doce libros ni la estrofa en latín del libro I, folio 4 recto-,²⁴ una menos que el número configurado en todas las ediciones completas del poema comenzando por la de 1611. La octava de más de la *Princeps*, es la tercera octava del folio 24 recto, Libro I:

*I el que enterró sin causa el gran talento
Que el rei le dió, pintado allí se vía
Triste, floxo, covarde, soñoliento,
I enemigo de santa mercancía;
I de los otros el corrillo essento,
Que estuvieron ociosos todo el día,
Hasta que el padre a su labor los truxo,
Al vivo se mostrava en el dibuxo.*

Hay también diferencia en el arreglo de cuatro octavas entre el Manuscrito y la edición de 1611: en el Libro II, edición *Princeps*, las octavas 2 y 3 del folio 46 recto del Manuscrito cambian de lugar con la octava 3 del folio 46 verso y la octava 1 del folio 47 recto del Manuscrito. El resto, salvo el final del Libro X ya analizado, está igual.

En la edición *Princeps* se ordenan tres octavas por folio. En el Manuscrito de París, el argumento y la primera octava del texto están escritos en el recto del folio con que se abre cada libro. En la *Princeps*, el recto del folio con que se abre cada libro contiene sólo el argumento, el cual está impreso en itálica; por lo tanto, la primera octava de cada libro comienza, generalmente, en el verso del folio.

²⁴ Esta estrofa (a su manera) no está en la *Princeps* y dice: *Christe, Deus et Homo et / Lux clara et Amor dulcissime / meus, tibi soli, tibi soli gloria: / mihi sufficit te cecinisse, et ta / lentum a te mihi traditu(m) tibi reddidisse*. La m final de *traditum* no figura, pero el texto está raspado como para indicar alguna letra y, de acuerdo con el sentido, el caso correspondiente es el acusativo.

1.3. Conclusiones del cotejo

Mary Helen Patricia Corcorán²⁵ editó en 1935 el poema del padre Hojeda tomando como texto de base el Manuscrito de París. En la Introducción, la hermana Corcorán aclara en primer término al presentar el Manuscrito: “As far as the writer has been able to ascertain, *La Christiada* of Hojeda is preserved today in *only one manuscript*”²⁶.

Antes de establecer nuestras conclusiones surgidas del cotejo entre la *Princeps* y el Manuscrito, conviene, a los fines de ampliar el campo de discusión, incorporar los supuestos sobre los que Corcorán fundamenta la elección del Manuscrito como fuente para su edición.

En primer lugar, el análisis de la caligrafía del Libro IV, proyectada, de acuerdo con esta autora, a lo largo de todo el poema en el proceso de suplir omisiones, de retocar y pulir el texto, es el dato inicial con el que Corcorán funda su hipótesis de trabajo.

²⁷ Si esto es así, el libro cuarto fue copiado último por un copista que, al mismo tiempo, revisa y corrige todo el Manuscrito. De las 49 notas marginales, 37 pertenecen, según Corcorán,²⁸ al tercer copista y de estas 37 (entre explicaciones paralelas y simples correcciones), 16 están incorporadas en la edición de 1611. Suma a esto la autora la nota final del libro, analizada más arriba, la cual podría tratarse de un informe agregado a la copia terminada y desgraciadamente omitido en la encuadernación

²⁵ *La Cristiada de Fray Diego de Hojeda, O. P. Introduction and Text. A Dissertation. Submitted to the Faculty of the graduate School of Arts and Sciences of the Catholic University of America in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.* Washington, D. C., The Catholic University of America, 1935.

²⁶ Idem p. lxxii (el subrayado es nuestro).

²⁷ Idem *Introduction...*, p. lxxxii sq.

²⁸ Se hace sumamente difícil establecer una conclusión a este respecto. El testeo entre el copista del libro cuarto y el de las notas marginales no puede realizarse sin grandes inconvenientes y vacilaciones, aún contando con la colaboración de un perito calígrafo, porque las letras son demasiado borrosas y así permanecen en la fotografía que se obtiene del lector impresor tanto como en la copia digitalizada que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

final del Manuscrito.

