

ANÁLISIS DE REVISTAS

Romanische Forschungen, 1968, LXXX, 1-3.

Fritz Schalk, *Jorge Guillén «Homenajes»*. En este artículo, Schalk analiza y comenta encomiásticamente el último libro de poemas de J. Guillén, *Homenaje* (All'Insegna del Pesce d'oro, Milano, 1967).

J. M. Aguirre, *Épica oral y épica castellana: tradición creadora y tradición repetitiva*. El autor de este trabajo reprocha a los estudiosos de la épica castellana que sigan anclados en la concepción «tradicionalista» y no hayan aprovechado los conocimientos y el material aportado por los eruditos extranjeros que, en estos últimos quince años, han estudiado la épica oral, para reorganizar las ideas y los conceptos existentes sobre el «vasto corpus épico de Castilla». En primer lugar, Aguirre, que intenta subsanar esta deficiencia de la crítica y erudición españolas, nos da su visión del juglar castellano; el juglar castellano sería, como los demás, analfabeto, en la mayor parte de los casos; además, un hombre con nombre (nada del anonimato propuesto por M. Pidal) y un «creador» a su manera, un verdadero artista, aunque no hiciera más que repetir, o «recrear», un cantar transmitido por tradición oral, no escrita. Después de la caracterización del juglar, Aguirre nos da las notas típicas de la narración oral, que se encuentra en la épica castellana: desde el punto de vista temático, las historias utilizadas por los poetas juglarescos tienen, con mucha frecuencia, un fondo común que pertenece al misterioso recinto de la imaginación y la mitología universales; el juglar, por lo tanto, «inventa» muy poco: esta universalidad temática es una de las características más importantes de la épica oral, y épica oral es también, indudablemente, la castellana, incluso el *Cantar del Mio Cid* (en este sentido, el *Cantar del Mio Cid* será un «texto» particular, una de las muchas «representaciones» de la historia del Cid); y la técnica oral se resume en una serie de «fórmulas» o «expresiones formulísticas» que constituyen la estructura y el andamiaje o trama; estas «fórmulas» son los llamados «epítetos comunes», «repeticiones», «clichés épicos», que no son algo accidental, sino precisamente la esencia misma de la épica oral; estas «fórmulas», propias de la épica oral, se dan también en el Romancero, además de en el *Cantar*. Las fórmulas, medio que emplea el juglar para contar su historia, se repiten y se constituyen en «incidentes» o «temas» que a veces se convierten en una historia corta por sí mismos. Si aplicamos todas estas ideas a los diversos romances compuestos sobre un mismo «tema», opina Aguirre que se podrá cambiar el concepto de «tradicionalidad» y llegar a la conclusión de que, igual que pasa con las creaciones artísticas estrictamente populares de nuestra época, la épica castellana medieval nada tiene que ver con la palabra escrita; Aguirre cree que, si aceptamos

la teoría del origen oral, la mayoría de las dificultades que presenta la épica castellana pueden ser solucionadas fácil y lógicamente; entre ellas, la irregularidad métrica y la irregularidad formullística; y también el problema de la fecha de composición del *Cantar*, pues el vocabulario épico cambia o se desarrolla muy poco. Si se acepta el carácter oral de la épica castellana, según Aguirre, se podrá interpretar mejor el *mester de clerecía*, porque el clérigo al versificar está consciente de hacer «verdadera historia», es decir, de aprovechar fuentes escritas, «fuentes auténticas», al contrario de lo que hacían los juglares. En la última parte de su trabajo, Aguirre establece una distinción radical entre lo que llama *tradición creadora* y *tradición repetitiva*; la *tradición creadora* es la de los juglares que recrean o refunden el poema original; la *tradición repetitiva*, la de los juglares que repiten, con lapsos de memoria, el poema: la primera desaparece cuando desaparecen los juglares; la segunda, en cambio, persiste en el canto del pueblo. Si a las variantes «recreadoras» las llamamos «variantes juglarescas», y a las variantes «repetitivas» les damos el nombre de «variantes populares» nos hallamos ante dos categorías muy distintas de tradicionalidad, pues, en el primer caso, lo que es tradicional es la manera de componer, y en el segundo, lo tradicional está representado por la repetición. Termina Aguirre su polémico y sugestivo artículo con las siguientes conclusiones: en la tradición de la épica castellana deben distinguirse dos etapas: 1) tradición juglaresca oral, de carácter creador, evolutivo, artístico; 2) una vez desaparecidos los juglares, etapa de la tradición popular, fenómeno social, y no artístico, de carácter conservador. La «tradición repetitiva» deberá utilizarse para acrecentar el conocimiento de la «tradición creadora» propia de los juglares; para esto es preciso hallar una técnica que sirva para distinguir con precisión la «variante popular» de la «variante juglaresca».

G. A. Alfaro, *El despertar del pícaro*. En este breve trabajo estudia su autor lo que llama «el despertar del pícaro», es decir, el momento de iluminación que tiene el pícaro, gozne de toda su vida, cuando, a consecuencia de haber sufrido un golpe físico o moral, rompe todas las ataduras morales, y adopta el mismo código maquiavélico de conducta que observa la sociedad en la que vive inmerso. El despertar del pícaro es verdaderamente dramático; dramático para Lázaro, y por imitación del *Lazarillo*, dramático para Guzmán, y casi tan dramático para Pablos. En otros relatos de la vida picaresca no hay despertar dramático, ni siquiera despertar o toma de conciencia; porque sus protagonistas (Rinconete, Cortadillo, el Carriazo de *La ilustre fregona*, Ginés de Pasamonte) no se han entregado a la vida picaresca por necesidad, como los auténticos «pícaros», sino por gusto. Además, la visión que de la vida picaresca nos da Cervantes es una visión rosácea, optimista. Esta visión positiva de la vida picaresca la encontramos en boca de Andrés, el protagonista de *La desordenada codicia*, en el Lázaro de Juan de Luna, en Estebanillo. Por último, hay una tercera clase de obrasseudopicarescas en las cuales el protagonista ha tenido su «despertar», pero su reacción es distinta de la observada en el auténtico pícaro; así, Marcos de Obregón, que según G. A. Alfaro es un antipícaro, así Alonso, el donado hablador, así Periquillo, el antipícaro absoluto según el autor de este artículo, antipícaro absoluto porque ni siquiera intenta actos de picaresca defensiva, como sí lo hizo Marcos de Obregón.

