

que buscar un material y establecer una perspectiva sobre él. El libro de C. Hermida Guliás sobre la presencia de Rosalía de Castro en la prensa barcelonesa entre 1863 y 1899 nos instala como investigadores en el momento de la pesquisa y la ordenación del material hallado. El apéndice de las páginas 85-180 da una posible y rentable ordenación del material encontrado, cuyas fuentes aparecen ordenadas en la bibliografía (pp. 181-191). Labor que consideramos rentable porque sobre ella C. Hermida Guliás puede establecer un fructífero paseo por la historia de la literatura. El que nos lleva de la imagen tópica de Galicia en Barcelona (pp. 13-30) a un gradual conocimiento cada vez más recio (pp.31-51), sobre todo desde 1885, cuando se cobra conciencia de la «... consolidación definitiva do rexurdimento cultural e mailo nacemento e progresivo asentamento da ideoloxía política denominada rexionalismo» (p. 39), y en particular a través del acceso a la obra de Rosalía (pp. 53-74). No entraremos en detalles de contenido, pues este libro merece en esta misma revista y volumen una reseña específica, pero interesa destacar que cuando C. Hermida Guliás comienza a ordenar conclusiones sobre el discurso que permite desarrollar el material ordenado y estudiado, esas conclusiones (pp. 72-75) no sólo ofrecen luz sobre la difusión de Rosalía, sino sobre la naturaleza del espacio receptor, que sólo atendió a su producción en gallego y a la de corte reivindicativo por encima del intimista. La *Conclusión* (pp. 75-84) insistirá en la función de Rosalía a la hora de modificar la imagen exterior de su país. Pero, para entonces, el material ordenado y tratado por C. Hermida Guliás ya ha probado su plena y doble utilidad. Quizás estemos pensando en claves muy didácticas y tal vez nos sojuzgue la urgencia del método y su invocación parezca obsesiva. Con todo, nos parece que ante tanto vacío historiográfico a la hora de establecer una lectura horizontal de la historia literaria peninsular, este último tipo de ejercicio es todavía urgente y necesario. Todo ello a favor de dejar ordenado un paisaje literario con demasiadas elipsis y excesivas obliteraciones. En él, el agolpamiento de documentos del volumen ordenado por X. Alonso Montero o la recomposición directa de X. L. García nos parecen puntos extremos de un camino metodológico sin resolver. El libro de C. Hermida Guliás ofrece una hipótesis para andarlo a la que podemos sumarnos aunque seguramente nos tacharán de escolares.

JUAN M. RIBERA LLOPIS

OLIVA, Salvador: *La mètrica i el ritme de la prosa*. Barcelona. Quaderns Crema. 1992. (Col. Ensaios, núm. 13).

*De la musique avant toute chose!* (Verlaine).

Como pedrada en ojo de boticario nos viene este libro de Salvador Oliva, catedrático de filología catalana en la Universidad de Gerona. Este traductor de la obra completa de Shakespeare vio publicada en 1980, también en Quaderns Crema, su *Mètrica catalana* cuyo rigor y seriedad nos avisaban de que, en lontananza, proyectos más ambiciosos nos aguardaban.

El tiempo pasó, y lo que ayer fuera horizonte lejano no es hoy más que el presen-

te que acoge nuestros pasos y desde el cual avistamos nuevas perspectivas, cada vez menos profundas. *Fugit irreparabile tempus*. Así cae en nuestras manos este ensayo, quizás definitivo. Formulación generativa, ribetes de espíritu jakobsoniano y exposición sistemática de las ideas son algunas joyas de esta corona.

Las páginas dedicadas a la métrica son una verdadera bocanada de aire fresco. Conceptos ya esbozados por don Tomás Navarro Tomás en su monumental *Métrica española* (acento prosódico y apoyo rítmico, cesura *versus* pausa, hemistiquios, anacrusis...)¹ se actualizan y las nuevas orientaciones horadan gozosamente monolíticas construcciones teóricas anteriores. Además, no pocas novedades de inagotable utilidad derraman miel sobre estas hojuelas.