Por todo esto, Corcorán plantea la posibilidad de que este tercer copista sea el mismo Hojeda, quien corrigió su propio texto. Si bien –agrega la autora– muchas veces sus notas marginales no significaron una mejora en el texto base de la edición, pero esto pudo haber pasado en una copia preliminar a la definitiva. Al no existir un original autógrafo, el argumento sostenido por Sor Mary Helen, es sólo una conjetura. Sus conclusiones establecen que el Manuscrito del Arsenal es una copia anterior a la Edición de 1611, probablemente corregida por el propio autor y que la *Princeps*, de acuerdo con las variantes que presenta, está basada en un manuscrito adulterado que ignoró muchas de las correcciones hechas por el poeta.²⁹

La tesis de Corcorán tiene demasiados puntos oscuros para mantenerse y se parece más a una justificación que a una hipótesis de trabajo.

En primer lugar, la tesis se sostiene siempre y cuando el tercer copista sea Hojeda. Si el tercer copista no es Hojeda, ¿sobre la base de qué autoridad corrige el manuscrito? Podría responderse, siguiendo a Eugenio de Ochoa, que se trata de una copia posterior a la *Princeps* y que la corrección se realiza con el texto impreso o a gusto, tratándose de un manuscrito que no tiene ningún tipo de aprobación. La objeción por parte de Corcorán sería entonces cómo justificar el resto de las enmiendas que figuran en el Manuscrito y no están en la *Princeps*. Para responder satisfactoriamente hay que tener en cuenta que esas apostillas no siempre corrigen o enmiendan el texto sino que muchas veces son opiniones al margen de uso muy corriente entre los copistas de todos los tiempos. Un ejemplo es el del Libro I, folio 13 verso, al finalizar el verso *Tomó el cáliz también de vino aguado* hay un llamado y, en el margen, dice: *es sentencia común de los teólogos, que no fue vino puro*. En el Libro III,

²⁹ - *In the opinion of the writer, MS. Arsenal 8312 antedates the printed text and offers an excellent example of Hojeda's poem in the state of evolution.* Cfr. Corcorán, *op. cit.*, p. lxxxv.

folio 75 verso, al verso /*Este fue de la tierra abominable*/ se le agrega en el margen el siguiente comentario: *ésta es opinión del vulgo*. Cuesta pensar que estas apostillas, bastantes pedestres, fueran hechas por el propio autor del poema que pone de manifiesto una erudición poco común aún para esa época y para la comunidad dominica a la que pertenecía.

Por otra parte, hablar de un “*adulterated manuscript*” como texto base de la *Princeps* es desconocer la seriedad de la Licencia real que habla, como se ha podido ver, de la obligatoriedad del Consejo de ajustar el impreso al “original”. Si este original estaba adulterado, como supone Corcorán, lo era a sabiendas del propio Hojeda, ya que la cédula real lo compromete jurídicamente a él y le otorga derechos sobre sus herederos.

Queda además por resolver el problema de la octava 138 de la *Princeps*, omitida en el Manuscrito. Sin hacer *casus belli* por una octava, en el estudio de las variantes de un texto, por regla general, se aplica la ley de la economía: es más probable que un copista se saltee una estrofa a que un tipógrafo invente una octava entera y la intercale, como supone Corcorán:

*In the princeps edition the third octave on folio 24 recto (Book I) is additional, and, since it is not essential to the sense of the poem, it is quite probable that the autor did not write it.*³⁰

En cuanto al sentido, la octava está acorde con lo que se viene desarrollando que es el tema de la pereza como pecado capital y la octava en cuestión trata del siervo haragán del Evangelio que enterró el único talento que le dieron sin producir ninguno más. En apoyo de su teoría, Corcorán trae a colación el ejemplo de la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, editada en Madrid por Fray Alonso Remón en 1632. Esta edición fue considerada como texto autorizado

30.- *In the princeps edition the third octave on folio 24 recto (Book I) is additional, and, since it is not essential to the sense of the poem, it is quite probable that the autor did not write it.* Cfr. Ídem, p. lxxv.