Fritz Schalk, *Portik und Selbstdarstellung im Werk Tirso de Molinas I*. Se trata del primero de una serie de artículos que como introducción a un estudio del teatro de Tirso ha escrito F. Schalk. En este primer artículo, Schalk traza, primero, un amplio panorama de la poética italiana de los siglos XVI y XVII, en

relación con la poética aristotélica en otros países europeos; después, Schalk examina las características fundamentales del teatro español del Siglo de Oro, tan diferente no sólo de las teorías renacentistas italianas, sino también de las teorías académicas españolas y de otras manifestaciones contrapuestas de la Literatura española de la gran época. Prescindiendo de la primera parte de este artículo, voy a resumir, a continuación, lo que dice Schalk, en la segunda parte, sobre la actitud de los teóricos y de los creadores españoles, principalmente los dramaturgos, en los siglos XVI y XVII.

Prácticamente, todos los teóricos y críticos del siglo XVI y principios del XVII son partidarios de la poética clásica; la mayor parte de ellos, aristotélicos; una minoría, platónicos; también encontramos intentos de síntesis conciliadoras, pero puede decirse que se impuso la doctrina aristotélica, como se ve en las obras de Cascales, que puede considerarse como el último gran representante del aristotelismo, aunque en sus *Cartas filológicas* tenga que hacer concesiones a la concepción lopesca de la comedia. Ahora bien, mientras en Francia y en Italia fue posible una concordancia entre las teorías, tomadas de la antigüedad clásica, principalmente de Aristóteles y Horacio, y la creación dramática, en España la «comedia», procedente de la tradición dramática nacional, niega decididamente la validez absoluta del sistema aristotélico, y entre teoría y práctica se crea un abismo cada vez más infranqueable: Pinciano, Suárez de Figueroa, Cascales se oponen a la concepción dramática de los creadores, mientras los partidarios de Lope defienden el teatro nacional y desprecian los cánones aristotélicos. Que la teoría aristotélica, sin embargo, seguía teniendo mucha fuerza, por su prestigio, lo demuestra el hecho siguiente: en la *Expostulatio Spongiae*, primero se hace un apasionado panegírico de Lope, pero, en la segunda parte, metiéndose en el terreno de los críticos y enemigos del «monstruo de naturaleza» se intenta demostrar cómo Lope, en muchas ocasiones, actúa de acuerdo con las reglas. Así las cosas, Lope encuentra un extraordinario defensor en Tirso de Molina, para el cual la comedia española era una realidad viviente que, de acuerdo con el alma de su pueblo y de su tiempo, triunfa precisamene por su autenticidad y originalidad; para Tirso, Lope es superior a Esquilo, Eurípides, Séneca y Terencio, y no se opone a ellos, sino que representa la superación de lo que los antiguos habían logrado; no hay antítesis, sino desarrollo y superación. Tirso justifica la actitud de Lope y su escuela al no seguir servilmente los preceptos de las tres unidades, sobre todo al prescindir de la unidad de tiempo, que le parece absurda y antinatural. Y defiende, también, la licitud de la mezcla de lo trágico y lo cómico, pues esta mezcla se da continuamente en la Naturaleza, y Naturaleza y Arte deben ir siempre unidos.

Harri Meier, *Rehabilitierte Etymologien*. En este artículo, Meier rehabilita cuatro antiguas etimologías románicas que habían sido desechadas o rechazadas explícitamente por etimólogos posteriores: 1) La etimología de fr. *bêche* 'pala, laya', *bécher* 'cavar': Meier pasa revista a las etimologías generalmente propuestas y, teniendo en cuenta los derivados románicos, no solamente galorrománicos, de *VERSARE*, *INVERSARE*, *REVERSARE*, *TRANSVERSARE*, y además que *VERSARE* también significó 'mover la tierra, dar vuelta a la tierra' propone para *bécher* la etimología *versicare*, y para *bêche* un origen postverbal (*bécher* > *bêche*); esta propuesta de Meier se basa en la etimología que presentó, hace casi cincuenta años, G. G. Nicholson; para Meier, Nicholson tenía mucha razón, si no la tenía toda: para explicar el cambio *v* > *b*, Nicholson parte no de *versare* / *ver-*

sicare, sino de *inversare* / **inversicare*; a Meier le parece que la etimología **inversicare* es aceptable, en principio, pero no probable; opina que no es necesario pensar en un prefijo y que basta con **versicare* para explicar *bécher* y *béche*. 2) La etimología de fr. *bègue* 'tartamudo': Meier rechaza las etimologías formuladas en los últimos tiempos, mientras rehabilita la olvidada etimología de Hornung, **bissicare*; teniendo en cuenta las formas que se dan fuera de la Galorromania, y las abundantes formas atestiguadas en Francia, según el ALI², Meier llega a la conclusión siguiente: sobre la base **bissus* se formaron tres tipos morfológicos (**bissicare*, **bissulare*, **bissiculare*) de los que proceden todas las formas que aparecen en Francia, Alpes, Tirol e Italia, incluyendo *bègue*. 3) La etimología de esp., port. *trocar*, fr. *troquer*: para H. Meier son inaceptables las etimologías elaboradas en los últimos cien años, y acepta, en cambio, una de las propuestas hechas por Díez, la etimología **tropicare* **tropica* 'cambio, modificación'. 4) La etimología de esp., port. *quemar*, *queimar*: H. Meier rechaza las etimologías propuestas desde Humboldt a Corominas y, apoyándose en Rohlf, que ve en *quemar* el resultado de un cruce entre *cremar* y **quemrar*, intenta rehabilitar la antigua y despreciada etimología de Covarrubias: «*quemar* es 'abrasar', del latino *cremare*, calidad propia del fuego». La desaparición de la *r* la explica Meier como una manifestación más de la labilidad y movilidad de las líquidas en latín. La existencia, en la forma portuguesa *queimar*, de un diptongo *ei*, es interpretada por Meier como un ejemplo más de la aparición, en portugués, de diptongos *ei*, *ou* no etimológicos, en numerosas palabras.