La parte destinada al ritmo de la prosa se conduce con sorprendente firmeza en terrenos tan resbaladizos e inestables que han hecho marrar una y otra vez a meritísimos investigadores. Las publicaciones que han surgido intentando estudiar el ritmo de la prosa lo han hecho, bien desde el poema en prosa, bien desde la prosa poética². Una cautela única hemos de tener, y es que el proceso de ósmosis literaria nos adentra en terrenos de indefinición.

Salvador Oliva ha tenido la virtud de la oportunidad, tan esquiva a otros en nuestros días, y sus páginas han visto la luz cuando vivimos un fértil momento en la «versiprosa»³.

Ya sabíamos por don E. Coseriu que «(...) el lenguaje poético representa la plena funcionalidad del lenguaje y (...) que, por tanto, la poesía (la 'literatura' como arte) es el lugar del despliegue, de la plenitud funcional del lenguaje»⁴. Y gracias a Salvador Oliva lo que era conocimiento teórico tornóse desarrollo y constatación práctica: estamos ante un instrumento para (...) analizar les caracteristiques d'un text quase-voil amb una precisió considerable» (p. 12).

La obra está dividida en dos partes que se corresponden con cada uno de los sintagmas del título; «la primera és un estudi del ritme de la llengua, i la segona presenta les relacions que aquest ritme manté amb els models de vers» (p. 11). En el capítulo 11, que inicia la segunda parte, hay una tipología métrica, y, en los capítulos siguientes, un estudio de cada grupo. El autor ha invertido, pues, el orden del título con respecto a la disposición de contenidos en el libro, y lo ha hecho —nótese la ironía— «per raons rítmiques» (p. 18).

¹ Cfr. Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991 (Col. «Nueva serie», núm. 11), pp. 35-36, 40, 56, 85, 116-117.

² Algunos de estos trabajos básicos son los de: Díaz Plaja, Guillermo, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología por .....*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1956. Parent, Monique, *Saint-John Perse et quelques devanciers: études sur le poème en prose*, París, Librairie C. Klincksieck, 1960 (Bibliothèque Française et romane. Études littéraires). Paraíso de Leal, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, 1976 (orientación más amplia). Bernard, Susan, *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, S. B. París. Librairie Nizet, 1978. Aullón de Haro, Pedro, «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española», en *Analecta malacitana*, II, 1, 1979, pp. 109-136. Vid. también Domínguez Caparrós, José, *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, UNED, 1988 (Col. Cuadernos de la UNED, núm. 49).

³ Alas, Leopoldo, «El gran momento de la versiprosa», en *Claves de Razón Práctica*, núm. 37, noviembre de 1993. Sección: «Poesías».

⁴ Coseriu, Eugenio, *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977. Cap. VIII: «Tesis sobre el tema 'Lenguaje y Poesía'», p. 203.

Se estudia, por tanto, la relación del acento por una parte con la gramática, y por otra con el ritmo. Los elementos de la prosa tienden a ocupar el lugar que les corresponde, así se pretende conseguir «una sensació de fluïdesa» (p. 12). La base conceptual es la definición que Jakobson da de ritmo: «El ritme no és sinó un seguit de figures fòniques repetitives basades en unes variants sòlidament lligades a una invariant constant» (p. 12). Sabemos que Jakobson reconocía sus deudas en este aspecto con Gerard Manley Hopkins, quien definía el verso como un discurso que en parte o totalmente repite una misma figura fónica<sup>5</sup>.

Antes de entrar en su consideración, Oliva estima oportuno aclarar que estudiar el ritmo de la prosa NO consiste en descubrir versos camuflados, engastados en el desarrollo discursivo —también podemos encontrarlos en un texto notarial—, sino estudiar los periodos acentuales, la conjugación de entonaciones y pausas. «Aquest llibre (...), permet capturar l'eürítmia dels períodes accentuals de la prosa a diversos nivells, marcats per la jerarquia prosòdica» (p. 13).