y traducida a varios idiomas hasta que en 1904 Genaro García publica, en México, el texto original del autor, hallado entre los manuscritos del archivo de la Audiencia de Guatemala.³¹ La comparación no es pertinente. Entre la muerte de Bernal Díaz, acaecida en 1584 (con más de ochenta años de edad) y la primera edición de 1632, hay más de 45 años de distancia, lo cual permite la aparición de una, o más, copias adulteradas. Esto no ocurre, como se ha visto, con *La Christiada*: la aprobación de Lorenzana y de Vega en Lima es de 1609, la licencia real de 1610 y la edición definitiva de 1611. Hojeda muere en Huánuco cinco años después, en 1616.

Conviene señalar, no obstante que la edición de Corcorán reproduce fielmente el texto del Manuscrito del Arsenal, señalando, en cada caso, las variantes con respecto a la *Princeps*, a la edición de Rosell de 1851, a la de Manuel Ribé de 1867 y a la monumental de Leoncio González Llopis de 1896. Excepto por la *s* larga, la puntuación, las mayúsculas y las palabras abreviadas, que han sido adaptadas de acuerdo con el uso actual, el texto que presenta Corcorán ha mantenido la ortografía del Manuscrito en todos sus aspectos. Las contracciones, tales como *desta*, *della*, etc., se han mantenido iguales.

La edición se completa con una *Introduction* ya mencionada y que aporta el material crítico que la autora ha podido detectar para la biografía de Hojeda y un estudio del Manuscrito que es donde establece su hipótesis de trabajo y a partir de la cual hemos planteado la nuestra. No tiene notas críticas, salvo las confirmadas en la Introducción; los datos de referencia del texto son los siguientes: a la derecha el número de página y, por cada página se indica, del 1 al 32, las líneas del texto en forma distanciada; a la izquierda el número de Folio r. (recto) y v. (verso), de acuerdo con la foliación del Manuscrito. Esta manera de señalar el texto hace muy difícil su localización en otra edición y es uno de los serios inconvenientes que plantea la versión de Corcorán. No obstante, dada la calidad del cotejo que revela y la fidelidad de su transcripción tanto como la referencia constante a las

31- Cfr. Corcorán, *op. cit.*, p. lxxxvi.

otras ediciones completas, se admite que se trata de una edición para especialistas³² en la cual se rescata el texto base con la mayor fidelidad y, con este mismo objeto, se limita al mínimo la intervención interpretativa del editor.³³ Hay una reimpresión de 1969 (New Cork, AMS Press, lxxxvii, 522 páginas) que debe haber tenido muy poca tirada ya que es la edición de 1935 la que es tomada como base para una selección de unos cuatro Libros, relativamente reciente, hecha por Frank Pierce (Madrid, Anaya, 1971) con un estudio preliminar del editor.

Lo que sí se puede conjeturar, cosa que no hace Corcorán, muy probablemente por desconocimiento de la Literatura peruana del siglo XVII, es que, en el *Discurso en Loor a la Poesía* que acompaña la edición de la primera parte del *Parnaso Antártico* de Diego Mexía y Fernangil en 1606, se menciona a Hojeda como poeta que ha escrito versos dedicados a Cristo.³⁴ Esto permitiría suponer que varios fragmentos manuscritos de *La Christiada* circulaban por el ambiente limeño. Podría ser que algunas de estas copias fueran las que aparecen en el Manuscrito del Arsenal, que hubieran pasado a España junto con las pertenencias del marqués de Montesclaros, de probada afición por las letras³⁵ y como parece indicarlo el escudo de armas que ilustra el frontispicio del manuscrito que, según Corcorán *is an*

exact copy of the original.³⁶ Si bien esto es una hipótesis, no implica suponer que el arreglo general del Manuscrito estuvo a cargo de Hojeda (podría ser el marqués o cualquier otro) ni que la edición *Princeps* no estuviera basada en un texto original o más próximo al original como parece señalar la real cédula de Felipe III. Por otra parte, se ha podido leer un facsimilar de un fragmento de la *Descripción Colonial* de Fray Reginaldo de Lizarraga hecha en Perú hacia 1600³⁷ y en principio, la complicación de la caligrafía respecto del Manuscrito del Arsenal es notablemente mayor.

