

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

COROMINAS, J[UAN]: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Editorial Gredos. I: A-C. Madrid, 1954 [996 págs., en 4.º]. II: CH-K. Madrid, 1955 [1.082 págs.]¹.—Con la publicación de este DCELC y la del DEEH de García de Diego, del que me ocupó más adelante, cuenta la filología española con unos inestimables medios de trabajo. Fijándonos, de momento, en la obra del señor Corominas abruma pensar que todo ese riquísimo material y todo ese ingente trabajo ha sido llevado a cabo por un solo hombre y en un período de tiempo relativamente corto (1927 y, sobre todo, de 1939-1951).

El *Prefacio* sitúa claramente la obra dentro del conjunto dedicado a las lenguas románicas. En primer lugar, y en cuanto a la redacción de los artículos, el autor ha abandonado el estilo telegráfico en que suelen presentarse estos libros (recuérdese el REW, el FFW o —ahora— el DEEH), y sus monografías —escueta y claramente redactadas— están lejos de un estilo muchas veces sibilino. Y no es éste el favor más pequeño que nos ha hecho el señor C.

La postura teórica del autor me parece justificada en cuanto al carácter histórico de su obra. Pensemos en el gran páramo que eran nuestros estudios etimológicos, a pesar de los generosos esfuerzos de muchos investigadores; pero nos faltaba lo principal: la coordinación de los trabajos y la recapitulación de los puntos de vista. Había muchas hipótesis en torno a una sola voz, mientras inmensas lagunas esperaban el inicio de la atención. El DCELC ha llenado todas estas deficiencias: estudia, no una parcela o muchas parcelas de la lengua, sino la totalidad de ella; recoge —digamos exhaustivamente— la bibliografía anterior, la depura y nos ofrece los resultados seguros o las hipótesis más viables. Y no conforme con esto, postula incansablemente nuevos planteamientos, soluciones distintas, presuntos caminos a seguir. Tan ambicioso programa, en español, no se podría llevar a cabo sin dotar a la obra de carácter histórico

¹ Esta noticia y la siguiente son meramente informativas. La RFE abre una sección, en la que se invita a colaborar a todos los investigadores de nuestra lengua, para aportar materiales o discutir etimologías tomando por base los dos excelentes repertorios que aquí se comentan. [*N. de la R.*]

—tantas son las deficiencias de nuestra información, que ha habido que salvarlas directamente, rastreando del principio al fin—: por eso sus fuentes, ordenadas cronológicamente, van del siglo VII (San Isidoro) a 1901 (Pagés, *Gran Dicc. Lengua Cast.*), con un total de 116 autores (que en ocasiones comprenden a otros muchos, como ocurre con los diccionarios) y su bibliografía (casi siempre libros) ocupa 27 páginas a dos columnas. De este modo el DCELC dota al español de una obra múltiple en cuanto a su valor: un diccionario histórico y otro etimológico, y en él está ya en cierne la futura semántica histórica de nuestra lengua.

Las palabras aparecen fechadas con la documentación más antigua que el señor C. posee, y desde ella —si es necesario— se rastrea en historia lingüística, no sólo fonética, sino a veces sintáctica y, siempre, con una muy rica explicación de los cambios significativos que haya podido experimentar la voz. No quedaría completa esta historia sin dar cabida a elementos de comparación: y así el autor no sólo suministra una riquísima bibliografía dialectal, sino que recurre, siempre que es necesario, a los romances más próximos: portugués, catalán, provenzal, francés y, señalo el hecho de modo especial, porque de él extrae fecundas conclusiones, gascón.

La etimología de las voces se ofrece muchas veces con carácter revolucionario (vid pág. XXIII) con respecto al criterio tradicional. En ocasiones acaso surja la discusión en cuanto a los resultados, pero es indudable que el señor C. se ha colocado en la única postura científica y sus consecuencias ofrecen en todo momento la seguridad del planteamiento inicial. Por otra parte, la retrospectiva etimológica no se conforma con limitar la historia de la voz a una base, sino que acrecienta nuestro conocimiento y sacia nuestra curiosidad explicando el sentido de ese étimo, y su entronque, dentro de la lengua a que pertenece. Gracias a esto, el suscitar las cuestiones no es válido solamente para el español, sino para otras muchas lenguas, especialmente las románicas, cuyos estudios etimológicos quedan sometidos de tal modo a revisión.