Se presta atención a la fonología prosódica como venero de respuestas a las preguntas generadoras de la obra. Si el acento es máximo responsable de la creación del ritmo, debemos preguntarnos qué es el acento. «l la qüestió més fascinant de l'accent és que no és res»; y basándose en Bruce Hayes. *Metrical stress theory, ms*, University of California (1991) asegura que «l'accent és bàsicament una qüestió mental» (p. 14). El acento es el que se encarga de generar el ritmo, y un ritmo no excluye a otro, predomina sobre los otros en un texto; es una cuestión de jerarquía y no de monopolio, de predominio y no de dominio absoluto.

El capítulo 21 está dedicado a «l'elocució dels versos» (p. 17), esto es, a explicar cómo se puede materializar en la elocución la relación entre el ritmo de una secuencia lingüística y un modelo de verso. Hasta aquí un panorama general de la obra. Descendamos ahora a conceptos concretos.

En el cap. 1 el autor se limita a aquellos aspectos acentuales «que són pertinents per entendre el funcionament del ritme i de la mètrica» (p. 21). Obviamente no se tratan cuestiones generales. Sólo repasa discretamente que el ritmo del lenguaje viene dado por una «complexa alternança de síl·labes àtones i tòniques» (p. 22) entre las que hay diferente intensidad. Amado Alonso hizo sutiles distinguos entre verso y prosa al hablar del ritmo. Oigámosle: «El ritmo del verso consiste en la organización de acentos dentro de un cómputo de sílabas; el ritmo de la prosa, en la organización de los miembros del período, dentro del período»<sup>6</sup>.

Pronto anticipa Salvador Oliva las dificultades de estudio:

- 1) El acento oracional tiene gran movilidad, que no afecta a la cualidad del timbre vocálico.
- 2) Nuestro conocimiento lingüístico condiciona altamente nuestra percepción a la hora de describir los fenómenos acentuales de una lengua.
- 3) Falta de correspondencia entre «vocals reduïts i síl·labes àtones (i viceversa: entre vocals plens i síl·labes tòniques)» (p. 23) además de falta de correspondencia «entre la intensitat i el to» (p. 24).
- 4) Los estudios sobre el ritmo han carecido de una teoría suficientemente sóli-

<sup>5</sup> Apud Jakobson, Roman, «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984. (Col. Letras e Ideas), pp. 347-395 (p. 361-362).

<sup>6</sup> Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 332-333.

da sobre la que fundamentarse y se han rozado las lindes de la subjetividad. Ya Rubén Darío escribió en sus «Palabras Liminares» a *Prosas profanas y otros poemas* (Buenos Aires, 1896; París, 1901):

»¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?  
Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces»<sup>7</sup>.

- 5) La diversidad de acentos que presentan todas las lenguas.
- 6) La sexta dificultad viene dada por «la coexistència de dues o més elocucions pel que fa als accents» (p. 26). Dependiendo del contexto, un sintagma, por ejemplo, se puede pronunciar de forma diferente siendo correcta cada forma, de acuerdo con la conveniencia o no respecto al contexto en que aparece.

El cap. 2 se centra en el estudio de los acentos principal y secundario. El primero lo trata en las palabras simples y derivadas mientras que el secundario es estudiado solamente en las palabras derivadas. En la composición de las palabras los morfemas se desacentúan cada vez que a su derecha se añade otro morfema, y es que el acento «viatja sempre cap a la dreta» (p. 25). Este morfema absorbe la carga acentual del que tiene a la izquierda. Así pasa a formular la regla de desacentuación de morfemas (RDM): «Trasladeu els dos batecs del primer morfema de l'esquerra fins a trobar els del morfema de la dreta, i així successivament cada vegada que s'afegeix un nou morfema tònic a la dreta» (pp. 32-33). Al hablar del paso de la alternancia binaria a la ternaria, formula la esencial regla de inversión yámbica (RIA): «Trasladeu una posició cap a l'esquerra el primer batec correspondent a l'accent secundari de mot» (p. 45). Lo que ocurre es que estas reglas, tal como están formuladas, no se pueden aplicar a las palabras de más de cuatro sílabas.