Obviamente que esto es sólo una observación pero que apoya, de alguna manera, lo que sostiene Ochoa en su *Catálogo*, en cuanto a que por la letra el Manuscrito es posterior a la *Princeps*.

De acuerdo con todo esto y frente al hecho indiscutible de que no hay, hasta el momento, un manuscrito autógrafo, a la hora de decidir para una edición entre el Manuscrito y la *Princeps*, se propone y se llevó a cabo con el equipo del Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos, utilizar como texto de base esta última, señalando las variantes del primero en el aparato crítico³⁸.

32.- Cfr. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, *Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, op. cit., clasifica los tipos de edición de acuerdo con el público al que van dirigidas en 3: a) La edición para especialistas, que tiende a la ultraconservación del texto base y son calificadas también como ultracientíficas; b) la edición para estudiosos en general y estudiantes, que intenta reunir la calidad científica y la manejabilidad y c) la de divulgación, que normalmente ni siquiera suele ser encomendada a un profesional, (p. 345). Se ha tenido en cuenta esta clasificación para comprender las ediciones existentes sobre *La Cristiada*.

33.- La edición de Corcorán es hoy una pieza de colección, ausente aún en las Bibliotecas más importantes del Mundo. No está en la Biblioteca Nacional de Madrid ni en la de Londres. Sí está en la Library of Congress de Washington. Se ha podido obtener un ejemplar de la edición de Corcorán de 1935, gracias al esfuerzo y gentileza del Rvdo. Padre Carlos Urrutigoity, profesor de Teología en el Seminario "St Thomas Aquinas", Winona, EE. UU.

34 - Cfr. *Discurso en loor a la poesía*, Edic. de Cornejo Polar, op. cit., versos 571 a 573.

35.- Así lo demuestra el estudio de Aurelio Miró Quesada, *El primer virrey poeta...*, op. cit.

36 - "es una exacta copia del original". Cfr. Corcorán, op. cit., p. lxxvii.

37.- Cfr. Reginaldo de Lizarraga, *Descripción colonial*. Edición de La Biblioteca Argentina, dirigida por Ricardo Rojas. Buenos Aires, La Facultad, 1916, 2 volúmenes.

38 Elena Calderón de Cuervo (edit), Fray Diego de Hojeda. *La Christiada*. Buenos Aires: Cethi FFyLetras UNCuyo-Nueva Hispanidad. 2008. La orden de Santo Domingo ha hecho recientemente una reproducción facsimilar de la monumental de González Llopis en conmemoración de los cien años de su aparición, Barcelona 1896 – Madrid 1996, editada por EDIBESA y dedicada al Prior general de la orden, Pbro. José Cuadros. Esta edición reproduce las ilustraciones y el tamaño real de la monumental (30 cm x 42cm) El trabajo de Rafael Aguayo Spencer para su edición completa (la primera, y la única, que se ha hecho en el Perú) hecha en Lima, Editorial P.T.C.M. en 1947, en 2 tomos y formando parte de la Colección Letras Iberoamericanas, toma como texto base la *Princeps* y marca (en esto consisten las notas) en el texto las variantes "principales" de la edición del manuscrito hecha por Corcorán. En cuanto a la modernización de la ortografía es aceptable aunque, curiosamente, conserva las mayúsculas de la inicial de cada verso. No hay estudio crítico del poema lo que le da el aspecto de una edición de divulgación.