Ludwig Söll, *Synthetisches und analytisches Futur im modernen Spanischen*. El presente artículo es una investigación sobre el futuro en español moderno, con la que Söll quiere seguir la línea de los recientes trabajos de Harri Meier. Söll estudia sólo dos de las diferentes posibilidades que el español moderno ofrece para expresar el futuro cronológico: el llamado futuro sintético (*comeré*) y el futuro analítico de tipo *ir + a + infinitivo* (*voy a comer*, etc.). Los materiales utilizados por Söll han sido los *Cuentos populares de Castilla*, de A. M. Espinosa, hijo, y las grabaciones magnetofónicas recogidas por Helmut Berschin durante el verano de 1967 en Córdoba y Granada. Söll tiene en cuenta todas las formas de los dos tipos de futuro, incluso las que presentan significación modal (*futuro de suposición*). En los *Cuentos populares de Castilla* hay un 61,2 por 100 de formas de futuro sintético y un 38,8 por 100 de formas de futuro analítico; en las grabaciones de H. Berschin, un 34,2 por 100 de formas sintéticas y un 65,7 por 100 de formas analíticas. Como estas cifras ponen de manifiesto, pero sobre todo las referentes al español conversacional espontáneo, el futuro analítico ha asumido una gran parte de las funciones del tradicional futuro sintético. Estudiando los distintos ejemplos suministrados por los *Cuentos*, desde el punto de vista de la perspectiva temporal pura, Söll llega a la conclusión de que la norma tiende a distinguir *hoy voy a hacerlo* de *mañana lo haré*; si en vez de *hoy* se utiliza el adverbio *ahora*, los dos tipos de futuro (*ahora voy a hacerlo*, *ahora lo haré*) presentan el mismo índice de frecuencia. Söll estudia a continuación los dos tipos de futuro y establece las siguientes conclusiones objetivas: el futuro sintético domina cuando la significación es de tipo volitivo, categórico, apodíctico, condicional, profético, hipotético; prevalece abrumadoramente el futuro analítico si la significación es modal; el futuro analítico predomina con las primeras personas; el sintético, con las terceras personas; mientras que las segundas personas se reparten equitativamente las formas sintéticas y analíticas. Termina Söll su estudio afirmando

que el futuro sintético se halla en clara regresión o por lo menos está abandonando, a marchas forzadas, el dominio de la pura futuridad, por lo que se podría hablar de un cambio de categoría (*tiempo* > *modo* 'suposición').

Ernest Gray, *Satanism in «Don Alvaro»*. La fatalidad que domina la acción del famoso drama del Duque de Rivas, la enorme fuerza del sino o destino que obliga a D. Alvaro a suicidarse, a pesar de estar llevando vida de monje después de haberse retirado del mundo, se compagina aparentemente muy mal con la mentalidad esencialmente cristiana, a pesar de su entusiasmo romántico, del Duque de Rivas; para el autor de este artículo, no es necesario buscar la significación de la «fuerza del sino» fuera de los límites de la concepción y el pensamiento cristianos; por el contrario, la suerte de D. Alvaro, paralela a la de Luzbel, es el corolario de una idea típicamente cristiana: la maldad intrínseca de la soberbia, que puede hacer que se condene el hombre más perfecto y más noble. D. Alvaro se suicida y se condena a causa de su soberbia y su orgullo invencibles, de la misma manera que cayó Luzbel; de allí el carácter satánico de D. Alvaro y del *Don Alvaro*: D. Alvaro es una réplica, un símbolo, del ángel caído.

Helmy F. Giacomani, *En torno a «Los cabellos de Absalón» de Pedro Calderón de la Barca*. El autor de este artículo reivindica la comedia de Calderón, según él menospreciada por los críticos españoles, que la han considerado como una mala imitación de *La venganza de Tamar*, de Tirso; piensa Giacomani que *Los cabellos de Absalón* no sólo es muy superior a la obra de Tirso, sino «una de las mejores y más logradas obras dramáticas del siglo de oro», por lo que hay que rechazar la acusación de plagio que durante dos centurias ha pendido sobre la cabeza de Calderón. Giacomani opina que Calderón sometió la obra de Tirso a un proceso de condensación dramática y cambió el énfasis temático convirtiendo a Absalón, y no a Amón, en el personaje central, al mismo tiempo que, en vez de tomar como tema capital el del incesto, como hizo Tirso, construye su comedia alrededor del motivo nuclear, que para él es el de la desmedida ambición de poder y desmedido narcisismo de Absalón.

Michael Nerlich, *Plädoyer für Lázaro: Bemerkungen zu einer «Gattung»*. El autor de este artículo rompe una lanza por el *Lazarillo*, precisamente ahora cuando muchos críticos no lo consideran como una verdadera novela picaresca, sino como un antecedente de la auténtica picaresca representada principalmente por *Guzmán de Alfarache*, y *El Buscón*. Entre los autores que en los últimos tiempos han negado que *Lázaro* fuera un pícaro se encuentra el inglés A. A. Parker, para el cual *Lázaro* de ninguna manera puede ser considerado como pícaro, por no haber sido un delincuente; además, afirma Parker, que en el momento álgido de la literatura picaresca, en los primeros tiempos del XVII, se tenía conciencia de que *Lazarillo* no había sido un pícaro. Después de rechazar las tesis de Parker, Nerlich hace historia de la génesis del concepto 'novela picaresca' y de la propia denominación *novela picaresca*, desde Mayáns y Sedano hasta Aribau y Ticknor, descubriendo que Aribau es el primero que piensa en el carácter genérico de la *novela picaresca*, y poniendo de relieve que los autores de novelas picarescas del Siglo de Oro estaban conscientes de continuar una moda literaria inaugurada con el *Lazarillo*. Continúa Nerlich su sugestivo y denso artículo estudiando los significados de las palabras *pícaro* y *picaresco*, para llegar a la conclusión de que *pícaro* es una palabra equívoca que puede significar muchas cosas, mientras *picaresco* es la que hace referencia a un modo especial de concebir la vida que se refleja en las novelas calificadas de *picarescas*; llega a afirmar Nerlich que existe la no-