El tercer capítulo acoge el principio de alternancia rítmica (PAR): «Aplicar el PAR vol dir evitr els xocs i les valls accentuals» (p. 47). Es decir, como hablamos con frases y no con palabras aisladas, se producen fenómenos de reacentuación, posibles gracias a la regla «d'addició de batecs (RADB)» (p. 48) que es análoga a la que asigna los acentos secundarios a las palabras. Se fija la definición de sintagma fonológico (SF) para cuya detección y construcción necesitamos considerarlo en un entorno sintáctico. Los elementos que lo componen son:

- a) Un núcleo lexical (nombre, adjetivo, verbo y algunos adverbios y pronombres).
- b) Clíticos a la derecha suya.
- c) Elementos a la izquierda del núcleo, algunos de los cuales llegan a formar parte de SF precedente. El sintagma de entonación (SE), formado por uno o más SFFF representa el nivel inmediatamente superior de la estructura prosódica.

Pasa ahora a explicar cómo se puede obtener la «xarxa mètrica», a la que define como «una representació de l'estructura rítmica del llenguatge» (p. 50). Las palabras constituyen grupos clíticos: palabra tónica más palabras enclíticas o proclíticas, si es

<sup>7</sup> Darío, Rubén, *Poesía*. Introducción y selección de Pere Gimferrer de la RAE. Bibliografía de Jordi Estrada, Barcelona, Planeta, 1987. (Col. Clásicos Universales Planeta, Autores Hispánicos, núm. 141), p. 37.

que las hay. Uno o más grupos clínicos constituyen un sistagma fonológico (SF), éstos, a su vez, se agrupan en «Sintagmes d'entonació, els quals, al vegada, formen el discurs fonològic» (p. 51). Vamos, peldaño a peldaño, ascendiendo hacia más altos niveles oracionales.

El cap. 4, «L'accent màxim i els xocs accentuals», supone una complicación de la cuestión. «La propietat dels accents màxims és (...) que no es poden desaccentuar mai (...)» (p. 60). Enuncia Salvador Oliva una nueva regla: la «Regla d'absorció de batecs» (RAB): «Trasladeu l'accent cap a la dreta, des del segon batec per amunt, fins que trobeu un altre accent que pugni absorbir tots els batecs que són traslladats» (p. 60), para seguidamente pasar a hablar de los tipos de «xocs accentuals» y sus resoluciones.

Pronto, en el siguiente capítulo —centrado en el estudio de «les valls accentuals»: «Una vall accentual és una seqüència, dins d'un SF, de més de dues síl·labes d'un sol batec» (p. 73)— presentará la regla contraria: la «Regla d'addició de batecs» (RADB): «En una onfiguració definida com a vall, s'afegeix un batec de manera que no es creï cap xoc accentual» (p. 76). Es abrumadora la casuística ejemplificadora que acompaña al desarrollo teórico de los conceptos.

El acento en las palabras compuestas ocupa el cap. 6. Para el autor, las palabras compuestas, siguiendo a Mascaró, son sólo aquéllas que unen dos elementos léxicos, tienen un sólo acento primario y uno o más secundarios. Otra regla *ad hoc* aparece: «La regla de desaccentuació dels compostos» (RDC): traslladeu el batec del primer element cap a la dreta fins que trobi un accent que el pugni absorbir» (p. 87).