El cuidado material del libro ha sido grande, y la tarea no era nada fácil por la complejidad misma de la obra: cuestiones tratadas, fuentes, bibliografía, referencias, derivaciones, voces conjuntamente agrupadas, etc., etc. Creo que el autor ha resuelto todo esto de una forma bastante simple y, desde luego, cómoda. El sistema de referencias es claro y útil; la impresión, excelente.

Desde ahora tenemos una nueva obra capital en la filología española; el autor promete para pronto un diccionario semejante dedicado al dominio catalán: de antemano va nuestra gratitud y los deseos, fervientes y sin dudas, para que logre una obra tan noble y tan

duradera como la que acabo de exponer.—MANUEL ALVAR (Universidad de Granada).

GARCÍA DE DIEGO, VICENTE: *Diccionario etimológico español e hispánico*. Madrid, s. a. [1955]. [1.070 págs. en 4.º]—La actividad del señor García de Diego como etimologista ha sido muchas veces punto de partida en nuestras investigaciones: artículos en revistas nacionales y extranjeras, algún libro por muchos conceptos valioso, la publicación de sendas gramáticas históricas dedicadas al español y al gallego, el único manual de dialectología existente en nuestra lengua, etc., etc., le han convertido en maestro de esta clase de investigaciones. Y no sólo por sus grandes conocimientos "prácticos" de la técnica, sino también por sus posturas especulativas: ¿cómo silenciar su *Etimología idealista* (RFE, XV, 1928, págs. 225-243) o sus *Problemas etimológicos* (Ávila, 1926)? Por todo ello, el señor G. de D. tiene un puesto muy definido en la --si existe-- escuela española de filología, y, por todo ello, me parece gravemente injusto silenciar su nombre cuando se trata de escribir sobre la tal "escuela". Como culminación de una labor incansable nos llega este DEEH, justamente en compañía del DCELC de Corominas, cuya noticia doy arriba.

El prólogo dice del alcance de la obra que "no se limita a una selección de voces escogidas, sino que comprende todas las de los diccionarios normativos, como el de la Real Academia Española, y aún agrega bastantes formas que no se contienen en él" (pág. vii). Por otra parte, se incluyen las voces cultas, e incluso un buen número de "helenismos científicos que son de mayor uso como tecnicismos de distintas ciencias" (ib). El DEEH consta de dos partes: en la primera (págs. 1-562), por orden alfabético, figuran todas las voces, sin hacer caso de su etimología; es decir, el origen no cuenta para nada en esta ordenación estrictamente alfabética. Cada palabra va acompañada de su étimo y, si es necesario, de un número que es el de la voz base en la segunda parte de la obra. Esta segunda (páginas 563-1069) es el verdadero *Diccionario etimológico hispánico*, puesto que entran a formar parte de ella las voces de los otros romances peninsulares (portugués, gallego y catalán), agrupadas con las castellanas bajo el étimo común.

Gracias a este doble sistema de referencias, el estudioso no técnico podrá conocer, sin mayores complicaciones, la etimología de cada voz, mientras que el lingüista encontrará agrupadas todas las formas, literarias y dialectales, que proceden de la misma base.

El método con que se ha elaborado el DEEH es totalmente distinto del que se ha seguido en el DCELC: está dentro de una tradición lexicográfica cuyo antecedente más próximo es el REW de Meyer Lübke. Los artículos se redactan esquemáticamente, y unas

abreviaturas rigurosamente establecidas (págs. ix-xiv) permiten abreviar espacio, al tiempo que facilitan la consulta de los materiales bibliográficos, aunque, bien es verdad, algunas veces la discusión y explicación de los problemas llega a suscitar verdaderas monografías (vid. núm. 232, *aerugo*, -inis, págs. 577 a - 578 b; núms. 1.253-1.255, *calamus*, etc., págs. 644 b - 645 b; núm. 1.308, *cambiare*, página 650; núms. 1.497-1500, *cary(di)on*, págs. 668 b - 670 a, etc., etc.).

Conocidas las actividades del autor (dejo aparte la *Gramática histórica*. Madrid, 1951, y el *Manual de dialectología*. Madrid, 1946), y recordando dos fundamentales monografías suyas (*Dialectalismos*, RFE, III, 1916, págs. 301-318, y *El castellano como complejo dialectal y sus dialectos internos*, RFE, XXXIV, 1950, págs. 107-124), no extraña que el DEEH sea de una extraordinaria riqueza para los estudios dialectales y para el conocimiento del castellano regional.