vela picaresca sin pícaro, como, p. e., nada menos que el *Criticón* (según había sugerido hace treinta años Montesinos). Y, oponiéndose de nuevo a Parker (que no ha hecho más que desarrollar la tesis expresada por Bataillon), vuelve a insistir en que no se adelanta nada con excluir al *Lazarillo* del presunto género de la novela picaresca; lo que hay que hacer es renunciar al intento de definir el «género de la novela picaresca» y dedicar, en cambio, todas las energías a analizar lo que verdaderamente es la *novela picaresca*, que no es un verdadero género (*Gattung*), según Nehrlich, sino un fenómeno literario que puede presentar infinitas variantes siempre que conserve el espíritu y el ambiente picarescos, que constituyen una constante. Termina Nehrlich su ensayo haciendo un análisis comparativo de la *novela picaresca* española y la novela de carácter picaresco surgida fuera de España, lo que los alemanes llaman «*Schelmenroman*», para llegar a la conclusión siguiente: a pesar de lo que ha afirmado erróneamente W. Kayser, la *novela picaresca* y el *Schelmenroman* no deben ser identificados, pues no todo *Schelmenroman* puede considerarse como una novela picaresca; la *novela picaresca* española es una de las distintas manifestaciones del *Schelmenroman*, manifestación que presenta una forma especial y un especial tipo de pícaro, y que como moda literaria se puede datar con relativa exactitud, desde 1554 hasta 1650, incluyendo, por lo tanto, el *Lazarillo*, que es su primera muestra.

F. W. Hodcroft da noticia del libro de P. Russell-Gebbet, *Mediaeval Catalan linguistic texts edited with introduction, notes and vocabulary* (Oxford, 1965). II. J. Wolf reseña la traducción inglesa, editada con el título de *The Main Trends in Modern Linguistic* (Oxford, 1967), del libro de M. Leroy, *Les Grands Courants de la Linguistique Moderne* (Bruxelles-Paris, 1963): el trabajo de Leroy puede servir como una *Introducción* a los estudios lingüísticos, aunque, según el recensor, adolece del defecto de conceder excesiva importancia a las ideas de sus colegas los indoeuropeístas y comparatistas, mientras despacha en tres líneas, exactamente, a una figura tan significativa de la Lingüística contemporánea como Chomsky. El mismo Wolf hace la recensión del libro de F. González Ollé, *El habla de la Bureba* (Anejo 78 de la *RFE*, Madrid, 1964): el trabajo de Ollé concede una especial importancia al léxico (arcaísmos) y al vocabulario; el recensor hubiera deseado que los arcaísmos aparecieran ordenados cronológicamente, y se estudiaran de manera más completa. M. Lentzen reseña el libro de Paul Alexandru Georgescu, *Teatrul spaniol clasic* (Bucuresti, 1967): se trata de un estudio del teatro español del Siglo de Oro, partiendo del teatro medieval (autor, juegos de escarnio) para, a través de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Juan del Encina, Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda y el teatro de Cervantes, llegar a Lope de Vega, cuya obra Georgescu estudia detenidamente a lo largo de 70 páginas. Analiza Georgescu también el teatro de Tirso, Ruiz de Alarcón, Calderón, Rojas Zorrilla y Moreto, con la particularidad de no considerar a Tirso y Moreto como seguidores de Lope, sino como creadores de su propia escuela. La interpretación del teatro español clásico que presenta Georgescu es fundamentalmente sociológica; es inadmisibile, según el recensor, que Georgescu afirme que el teatro religioso aparece sólo como consecuencia de una imposición de las autoridades eclesiásticas. El recensor hace algunos reproches más, entre ellos éste: Georgescu no incluye ni estudia a Juan de la Cueva como antecedente de Lope. M. Nehrlich hace la recensión de la obra de Karl Kohut, *Was ist Literatur? Die Theorie der littérature engagée bei Jean-Paul Sartre* (Marburg, 1965): a diferencia de otros trabajos que tienen como tema las ideas de Sartre, el de Kohut ofrece mucho más

de lo que promete en el título, pues el autor no se limita al comentario de la conocida obra de Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* El ensayo de Kohut consta de tres partes: en la primera, se estudian los escritos sartrianos que constituyen los antecedentes y la preparación de las ideas formuladas en el librito de 1947, y se hace referencia a los presuntos precursores de Sartre, entre ellos Gide y Husserl; en la segunda, se investiga la génesis de la *littérature engagée* de Sartre, sobre la base de los conceptos de *situation* y *engagement*, conceptos capitales de la filosofía estética sartriana; la parte central del ensayo se dedica a la exposición de las ideas contenidas en *Qu'est-ce la littérature*. Tampoco en esta exposición Kohut se limita a considerar las ideas de *Qu'est-ce la littérature* sino que incluye también las opiniones de Sartre sobre el teatro expresadas en los dos artículos aparecidos en América (*Forgers of Myths, Beyond Bourgeois Theatre*) y la aplicación del concepto de *engagement* a las Artes plásticas, la Música y a la Lírica. La última parte de ensayo tiene como tema la exposición de la actitud resignada, desilusionada, de Sartre, al reconocer como algo utópico su creencia en el efectivo poder del escritor para modificar y mejorar el mundo en que vivimos. En conjunto, el ensayo de Kohut merece las alabanzas del recensor, pero opina que no conceder tanta importancia y tanto espacio a la discusión de lo que otros investigadores y críticos han dicho sobre las ideas de Sartre, podría ser muy beneficioso. F. Schalk da noticia del libro de Alejandro Ramírez, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1604)*, Madrid, Castalia, 1966. Reseña también Schalk la edición de las obras completas de Ruiz de Alarcón publicadas por A. V. Ebersole con el título de *Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Obras completas*, Madrid, Castalia, 1966, poniendo de relieve la bondad de la misma y el interés de la *Introducción* redactada por Ebersole, y la utilidad del *Ensayo de una bibliografía de Ruiz de Alarcón y Mendoza*, debido a W. Poesse, que, como prolegómenos a la edición de Ebersole, apareció en el mismo año, también en la Editorial Castalia, *Antonio Llorente Mahonado de Guevara* (Universidad de Granada).

Romanische Forschungen, 1968, LXXX, 4.