El cap. 7 está dedicado a la «resolució dels xocs i dels valls en els SSEE». El ascenso es imparable; así, en el cap. 8, nos habla de «Les reestructuracions dels sintagmes fonològics». La unidad que determina el contorno acentual de una secuencia es el sistagma fonológico (SF). Falta tiempo para enunciar una nueva regla: la «Regla de reestructuració dels sintagmes fonològics» (RRSF). La reestructuración será obligatoria u opcional dependiendo de si hay o no «adjacència estricta entre l'accent del nucli i el del seu complement no ramificat amb un element terminal tònic» (p. 114). Aparecen luego las condiciones de aplicación de las reglas eurítmicas, verdaderas regidoras del ritmo de la frase. Termina el capítulo con interesantes apuntes sobre la eurtimia en la prosa y el verso. Hasta ahora se estudiaba el ritmo de la prosa detectando cláusulas rítmicas (*cursus*) al final de unos determinados períodos sintácticos o descubriendo versos ocultos en la tipografía de la prosa basándose en la esticomitía obligatoria: períodos sintácticos deben coincidir con una métrica determinada. A partir de ahora, los horizontes se han ampliado enormemente, de tal manera que podemos detectar todas las cualidades tonales y acentuales de un texto. La capacidad del escritor para generar una prosa eurítmica es una parte sustancial de lo que Jakobson llamó «función poética del lenguaje».

En el cap. 9 encontramos, con acertadísimas ejemplificaciones de las gradaciones eurítmicas, la escansión de la prosa.

El cap. 10 trata de «Els contactes vocàlics». La vocal es el elemento indispensable de la sílaba, «el constituent més petit de la jerarquia prosòdica, i una unitat essencial en la constitució d'un vers» (p. 157). El espectro de posibilidades de dos palabras en contacto a través de sus vocales es numeroso y va desde la dialefa a la «sinalefa creixent» pasando por la elisión, la aféresis... Oliva intenta hacer una lista de factores que

intervienen en la resolución de los contactos. El papel que juega la acentuación en todo esto es fundamental. El nivel de elocución también influye ya que «Una mateixa combinació pot tenir solucions diferents, segons el nivell d'elocució. » (p. 165). Por ejemplo, la elocución rápida y coloquial tiende a la elisión más que a la sinalefa, y a la sinalefa más que al hiato. La complejidad del fenómeno queda de manifiesto.

Llegamos de esta manera a la segunda parte de la obra: la métrica. Pero antes de adentrarnos en ella debemos tener claro que la función de la métrica, que en catalán está basada en dos elementos: la sílaba y el acento, es subsidiaria de la forma interior «que és la que genera valors qualitius (i no simplement tècnics). Es subsidiària; però, utilitzada amb talent, potencia enormement la finalitat del poema» (p. 182). Poema en prosa, prosa poética y poema en verso no son en modo alguno desconectables. «Lo cierto es que el poema en prosa es diferenciable del poema en verso en tanto que puede alojar todos los procedimientos y formalizaciones propios de este último, excepto la organización pausal del discurso que resulta de la distribución del mismo en unidades o grupos diferenciados», matiza P. Aullón de Haro<sup>8</sup>.

Rápidamente nos encontramos con una «Classificació dels metres» (impagable esquema arboriforme en la p. 183). La tipología métrica propuesta por Salvador Oliva es válida para todas las lenguas románicas. Luego, pasa a definir los conceptos utilizados en el cuadro propuesto: isosilabismo, anisosilabismo, arte mayor, menor, cesura, «tall» [indica que cada verso está formado «per dos o més colons» (p. 185)], métrica compleja y no compleja, métrica no silábica (o acentual), anacrusis, el isopodismo que «s'aplica als versos on cad peu [en el sentit de període accentual, o de «metre», que és el que designa «peu» a la mètrica tradicional (...)] té el mateix nombre de síl·labes» (p. 185-186), y el anisopodismo, isometrismo y anisometrismo, frontera de verso.