Muchos años hemos pasado sin un diccionario etimológico de nuestra lengua —¡cuán útil nos fué entonces la *Contribución* del autor!—. ¡Ahora debemos señalar con piedra blanca las calendas de 1954, de 1955! Felicitémonos de la aparición del DCELC y del DEEH, de su carácter totalmente distinto, de la nueva etapa que se inaugura en estos momentos para la lexicografía y la etimología hispánicas.—MANUEL ALVAR (Universidad de Granada).

DOLÇ, MIGUEL: *Hispania y Marcial. Contribución al conocimiento de la España antigua*. Barcelona. C. S. I. C. Instituto Antonio de Nebrija. Escuela de Filología, 1953, XXIV + 272 + 16 págs. en 4.º—El profesor Dolç, especialista en el estudio del gran poeta bilbilitano, trata en este minucioso y bien construido trabajo, de los elementos hispánicos contenidos en la obra de Marcial; es una voluminosa monografía en la que los pasajes de referencia son analizados concienzudamente y valorados con rigor, manejando toda la rica bibliografía atinente.

Alarmados por la creciente orientalización del espíritu y las costumbres de Roma desde que se había convertido en capital de tres continentes, Augusto y sus escritores oficiales propugnaron la regeneración de la tradición romana frente a los exotismos. La literatura era la voz de la romanidad, que, al imponerse metódicamente, sentaba las bases de lo que habrá de ser nuestra civilización europea. Aunque antes de Diocleciano no era el Imperio propiamente más que un poder extraño impuesto a los pueblos conquistados, la política romana había desarrollado ya en todas las provincias un tipo de civilización urbana base de una cultura común.

Marcial, nacido en la Celtiberia, pero en un municipio romano, y cuya familia era de ascendencia itálica segura, fué uno más de los cantores de las excelencias de Roma. En su época (38-104 d. J. C.) se

encuentra Hispania en la cúspide de su romanización y también de su influencia política y literaria en la capital del Imperio. Los literatos hispanorromanos (Séneca, Lucano, Quintiliano, etc.) se sentían, en general, ciudadanos del Imperio romano o bien del cosmos divino, pero casi indiferentes a su solar patrio. Por excepción en Marcial, el entusiasmo por Roma no mengua su amor a Hispania, y más concretamente a Bilibis. El latín de Marcial, provinciano culto, es puro y carece de hispanismos léxicos.

Aunque vivió en Roma durante la época más abyecta de la urbe, cuando la corrupción oficial y privada llegaba a extremos inconcebibles, había sido Marcial un panegirista adulador del emperador Domiciano, pero después del asesinato de éste (a. 96) el Imperio romano inició con Nerva una fase nueva. Marcial, ya sexagenario, no se acopla en el nuevo orden político y regresa a Bilibis, pero aquí añorará a Roma, mientras que, cuando estuvo en la capital, suspiraba por su hogar celtibero.

Marcial reparte sus amores entre Roma e Hispania. Pese a su imperfecto sentido de nacionalidad, Hispania es ya una colectividad bien perfilada, cuya agricultura, minería, ganados, industria, etc., gozan de mucho crédito y merecen *Laudes*. En realidad, tales elogios son sólo aplicables a la Bética y al litoral de la Tarraconense, pero no a la meseta interior. Precisamente ha nacido Marcial en el sector más hosco de la Península, pero su hispanismo abarca la totalidad del suelo peninsular. Observa D. que la Celtiberia —como siglos después Castilla— desempeña el papel de factor aglutinante de España: “El sentimiento de la Patria hispana puede afirmarse que nace verdaderamente en Marcial: en él surge por vez primera la expresión *nostra Hispania*” (pág. 26).

Se complace D. en recopilar amorosamente los elogios de Hispania que escribiera Marcial de manera dispersa, pero cuida de advertir que tales alabanzas fueron episódicas y del todo indeliberadas, lo cual explica su desigualdad y hasta su incoherencia.