Fritz Schalk, «*Sympathia*» im Romanischen [pp. 425-458]. La primera documentación románica de la palabra *simpatía* aparece en el *Universal Vocabulario* (1490) de Alfonso de Palencia; para este humanista «*simpatia*... entre los latinos quiere decir compasión». Según Martín Alonso (*Enciclopedia del idioma*, Madrid 1958), se encuentra la primera documentación de *simpatía* en la obra de Fragoso, *Chirurgia universalis* (1581), la segunda en el *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* (1607) de Oudin, y la tercera en el *Tesoro de la lengua castellana y española* (1611) de Covarrubias, donde encontramos la siguiente definición: «Este vocablo es inmediatamente griego, pero hemosle introducido los físicos, para darnos a entender la amistad y conformidad que naturalmente suele tener una cosa con otra. Su contrario es *antipatia*, que es una enemistad natural qual la tiene el cordero con el lobo». En los diccionarios franceses de los siglos XII y XVIII, desde el de Richelet hasta la *Enciclopedia*, se distinguen perfectamente entre la *sympathie* («*naturalis consensus, conjunctio, convenientia*») y la «*naturalis sympathia*», la cual «se dit aussi des choses inanimées, comme si, elles cherchaient à s'unir, où agir l'une sur l'autre». Pero tiene que haber documentaciones anteriores en francés, y la moderna Filología se ha esforzado por encontrarlos. Según

Bloch y Wartburg (*Dict. ét. de la l. fr.*, 1968, 5.º ed.) *sympathie* significa 'hecho de experimentar los mismos sentimientos'; los derivados *sympathiser* y *sympathique* son del siglo XVI, el último documentado concretamente en 1590. La palabra *sympathie* es, sin embargo, bastante anterior: aparece ya en un sermón de Jean Gerson del año 1409, y según Schalk, no tiene nada de particular que la palabra se encuentre en los sermones antes que en otros textos, porque los procedimientos estilísticos de los predicadores y concretamente los de Gerson, proceden de la Biblia, de los Padres de la Iglesia, pero también, y no en último lugar, de los escritores griegos y latinos; y precisamente Cicerón y Plinio, citados por Gerson, emplean repetidas veces la palabra *sympathia*. Dada las interferencias entre la teología y los textos profanos en la Baja Edad Media, piensa Schalk que es muy probable que en la época de Gerson la palabra *sympathie* fuese ya habitual en la literatura francesa. Sin embargo, en la lengua común *sympathie* debió de generalizarse bastante más tarde y por eso no es de extrañar que las palabras, ya coloquiales, *sympathique* y *sympathiser* no se documentan hasta casi dos siglos después; la palabra *sympathie*, además, no se generalizaría sino como resultado de la influencia del humanismo, pero teniendo todavía una estrecha relación con las fuerzas de la naturaleza, con el influjo de las estrellas, con potencias cósmicas, es decir la *sympathia* durante mucho tiempo es considerada como algo de origen misterioso, como un fenómeno que trasciende del orden puramente humano. Y lo mismo ocurre en España, como se puede ver en Gracián, en Tirso de Molina, en Lope de Vega, en Calderón, Guillén de Castro, López de Ubeda, Fray Juan de los Angeles, Ruiz de Alarcón. En el siglo XVIII la palabra *sympathia* adquiere en los países románicos nuevas acepciones de acuerdo con la evolución cultural y, sobre todo, con la filosofía racionalista y las disciplinas científicas que surgen entonces, como la Fisiología, la Psicología, perdiendo terreno la concepción mágica y mítica de la *sympathia*. Este proceso lo podemos ver muy bien en Rousseau, Louvet, La Mothe, Merseure, Diderot, Feijóo, Goldoni. Y con el Romanticismo, la idea de la fraternidad humana, de la fraternidad universal, heredada de la Revolución, llega a su punto álgido, introduciéndose en el terreno de la *sympathia*, comunicando a esta palabra nuevos valores y nuevas acepciones, como puede observarse en Madame de Staël, Lamartine, Balzac, Baudelaire y Nerval.

Angel L. Cilveti, *Silogismo, correlación e imagen poética en el teatro de Calderón* [pp. 459-497]. Ha dicho Antonio Machado que «todo el encanto del soneto «A las flores» en *El Príncipe Constante* de Calderón estriba en su corrección silogística»; y también, que «es —como casi todo nuestro barroco— escolástica rezagada». Para Machado era evidente la estructura silogística de la poesía calderoniana, como para muchos otros críticos: así, A. A. Parker llama a Calderón «el dramaturgo de la escolástica», y José María de Cossío ha puesto de relieve que el racionalismo, la polémica y el casuismo son tres características principales de la dialéctica calderoniana. El autor del presente ensayo, aun estando de acuerdo en principio con los críticos antes citados, cree que ninguno de los estudios sobre Calderón «explica satisfactoriamente las estructuras silogísticas empleadas por Calderón en su teatro ni la aplicación que hace de las mismas según la aptitud probatoria de cada una» por eso intenta mostrar cómo Calderón emplea las formas silogísticas de acuerdo con la aptitud demostrativa peculiar de cada una de ellas, al mismo tiempo que pone de relieve cómo en Calderón el silogismo se encuentra siempre implícito o explícito en la correlación y, con mucha frecuencia, en la imagen poética. Entre silogismo, correlación e imagen poética existe una co-