Antes de descender a la casuística particular, el cap. 12, «Model de vers, exemple de vers i regles», nos dice que las relaciones que se establecen en un poema entre el sistema métrico y el sistema ligüístico son muchas y variadas. La forma de los modelos de verso (o patrones métricos) consiste en un número determinado de posiciones alternas: fuertes y débiles y estructuradas jerárquicamente. Se distingue entre modelos lineales y jerarquizados, y se agrupan las reglas en tres conjuntos: métricas, prosódicas y de correspondencia.

Los capítulos 13 y 14 están dedicados a «La mètrica isosil·làbica d'art menor sense cesura». Se estudian con detenimiento el trisílabo, el tetrasílabo, el pentasílabo, el hexasílabo, el heptasílabo, el heptasílabo ternario, el octosílabo y se consideran algunos problemas adicionales.

Los capítulos 15 y 16 se consagran a la métrica de arte mayor sin cesura. En el primero se estudia el decasílabo distinguiendo dos modelos de versos decasílabos sin cesura:

- «a minore»: un colon de dos pies binarios seguido de uno de tres pies binarios;
- «a maiore»: viceversa.

Se estudia con mayor detenimiento el decasílabo de March. En el cap. 16 se habla de tres tipos de dodecasílabo: el bimembre continuo, el bimembre discontinuo y

<sup>8</sup> Aullón de Haro, Pedro, *art. cit.*, pp. 110.

el trimembre. Los contextos del dodecasílabo ocupan una parte considerable del capítulo.

El cap. 17 puntualiza la diferencia entre cólonos y hemistiquios: los versos con cesura están divididos en hemistiquios en lugar de cólonos. Las propiedades del hemistiquio y del cólon distan mucho de ser similares.

«Anisobilabisme i mètrica complexa» es el título del cap. 18 y en él se desarrolla el anisobilabismo, que puede ser recurrente o no, y la tensión entre modelos diferentes. «Quan un poema està format per versos que no tenen patrons accentuals, sinó sil·làbics, la combinació que solen formar no és lliure, sinó que també està regida per unes regles determinades.» (p. 303). A continuación se estudian los versos de más de doce sílabas.

En el cap. 19, «La mètrica accentual», se estudian las posibilidades combinatorias de versificación: versificación isopódica e isométrica, isopódica y anisométrica, isopódica y anisométrica con anacrusis, versificación anisopódica y anisométrica.

El último capítulo de la obra, al cual ya he hecho mención, es el cap. 21, «L'elocució dels versos», y comienza con una rotunda afirmación: «Tota mena de text és l'expressió d'una veu» (p. 335) y es cierto que, puesto que todo texto implica un hablante, hay un tipo de textos con unas propiedades especiales que cobra mucho más *sentido si es dicho en voz alta*. Ya G. Díaz-Plaja avisaba que la prosa de sentimiento lírico requiere lentitud en la lectura; una lectura rápida desposeería a esta prosa de sus cualidades líricas: «La lectura de un fragmento de prosa artística nos da en seguida, por poca calidad musical que contenga, una sucesión de inflexiones ascendentes y descendentes, de tensión y de distensión con las que el autor obtiene, sin duda alguna, el resultado estético que constituye la clave y la finalidad de su arte»<sup>9</sup>. «Tots text escrit en vers, sigui poesia o no, està destinat a ser llegit en veu alta (...). Un dels miracles que crea un bon poema és que la semblança fonètica crea la semblança del sentit» (p. 340-341). Y es que «(...) el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos)»<sup>10</sup>. El ritmo tiene dos apuestos pretendientes: la música y el lenguaje. Salvador Oliva define las reglas métricas como un conjunto de reglas del juego que contribuyen a crear el ambiente que necesita la imaginación. Y, tras esbozar la conveniencia de una adecuación entre métrica y contenido, se ocupa de los modelos de elocución, entendiendo por tales «un conjunt de regles que proposen un output concret a partir de les representacions dels exemples de versos» (p. 342). Es algo inexplorado que a otros les corresponderá desbrozar. «En qüestions de models d'elocució (...), tot està per fer» es la frase que cierra el libro.