Lo que podríamos llamar “patriotismo” de Marcial se refiere particularmente a su nativa Bilibis. Las líneas que son borrosas en lo que concierne al occidente de Hispania, se hacen más precisas al referirse al sur y al este: los coloridos pasajes marcialianos, alusivos a las *puellae gaditanae*, a los *uasa saguntina*, al vino de Tarracon, etc., etc., son enfocados por D. rigurosamente y cotejados con los últimos resultados obtenidos por los arqueólogos. Guiados por D. vemos cómo la vida cotidiana de Bilibis y del campo de la Celtiberia citerior es reflejada por Marcial en vigorosas descripciones, ricas de precisión impresionista. En Bilibis, elevada a ciudad condal, la urbanización romana no había llegado a absorber el primitivo poblado celtibérico. La forma de vida provinciana en aquella naturaleza ás-

pera, de rutinarios labriegos y oscuros propietarios de los *fundi*, sin apenas preocupaciones espirituales, dados a la caza y placeres análogos, crecía envidiarla Marcial y llegó a tenerla en su vejez. Harto de la agitada y falaz vida de la *Vrbs*, goza Marcial del rústico hechizo de la *Bibbilis* nativa, y consigue al fin de sus días la paz y libertad de espíritu, en el retiro rural soñado por todo poeta, en una cómoda *uilla* donación de una mecenas local, haciéndose así más suave su nostalgia de Roma.

Otro capítulo dedícalo D. a los personajes hispanos mencionados por Marcial, en quien resalta el sentimiento de la amistad, ya que su espíritu no era menos cordial y efusivo que agudo y acre. Entre los amigos que cita figuran desde Trajano y los escritores hispano-romanos hasta sus coterráneos Liciniano, Materno, Terencio Prisco y Marcela, la donante de la *uilla*, y los propios padres del poeta.

Toda la toponimia celtibérica citada por Marcial es estudiada concienzudamente por D. valiéndose no sólo de datos filológicos, sino también arqueológicos y numismáticos, y su trabajo proyecta mucha luz en la siempre difícil investigación de la toponimia prerromana.

D. se ha limitado a estudiar los elementos hispanos de que Marcial hace mención. Sin embargo, como es bien sabido, no sólo la temática, sino también el espíritu de Marcial, lleva el sello hispánico, pues, como dijo Vossler, "el sentido de la realidad de sus epigramas puede en efecto recordar el cinismo picaresco de los poetas y los cuentistas españoles de últimos del Medievo y del barroco" Aunque ello sería otro tema de estudio, muy interesante, desde luego, pero distinto del que D. se proponía.—MANUEL SANCHEZ GUARNER.

Primera Crónica General de España, que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289. Publicada por RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, con la colaboración de ANTONIO G. SOLALINDE (+), MANUEL MUÑOZ CORTÉS y JOSÉ GÓMEZ PÉREZ. Madrid, Editorial Gredos, 1955, 4.º, CCVIII + 853 págs., distribuidas en dos volúmenes. (Universidad de Madrid - Facultad de Filosofía y Letras. Seminario Menéndez Pidal).—Cuando esta pieza fundamental de la historiografía española apareció (1906) en la Nueva Biblioteca, que reemprendía con más rigor crítico la labor de la antigua colección de Rivadeneyra, prometía el señor Menéndez Pidal un segundo volumen en que expondría el criterio por él adoptado y reseñaría los manuscritos utilizados, con estudio, además, sobre la fecha y las fuentes del texto, amén de un glosario y un índice de nombres propios; ofrecía también dar en apéndice la *Crónica abreviada*, de don Juan Manuel. Puede sin esfuerzo adivinarse la avidez con que sería esperado ese tomo complementario, tanto por el mucho interés que en sí tenía la obra dada a luz como por la categoría científica de su editor.

Pero han tenido que pasar muchos años y compensarse con esfuerzos de jóvenes colaboradores la dedicación del maestro a otros intentos para que aquella promesa alcance, en lo esencial, su cumplimiento. Entretanto, la edición de 1906 se hallaba agotadísima desde hace muchos años, y por ello, sin duda, ha preferido M. P. reproducir a la vez el texto entonces publicado. Sale éste, pues, por segunda vez a luz, reimpresso exactamente a plana y renglón, por lo que pueden, en la nueva edición verificarse sin dificultad las referencias hechas sobre la primera.