responsabilidad de la cual depende, en opinión de Cilveti, la unidad y la eficacia artística del teatro de Calderón: no sólo el silogismo sino también la correlación y la imagen poética son utilizadas por Calderón como medios de persuasión. Cilveti estudia primero la estructura y función del silogismo en Calderón para concluir, después de citar numerosos ejemplos, que Calderón utiliza todas las posibles clases de silogismos de la lógica aristotélico escolástica: categórico, hipotético (condicional, disyuntivo, conjuntivo) y causal, más la inducción y la analogía; ahora bien, la forma silogística más repetida en la obra calderoniana es el entimema, estructura incompleta de cualquier clase de silogismo en la que, como es bien sabido, se calla una de las premisas por considerarlas obvia; el entimema es el tipo de argumentación que más se acerca al lenguaje coloquial por lo que no es extraño que este tipo de silogismo aparezca, sobre todo, en las piezas calderonianas de asunto menos abstracto (comedias de capa y espada, de enredo, etc.) aunque se halle también en las obras de tema filosófico y teológico; recíprocamente, el silogismo completo predomina en las obras de tema trascendental, pero aparece también en las comedias de capa y espada, de enredo y otras de semejante carácter. Según Cilveti, dentro del silogismo hipotético el tipo más frecuente de los empleados por Calderón es el dilemático, formado por una proposición disyuntiva y dos condicionales, conducentes a una misma conclusión, que es precisamente el dilema; como raramente pueden encontrarse ejemplos en que las dos alternativas del dilema contengan todos los casos posibles, los argumentos dilemáticos son con más frecuencia sofisticos que verdaderos, dice Cilveti, pero Calderón, que seguramente tenía conciencia de ello, emplea el dilema muy estratégicamente, convencido de su vistosidad dialéctica aunque sea más espectacular que efectivo; por eso el terreno más apropiado para el dilema es la comedia de enredo donde el ingenio tiene que valerse de todos los medios sin preocuparse demasiado de la verdad. En cambio los dilemas empleados por Calderón en las obras serias (autos, comedias religiosas y filosóficas) no son sofisticos y cumplen con todas las condiciones de una argumentación racional y honesta. La inducción es la argumentación usada por Calderón cuando quiere dar a sus tesis un valor de verdad universal fundada en la experiencia (como en el famoso monólogo de Segismundo al final de la segunda jornada). La analogía, al no ser una argumentación apodíctica sino sólo probable por fundarse únicamente en la semejanza entre las cosas, es utilizada por Calderón preferentemente en las obras de carácter alegórico y para ilustrar misterios dogmáticos. Respecto a la correlación y al paralelismo, tan frecuentes en la obra de Calderón, Cilveti partiendo de las tesis de Wardropper y de los agudos análisis de Dámaso Alonso, y después de utilizar términos y conceptos de la moderna teoría de los conjuntos llega a la siguiente conclusión: la estructura silogística de todos los ejemplos conocidos por la lógica tradicional aparece en las estructuras correlativas y paralelísticas del teatro de Calderón; es decir, la ordenación correlativa y paralelística se ajusta a las leyes del silogismo, y en todos los casos (excepto en la correlación identificativa) como conclusión de un polisilogismo implícito, mientras en muchos como premisas y conclusión de cualquier clase de silogismo; D. Alonso considera que la correlación y el paralelismo son un efecto de la inclinación del espíritu humano a la ordenación mental del mundo; pero además se puede afirmar categóricamente que en Calderón el silogismo representa la regulación básica de esa ordenación mental. En definitiva, la argumentación silogística y la correlación no son dos procedimientos importantes pero independientes de la dialéctica, y

el estilo de Calderón sino dos procedimientos íntimamente relacionados que no pueden ser disociados.

Por último, Cilveti estudia un tipo especialmente interesante de imagen poética calderoniana, la imagen relativa a los «elementos», analizada antes por E. M. Wilson y D. Alonso: este último considera semejante imagen como un caso de correlación (p. e. *fuego, llama, lumbre*), mientras que Wilson hace hincapié en que muchas de las imágenes de Calderón relativas a los «cuatro elementos» violan el orden lógico 1) elemento, 2) criatura del elemento, 3) atributo de la criatura o del elemento). Para Cilveti, este fenómeno de «trueque de atributos», tan calderoniano, es un ejemplo sintomático de la relación existente en la poética calderoniana entre imagen y argumentación analógica; pues la violación del orden lógico no es otra cosa que el resultado de la sustitución del silogismo por una clase especial de argumentación analógica, la analogía metafórica que los escolásticos llaman «de semejanza dinámica»; el cambio de atributos no puede explicarse por medio del silogismo, que se funda en la identidad, ni por medio de la argumentación analógica, fundada en la semejanza de tamaño, color, etc., sino solamente empleando la argumentación analógica basada en la semejanza dinámica («cuando en veloz caballo... sierpe del agua exhalación del viento, volcán del fuego, escollo de la tierra...») Esta argumentación analógica por semejanza dinámica es de estructura circunfleja, es decir ascendente-descendente (inducción-deducción), y tiene como objeto reforzar el raciocinio con el decorado metafórico; en la cadena inductiva (rama ascendente) hay una diseminación metafórica, en el descenso (deducción una recolección completa de la siembra de metáforas llevada a cabo en la inducción; pero la metáfora descansa en el raciocinio, y en rigor el raciocinio crea la metáfora para hacerse más convincente; este tipo de imagen es empleada por Calderón con finalidad dramática. En resumen de todo lo dicho sobre la imagen poética en Calderón, Cilveti termina afirmando que la imagen obtenida por «trueque de atributos» descansa sobre la «argumentación analógica que dramatiza».

Glen Ross Gale, «*Garcilaso's Sonnet XIII metamorphosed* [pp. 504-509]. El autor de este pequeño artículo leyó en 1968, en Baltimore, su tesis doctoral sobre *El «Garcilaso a lo divino» de Sebastián de Córdoba. Introducción, texto y notas*: se trata de una edición crítica de la parodia, a lo divino, de la *lrica* de Garcilaso y de Boscán escrita por Sebastián de Córdoba y cuya edición príncipe apareció en Granada en 1575 con el título de *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas por Sebastián de Córdoba*. En la presente nota G. R. Gale hace un breve estudio comparativo del Soneto XIII de Garcilaso y de la versión metamorfoseada del mismo soneto escrita por Sebastián de Córdoba. El soneto de Garcilaso toma el tema de las *Metamorfosis* de Ovidio, y describe la transformación operada en Dafne por culpa de Apolo. Los dos cuartetos y el primer terceto de Garcilaso son descriptivos, y el último terceto es un apóstrofe; en los dos cuartetos se describen los cuatro cambios físicos operados en Dafne (dos versos por cambio): 1) Los brazos se convierten en ramas; 2) El dorado cabello, en hojas; 3) Los tiernos miembros, en rugosa y áspera corteza; 4) Los blandos pies, en retorcidas raíces; el primer terceto nos presenta a Apolo llorando al ver el cambio de Dafne, y haciendo con sus lágrimas crecer el árbol en que se había convertido su amada; el terceto final, apóstrofe y conclusión, pone de relieve la patética paradoja: cuánto más llora Apolo al ver su desventura y la de Dafne más crece el árbol en que su amada se ha convertido. En la versión de Córdoba hay también metamorfosis, pero muy diferente, y un solo personaje; en vez de

con Dafne nos encontramos con Midas al que le crecen las orejas hasta convertirse en orejas de burro, mientras el pan y todos los demás manjares que tocan sus manos se truecan en oro; estos dos cambios son descritos en el primer cuarteto; en el segundo cuarteto hay un cambio, pero no un cambio de carácter físico y real, sino subjetivo y metafórico: «En hambre y en dolor se convertían el oro y los tesoros que pujaban»; termina el cuarteto contando cómo Midas se muere de hambre mientras no acaban las ansias que le roen los huesos; y los dos tercetos son un apóstrofe continuado: el primero apostrofa la avaricia; el último apostrofa el autoengaño de Midas y, a modo de moraleja, pone de relieve la maldad intrínseca de la avaricia, como uno de los siete pecados capitales, y sus funestas consecuencias.