Cuántos libros, por su debilidad expositiva, por sus irreflexivas aserciones, por su desorientación intelectual..., inspiran un deseo incoercible de contradecir, de criticar, de discutir con ellos. No es éste el caso de la serena obra de salvador Oliva, donde nada es gratuito, donde cada afirmación se apoya en la anterior y anticipa la siguiente. La lectura del estudio de Salvador Oliva, lejos de generar indiferencia, sirve para definirse en relación y, quizás, en contraste con él.

Esta reseña ni puede, ni debe, ni intenta suplir nada. Si sustituyere la lectura de la

<sup>9</sup> Díaz Plaja, Guillermo, *Op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>10</sup> Jakobson, Roman, *Op. cit.*, pp. 349.

obra se habrá incumplido la voluntad con que fue preparada. Por una inversión de valores muy difundida, las reseñas hacen, para el lector cómodo, las veces de cortina de humo y esconden así lo que el texto tiene que decir y que sólo puede decir si se le deja hablar sin intermediarios que pretenden saber más que él. Vale.

JAIMÉ OLMEDO RAMOS

*Actes del Symposion Tirant lo Blanc*, ed. Quaderns Crema, «Assaig» 14, Barcelona 1993.

Esta pequeña joya bibliográfica —valiosa por la esmerada edición y el rico contenido— recoge las comunicaciones expuestas en el acto que conmemoró en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona (19-23 noviembre 1990) el quinto centenario de la impresión de la novela caballeresca catalana.

Esta obra —al igual que ocurre con otras obras cumbre de la Literatura, como la *Celestina* o el *Quijote*— está perennemente abierta a la crítica, si bien de vez en cuando, de una manera individual o colectiva, su estudio interpretativo avanza o se enriquece marcando un hito. Creo que podemos decir que éste es el caso que nos ocupa en cuanto al *Tirant*. Porque se recogen aquí un haz de enfoques, temas y puntos salpicados, que obligan a rectificar algunos criterios o a leer algunos pasajes con nuevos ojos. Además, para los que no tuvimos la suerte de asistir a tal Simposio es un balsámico consuelo. Y aún a distancia comprobamos la vivacidad que tiene la investigación literaria, por muy erudita que sea, cuando no es letra escueta, seca y fría.

Me propuse al principio no dar un seguimiento puntual de los trabajos recogidos, sino apuntar salpicadamente —del mismo modo que se hace allí respecto a la novela— algunos aspectos que seleccionaba como llamativos. Pero finalmente no he omitido ninguno: la selección ha recaído en la totalidad.

Da comienzo —según el tan democrático orden alfabético— Juan Bautista de Avall-Arcé sobre el curioso juego comparatista «que semeja algo al juego de rebote de los *pelotariak*» acerca de la corriente de ida y vuelta entre el *Amadís* y el *Tirant*.

Aylward, en función de dos capítulos del *Quijote* (6 y 21), que pueden leerse como crítica positiva y negativa del *Tirant*, nos hace valorar dónde radica el genio específico de Martorell, al dejar al desnudo lo que hubiera podido ser sin aquél la novela española.

La dra. Lola Badia sitúa al *Tirant* en una panorámica amplísima de relaciones desde el otoño medieval catalán; destaco de su aportación la valoración de las fuentes románicas. A Rafael Beltrán, una nutrida información sobre el punto de las biografías, tan interesante por el contraste paralelístico, le lleva a puntualizar y matizar acerca del ciclo del realismo en el género: «Tants Boucicauts, Peros Niños, Jacques de Lalaing de l'època se'ns mostren avui insignificants com a personatges històrics. El relat de les seues vides supera amb escreix la realitat d'aquestes vides. Però el rescat de la història inclou el rescat de les idees, dels símbols. I aquests cavallers deixaren testimoni, amb les narracions de les seues vides, d'uns ideals d'època, desigs exemplars de glòria absoluta, que només Tirant, un cavaller de ficció imaginat amb ideals semblants, haurà d'acomplir definitivament.»