Queda con lo dicho anticipado que el principal interés de la presente publicación está en los estudios que acompañan al texto. Hay también en ellos no poco que M. P. nos había ido dando a conocer. No ha de olvidarse que los más de los temas que han tentado a nuestro gran investigador entran, directa o indirectamente, en el ancho campo historiado en la *Primera Crónica General* y su dilatada descendencia, sirviendo los unos para aclarar, confirmar, puntualizar o completar los otros. Por ello, en los más diversos trabajos que la infatigable actividad del autor nos ha brindado, han podido recogerse nuevos datos y nuevos puntos de vista que iban perfilando y perfeccionando la noción primera. Pero, como veremos, no se limita la introducción ahora escrita a ordenar y sistematizar noticias sueltas; hay entre sus varios componentes aportes nuevos de extraordinario valor. El puesto de honor ha de otorgarse, creo que sin vacilación alguna, al estudio de las fuentes de la crónica. Es incalculable el derroche de sagacidad y de benedictina aplicación que representan estas 130 páginas de apretado contenido, y sólo quien se haya engolfado en tarea análoga podrá debidamente apreciarlo. Ya en parte era conocida la interesante labor que en este campo venía realizando desde hace mucho tiempo el señor M. P., y una de sus facetas se había divulgado no sólo entre los cultivadores de la historia, sino en un público más extenso, por afectar a un tema eminentemente literario. Me refiero a su fecundo descubrimiento¹ de que los redactores de la crónica habían utilizado, en pie de igualdad con los anales y narraciones en prosa, poemas que no han llegado a nosotros, y cuya discreta prosificación en la crónica conserva la gracia atractiva de nuestra épica popular. Pudo, incluso, su sagaz descubridor rehacer tiradas de versos, que los redactores de la historia habían apenas descompuesto. Se indujo así la existencia de diversos cantares: de Bernardo del Carpio, de la Condesa Traidora, de los Infantes de Lara, del Infante García, de Fernando I, de Sancho II y el cerco de Za-

¹ Ya desde el siglo XVIII (Floranes) advirtieron los estudiosos de la obra alfonsí y sus derivadas que había en el texto vestigios de versificación; pero sólo el señor M. P. ha percibido todo el interés del hallazgo y sacado de su estudio el fruto que de él podía obtenerse.

mora, etc., pudiendo servir de guía y referencia el uso hecho de poemas no perdidos, como la *Farsalia*, el *Poema de Fernán González* y otros.

La posibilidad de lograr tales hallazgos de fuentes poéticas le habrá aportado, ciertamente, un alivio en la abrumadora faena que es el investigar las fuentes de una producción medieval, abiertos como estaban los manuscritos a todos los añadidos, cambios y supresiones que a futuros copistas se antojase introducir. Pero, ensanchado así el caudal de los hipotéticos precedentes de cada obra, la tarea se complica y acrecienta. En el caso de esta historia concebida y dirigida por el Rey Sabio, la dificultad de descubrir el origen de sus noticias es un tanto allanada por la enumeración que él mismo hace de autores utilizados, y si el editor se hubiera satisfecho con verificar los préstamos de ellos recibidos, la labor no podría disputarse de heroica. Pero M. P. aspiró no menos que a puntualizar, capítulo por capítulo, la procedencia de cada información contenida en la obra, y la indagación hubo para ello de extenderse a un número considerable de escritos no mencionados en la citada enumeración. La comprobación de los préstamos es también dificultada aquí por los cambios que corrientemente sufren los pasajes adoptados, tanto en su lenguaje y estilo como por la inserción en ellos de datos nuevos y la corrección o supresión de otros. Esa flexibilidad y libertad con que las fuentes son utilizadas por el rey Alfonso y sus colaboradores harían ilusorio el intento de ofrecer, en el texto mismo y mediante el uso de caracteres tipográficos distintos, los pasajes de procedencia conocida, indicando ésta al margen, sistema cómodo para el lector, que directamente va percatándose de la autoridad en que se apoyan las sucesivas noticias, y, mediante ello, de la credibilidad que puede otorgarles. Imposible en los más de los casos el adoptarlo en la *Primera Crónica*, es suplido aquí con ventaja por la consignación, en un lugar aparte de las notas introductoras, del resultado total de los resultados conseguidos. Sólo tiene el lector que consultar, previamente a la lectura de cada capítulo, la información correspondiente al mismo, y ello se ha facilitado incluyendo en cada volumen las que atañen a los capítulos que contiene.