Con mucha razón, afirma Gale que el tema del soneto de Garcilaso es la metamorfosis, mientras que el soneto de Córdoba gira en torno a la avaricia, siendo la metámorfosis sólo un pretexto para destacar la importancia de este pecado capital. Garcilaso no intenta dar una lección moral; Córdoba pretende todo lo contrario. Por eso, la estructura de los dos sonetos es distinta, y no hay paralelismo; en Garcilaso hay cuatro cambios, todos ellos físicos; en Córdoba, tres, de ellos dos físicos y uno metafórico; mientras en Garcilaso el apóstrofe-conclusión ocupa sólo el último terceto, en Córdoba cuya intención es moralizante, el apóstrofe-moraleja abarca los dos tercetos, e incluso salta al segundo cuarteto en forma de resumen-resultado ocupado los dos últimos versos del mismo («de hambre se moría, y no acababan / las ansias que los huesos le roían»). Es interesante la hipótesis que sugiere Gale para explicar el cambio de Dafne por Midas: según Gale la palabra clave es «oro», que aparece en el cuarto verso del soneto de Garcilaso («los cabellos, quel oro escurecían»); hay un tema de metamorfosis y hay oro; Córdoba pensó en seguida en el mito de Midas, y mezclándole con el de Dafne fabricó el argumento que mejor podía servir a sus intenciones moralizadoras, poniendo de relieve las funestas consecuencias de la avaricia insaciable.

H. J. Wolf hace la recensión del libro de Ludwig Söll, *Die Bezeichnungen für den Wald in den romanischen Sprachen* (Münchener Rom. Arb. 25, München 1967): a continuación resumimos las dos observaciones más importantes hechas por el recensor al volumen de Söll. En primer lugar, no cree el recensor que sea cierta la afirmación de Söll, según la cual en Francia BOSCUS desterró muy pronto a SILVA, por lo que los derivados de SILVA existentes en la toponimia francesa deben ser considerados como latinismos; en apoyo de su tesis cita Wolf una gran cantidad de derivados de SILVA que aparecen en la toponimia menor francesa y que llevan el artículo por lo que tienen que ser considerados como formas romances que, además, han tenido vigencia apelativa (entre estos derivados se hallan *La Selve, Lassoube, La Soube, La Selvy, La Seoube, Les Selves, Lasseube, Belleselve, En Selve*, y otros semejantes sin artículo ni modificador adjetival). Otra observación interesante que hace el recensor es la siguiente: Söll no ha tenido en cuenta, al hablar de la palabra italiana *foresta*, que en la toponimia del norte de Italia la forma que aparece es *Foresto* (o *Il Foresto*) y también en Toscana; mientras que en el Sur de Italia hay 16 *Foresta*, 18 *La Foresta*, 3 *Forestella*, siendo mayor la densidad en la Basilicata, Compañía y norte de Calabria, al mismo tiempo que se desconoce este topónimo en el sur de Calabria y en toda la Apulia, y es poco abundante en Sicilia. De todo esto se deduce, según el recensor, que *foresta* es una denominación italiana meridional consecuencia del dominio normando.—Wido Hempel reseña el libro de Margit Frenk Alatorre, *Lírica hispánica*

de tipo popular (Edad Media y Renacimiento) editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 31 de la colección «Nuestros Clásicos», México 1966: esta antología de la lírica popular de la Península Ibérica se titula *Lírica hispánica* y no *Lírica española*: ¿por qué? Porque incluye no sólo la lírica castellana sino la lírica de las otras lenguas peninsulares románicas (30 cantigas d'amigo, poesías portuguesas —especialmente de Gil Vicente—, poesías populares catalanas, 20 jarchas mozárabes y 30 canciones sefarditas). La antología se titula *Lírica hispánica de tipo popular* y no *Lírica hispánica popular*: ha hecho muy bien la autora, según el recensor, en llamarla de *tipo popular* en vez de *Lírica hispánica popular* porque realmente es muy difícil en múltiples ocasiones distinguir lo verdaderamente y auténticamente popular, de las imitaciones y de los pastiches, y bien nos ha enseñado Menéndez Pidal que no debemos intentar establecer un límite rígido entre la auténtica y tradicional poesía popular, por un lado, y la poesía de carácter popular, obra de cultos, por otro, ya que esta frontera es fácilmente franqueable por la fuerza avasalladora de la colectividad cuando un poema aunque de origen culto tiene verdadero aliento popular. La antología está ordenada por temas, y muy bien ordenada, por cierto, en opinión del recensor; sólo se le puede hacer una objeción a esta ordenación; que la poesía religiosa no tenga independencia y haya sido incluida dentro del apartado «Fiesta y Juego», lo cual no parece muy acertado; además, la importancia concedida a la poesía religiosa ha sido muy pequeña también desde el punto de vista puramente cuantitativo; sólo se incluyen 19 poemas religiosos entre un total de 624 composiciones.—E. Glasser hace la recensión del librito de Horst Ochse, *Studien zur Metaphorik Calderóns* (Preib. Schriften zur rom. Phil. I, München 1967): en una densa introducción el autor expone los principios de su análisis y examina las características de la metáfora calderoniana que consta de *forma* y *materia*, siguiendo la doctrina escolástica, y concediendo, por tanto, una mayor importancia a la *forma* que está, respecto a la *materia*, en la misma relación que el *sujeto* respecto a sus atributos. Sorprendentemente, según el recensor, el repertorio de metáforas en Calderón es bastante limitado; lo que ocurre que el mismo tipo metafórico se reproduce hasta la saciedad dando esa impresión de exuberancia de imágenes y metáforas que causa cualquier obra calderoniana. En el capítulo I, Ochse estudia las metáforas que aparecen en los autos sacramentales en los que se recurre al tema de la Creación del mundo, metáforas referentes a los elementos del caos (tierra, agua, oscuridad, etc.). El capítulo II estudia la relación existente entre el orden macrocósmico y los sucesos particulares en el teatro calderoniano, poniendo de manifiesto el empleo constante de metáforas de tipo cósmico que dan al argumento dramático un aire muy personal, apartándose del seguimiento estricto de las fuentes aunque se trate de temas religiosos y bíblicos. El tercer capítulo, el más largo de todos, estudia las metáforas calderonianas relacionadas con el paisaje, partiendo de la afirmación siguiente: el paisaje en Calderón, a pesar de su aparente variedad, puede reducirse a dos tipos: un pedazo de costa bravía y un paraje montañoso y selvático; son, según el autor, paisajes-límite, en los que el mundo habitado entra en contacto con el reino de lo misterioso. El capítulo final está dedicado exclusivamente a un penetrante análisis del retrato minucioso que de la reina Semíramis hace Calderón en *La hija del aire*, retrato plagado de metáforas. En conjunto, el ensayo de Ochse es, según el recensor, de una excelencia fuera de lo común, pero se le puede poner algunos reparos, entre ellos el no haber consultado los comentarios bíblicos en boga en la época de Calderón (Jerónimo de Oleastro,