Entre las reproducciones parciales modernas merecen citarse la de la

El inventario cronológico de las ediciones de *La Christiada* permite apreciar un prolongado silencio editorial ya que, aunque el poema fue conocido por la crítica durante el siglo XVII, hay que esperar más de doscientos años para verlo reaparecer en la *Musa épica* de Quintana, y, aún aquí, en edición abreviada. En opinión de Frank Pierce, esta falta de interés por reeditar el poema se puede atribuir a las fallas de su primera edición:

“Hojeda –nos dice Pierce- que murió en el Perú, no pudo revisar el texto impreso de 1611 y éste acusa errores notables, sobre todo en la puntuación”.³⁹

Habrà que recordar, para explicar este silencio, que el gusto neoclásico consideró el arte Barroco como una especie de decadencia de la estética renacentista. Inclusive la palabra, *barroco*, tuvo el significado peyorativo de algo insólito o, como dice Corominas, de un imperfecto razonamiento, un extraño silogismo o una perla irregular.⁴⁰ No parece demasiado importante una opinión de bibliófilo para evitar una reedición. No hay que olvidar, para comprender toda la producción del siglo XVIII y, aún, la del final del XVII, que es un período de dogmatismo liberal en el que la imagen de la España católica e imperial en todas sus versiones –particularmente la mal llamada *colonial*– sufrieron un desprecio profundo desde las distintas perspectivas historiográficas en que se la consideró.

En el siglo XIX es cuando el poema empieza a ganar admiradores, como se puede ver por los juicios críticos que le dedica-

Biblioteca de Cultura Peruana de 1938 que, bajo el título de *Los Místicos*, presenta a Hojeda, Mejía y Fernangil, Valverde, Alloza, Meléndez y Peralta

Barnuevo entre los autores coloniales, y la de María Paz Ruiz, *La Cristiada. Poema de la Pasión de Cristo*, con introducción y notas de la editora (Salamanca, 1984), la más reciente que se ha podido encontrar.

39.- Cfr. Frank Pierce, *Introduction...* a la edición de *La Cristiada*, Madrid, Anaya, 1971, p. 9.

40.- J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1954, T. I, p. 415.

ron personalidades de primera plana en materia literaria tales como el mismo Quintana, Rosell, Milá y Fontanals y Menéndez y Pelayo. No obstante, no ha tenido la promoción de otras obras semejantes de inferior calidad y quizá esto se deba más que a la ausencia de buenas ediciones, a la falta de una interpretación cabal del poema.

BIBLIOGRAFÍA

Se consigan las ediciones revisadas por orden cronológico:
Hojeda, Diego de (1611). *La Christiada*. Sevilla: Imprenta de Diego Pérez.

Hojeda, Diego de (s/f). *La Christiada*. Manuscrito del siglo XVII, signatura 8312, incorporado por Henry Martin a su *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*. Paris, 1892, v. VI. P. 451.

Hojeda, Diego de (1851). *La Cristiada*. Biblioteca de Autores Españoles. Poemas épicos. Tomo primero, volumen 17. Colección dispuesta y revisada con notas biográficas y una advertencia preliminar por Cayetano Rosell. Madrid: M. Rivadeneira Impresor-Editor.

Corcorán, Helen Patricia (1935). *La Christiada de Fray Diego de Hojeda, O. P. Introduction and Text. A Dissertation. Submitted to the Faculty of the graduate School of Arts and Sciences of the Catholic University of America in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy*. Washington: D. C: The Catholic University of America.

Hojeda, Diego de (1947). *La Christiada*. Edición y anotación de Rafael Aguayo Spencer. Lima:Editorial P.T.C.M

Hojeda, Diego (1985). *La Cristiada. Poema de la Pasión de Cristo*. Con introducción y notas de María Paz Ruiz, editora. Salamanca: Edit. San Esteban.

Hojeda, Diego de (2008). Fray Diego de Hojeda. *La Christiada. Introducción, edición, notas y texto*. Elena Calderón de Cuervo (editora). Buenos Aires: Cethi FFyLetras UNCuyo-Nueva Hispanidad.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

Arellano, Ignacio y Cañedo, Jesús; eds (1987). *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro. Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986*. Pamplona: EUNSA, 1987.

Corominas, Juan (1954). *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos.

Hoek, Leo (1981). *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haye / Paris / New York : Mouton.