Benito Pereiras, Benito Fernández, Cornelio a Lapide, etc.) para ilustrar los puntos de vista de Calderón sobre la Creación del mundo a los que el autor concede tanta importancia.—Günter Kakle reseña la obra de M. Bataillon, *Etudes sur Bartolomé de las Casas réunies avec la collaboration de Raymond Marcus*, París 1966: se trata de la reedición de doce trabajos de Bataillon sobre el padre Las Casas publicados anteriormente en distintas revistas desde el año 1952 hasta el año 1960.—W. Mettman da noticia de la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, de Agustín de Zárate, editada, con introducción y notas, por Dorotye McMahon, Buenos Aires (Univ. de Buenos Aires, Facultad de Fil. y Letras) 1965: el título es engañoso porque la editora publica sólo el libro quinto de los siete de que consta la obra original; independientemente de esto, la introducción no es convincente, en opinión del recensor, y por lo que respecta a las notas, las de carácter lingüístico son poco interesantes.—Herbert Gillessen reseña el ensayo de Ulrich Menge, *Die dialektische Struktur der Kurzgeschichten Doña Emilia Pardo Bazán* (tesis doctoral, Hamburgo 1967): en tres capítulos (los elementos naturalistas, Las características impresionistas, la tendencia simbolista) investiga el autor de esta tesis doctoral las actitudes narrativas observables en las narraciones cortas de Doña Emilia Pardo Bazán. El autor cree encontrar en los cuentos de la escritora gallega una estructura básica constituida por antítesis temáticas y formales, e intenta demostrar cómo la concepción del mundo de Doña Emilia, consecuencia de su catolicismo, de su francofilia y de un cierto eclecticismo estilístico influye en su obra narrativa, pudiéndose descubrir sus huellas tanto en la construcción argumental como en sus recursos metafóricos e incluso en sus procedimientos sintácticos-estilísticos. Al explicar la obra narrativa de la Pardo Bazán, el autor adopta una actitud determinista que recuerda la reducción a la infraestructura material de toda supraestructura espiritual llevada a cabo por los teorizantes y críticos marxistas. Y una consecuencia de este determinismo, por paradójico que parezca, es, en opinión del recensor, una individualización del lenguaje que lo convierte no ya en articulación y expresión de las ideas sino en pura fórmula y en mero juguete retórico, teniendo como consecuencia una manera de hablar y de escribir incomprensible y grotesca; el recensor pone varios ejemplos de esta manera incongruente de escribir mostrada por el autor de la tesis reseñada, entre los que seleccionamos: «La tendencia frustativa de esta dialéctica conduce al lector a un desasosiego»; «la inherencia irracional del proceso de metaforización»; «La antítesis del hecho contra la pasividad fatal en el dominio de la disonancia desnortadora se convierte así en la condición del optimismo del yo que va tomando conciencia de su esencia».—Rainer Hess da noticia crítica de la *Correspondencia familiar (Cartas inéditas 1888-1897)* de Angel Ganivet, editadas, con introducción y notas por Javier Herrero, Granada 1967: se trata del menos interesante de los cuatro volúmenes de cartas de Ganivet publicados hasta ahora.—El mismo Hess reseña el ensayo de H. Ramsden, *Angel Ganivet's «Idearium Español». A Critical Study* (Manchester 1967): dos son las tesis principales de Ramsden en relación con el *Idearium* de Ganivet: 1) El *Idearium* presenta un sistema determinista tomado de los teóricos del evolucionismo, y sobre todo de H. Taine, cuyos conceptos de «raza», «medio» y «momento histórico» Ganivet acepta y emplea, aunque más bien de una manera superficial y oportunista, pues valora todo lo que favorece a sus propias teorías mientras desprecia lo que puede ir en contra de ellas. Ganivet, actuando de esta manera, es para Ramsden «el Don Quijote del determinismo». Esta primera de las dos tesis principales de Ramsden le parece

convinciente al recensor. 2) No le parece tan convincente la otra tesis, según la cual el *Idearium* sería la «autobiografía espiritual» de Ganivet, y la «Abulia» y las «fuerzas constituyentes» la «proyección literaria» de problemas personales de Ganivet. Respecto a las «fuerzas constituyentes» el recensor estaría dispuesto a aceptar la tesis de Ramsden, pero no respecto a la «abulia» porque para Hess esta «abulia» no es más que el reflejo de la literatura española de la época de Ganivet manifestación, a su vez, del pesimismo cultural europeo y de la crisis de fe y crisis religiosa del siglo XIX, que también penetró en la España de finales del siglo pasado. Muy felices son, según el recensor, los capítulos finales del libro de Ramsden, en los que llega a unas conclusiones que se pueden resumir así: El *Idearium* no tiene ningún valor como documentación de la historia de la cultura; Ganivet no era ni un superhombre ni un apóstol ni un mesías; era sólo un hábil e ingenioso escritor.—Wolf-Dieter Lange da noticia sumaria del tomo III del *Anuario de Estudios Medievales* editado por el Instituto de Historia Medieval de España (Barcelona 1966).—Antonio Llorente Maldonado de Guevara (Granada).