Launay, Michel (1971). "La Majuscule. Remarques sur l'usage de la majuscule dans les imprimés de la première moitié du XVIIème siècle en Espagne. Plaidoyer pour une réhabilitation". En: *Les Langues Modernes*, n. 5-6, 1971, pp. 92-109. Association des Professeurs de Langues Vivantes.

Miro Quesada, Aurelio (1962). *El primer virrey-poeta en América. Don Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros*. Madrid: Gredos.

Ochoa, Eugenio de (1844). *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París, seguido de un suplemento que contiene los de las otras tres bibliotecas públicas (del Arsenal, de Santa Genoveva y Mazarina)*. París.

Pierce, Frank (1971). *Introduction*. a la edición resumida de *La Cristiada* Madrid:Anaya.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

Los artículos, notas o reseñas, con solicitud de publicación en el boletín *Tabulae*, editado por CETHI -*Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos*- perteneciente al Instituto de Literaturas Modernas, de la Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo, puede ser enviado a la siguiente dirección de correo electrónico: tabulaeboletin@gmail.com. Para cualquier consulta se puede escribir a la misma dirección.

Los artículos deben ajustarse a las siguientes normas para ser editados:

1. El trabajo debe ser original. Será evaluado por un miembro del Comité de Referato. El Consejo Editorial notificará sobre la publicación de los originales en un plazo no superior a seis meses. Esta resolución está condicionada a la introducción de modificaciones en el texto original.
2. En caso de que el/los autor/es deban efectuar correcciones o modificaciones de acuerdo con las sugerencias emitidas por el árbitro, deberán remitir nuevamente el trabajo.
3. Los trabajos serán presentados en Word, caja tipográfica A4 (21,0 x 29,7 cm.), márgenes normal (Sup.: 2,5cm-Inf.:2,5cm-Izda.: 3cm-Dcha.:3cm) incluyendo número de página. Extensión máxima de trabajos:
 - a) Artículos: 30 a 40 carillas (incluye gráficos, cuadros y bibliografía),

b) Notas y comunicaciones: 20 carillas

c) Reseñas bibliográficas: 5 carillas.

4. Los trabajos deben cumplir con las siguientes reglas tipografías:

Título: negrita, alta, 14 p. en Arial.

Subtítulos: alta y baja, negrita, 11 p. (los títulos de cuadros y gráficos responden a las mismas indicaciones).

Autor: itálica, 9 p., debajo del título, identificando pertenencia institucional y correo electrónico (esto último imprescindible).

Texto (fuente): normal, 10 p. en Arial.

Párrafo: interlineado simple.

Citas extensas: en itálicas y en párrafo independiente.

Notas y citas: normal, alta y baja, 9 p. Ej.: García. 1999: 25.

Bibliografía: al final del trabajo, por orden alfabético.

-Para **libros**: autor, año de edición entre paréntesis. Título de la obra en cursiva. Lugar: editorial.

-Para **capítulos de libro**: autor, año de publicación entre paréntesis. Título del capítulo entre comillas. Autor/es del libro. Nombre del libro en cursiva. Lugar: editorial y páginas del capítulo.

-Para **artículos**: autor, año de publicación entre paréntesis, título entre comillas. Nombre

5. Los artículos se enviarán precedidos de un breve resumen de contenido que no exceda las 200 palabras en castellano y en inglés (aproximadamente 8 renglones), con palabras clave en castellano y en inglés.

6. Al final de cada artículo se colocará el nombre de cada autor, su filiación institucional y su dirección de correo electrónico.

7. Las reseñas irán encabezadas con el siguiente orden: apellido y nombre del autor, título del libro en cursiva, lugar de publicación, editorial, año, número de páginas e ISBN; debajo del título el nombre y apellidos del autor de la misma.

8. Respecto de los artículos rechazados, luego de notificar al/los autor/res sobre esa decisión, serán borrados de la memoria de los discos duros de las computadoras.

9. Con la publicación de los trabajos el autor recibirá un ejemplar de la Revista y las correspondientes separatas.

La presentación de manuscritos se extiende hasta el 30 de marzo de cada año.