En cuanto a los otros problemas que la crónica alfonsí suscita, quedan en pie en el nuevo estudio la generalidad de los asertos e hipótesis más o menos vacilantes que en anteriores trabajos fueron expuestos. Así lo relativo a la participación del monarca y a las fechas que cabe asignar a las diferentes partes de la crónica. En lo que a ellas se refiere sigue, pues, relacionado el prólogo de la obra con la redacción de los 108 capítulos primeros, que sitúa hacia los años 1272-1275, o sea poco después de iniciarse el segundo período de actividad de las escuelas alfonsíes, caracterizado por la formación

de compilaciones, en tanto que el primero (aproximadamente, de 1250 a 1260) produjo meras traducciones. Piensa M. P. (y no recuerdo si ya había expuesto esta opinión) que acaso esos 108 capítulos fueron los únicos que el rey revisó por sí mismo, incluso el lenguaje; lo que explicaría sus diferencias respecto a los 300 restantes que fueron redactados durando aún su reinado. Una interesante rectificación que sí hace es la de su anterior creencia en que la llamada versión oficial reflejaba con más exactitud que la vulgar el texto genuino, sacado directamente de las fuentes. Ahora, tras de haber examinado otras partes de la crónica no tenidas antes en cuenta, descubre que en gran parte la versión regia se aparta más de las fuentes, en busca de una expresión más amplia y limitada. Tiene esta puntualización notable interés, por saberse así de antemano a cuál de las dos versiones conviene acudir para comprobar con más exactitud las obras utilizadas.

Respecto de la segunda parte, esto es, la iniciada con Pelayo, ya en la cuarta edición de la *España del Cid* (1947) había rectificado su opinión de que fué hecha totalmente en tiempo de Sancho IV, basándose en la fecha de 1289, que figura en uno de los primeros folios del tomo. Enmendó en tal ocasión la frase diciendo que por aquellos años "recibía su última redacción". Ahora desarrolla la opinión por él formada: piensa que Alfonso logró que se reuniesen los materiales para toda la obra y se hiciese el borrador completo, pero sin alcanzar a redactar más que el tomo primero. No cree que al terminar éste se disolviese el grupo de colaboradores (traductores y compiladores) y que, años después, lo formase de nuevo Sancho, del que no hay pruebas de muy intensa afición y actividad en el campo de las letras. El tomo segundo responde en todo al mismo tipo que el primero y hace pensar, como éste, en la dirección y participación de Alfonso y no en ninguna otra. Ya adelantó esto en un artículo publicado en 1948, y desde entonces se ha confirmado en su creencia. El examen de diversos pasajes reveladores de la fecha en que se escribía le lleva a la conclusión de que el borrador de la segunda parte de la crónica, del que proceden igualmente la versión regia y la vulgar, estaba ya acabado en 1274, si bien hubo retoques actualizantes en tiempo de Sancho IV, intercalándose en uno de ellos la fecha de 1289, a que antes se había atendido, dándole más alcance del que efectivamente tuvo. Observa, no obstante, que va disminuyendo el influjo directo de Alfonso al final de la obra, lo que se traduce en el menor uso de fuentes, reduciéndose al Toledano y el Tudense, y después sólo al Toledano, y a la postre sólo a su traducción ampliada. Ello indica que el iniciador y principal realizador de la *Primera Crónica*, al acabar la primera parte, perdió mucho de su in-

terés por la obra, dedicando su mayor empeño a la *General Historia*, que respondía mejor a su espíritu universalista.

Puntualiza ahora el editor las fuentes consultadas para el período romano, en el que se puso un esfuerzo no realizado antes nunca, pues son manejadas variadísimas obras, por poca información que de lo romano en España contuviesen, y ya en esos capítulos aparece el uso de fuentes poéticas, como las *Heroidas* de Ovidio y la *Farsalia* de Lucano. En este punto de la España romana corrobora M. P. lo que ya había dicho del perfeccionamiento que significa la destreza con que en la *Primera Crónica* se acierta a destacar lo español de lo general romano, fundiéndolo, además, muy bien con el resto de la historia nacional. El rey sabio, al lograrlo así y al dedicar tan gran extensión a esos siglos de nuestra historia, se adelantó mucho al espíritu de su tiempo, como lo demuestra lo que esa parte decayó después en la *Crónica* de 1344 (que reduce los 341 capítulos a 26), e igualmente en las demás derivaciones, hasta reavivarse el interés de nuevo en el marqués de Santillana.

De los restantes temas tratados en las notas introductorias solamente me referiré ya a la opinión que al señor M. P. merece la reciente publicación de Lindley Cintra². No será necesario recordar aquí las características de esta obra, que no es de creer sea desconocida por ningún español interesado por las investigaciones históricas, ya que, aunque sólo sea su objetivo directo el texto portugués de la *Crónica* de 1344, cuya originalidad es probada con convincentes razones, los problemas que plantea, y en gran parte resuelve, afectan a toda la copiosa familia nacida de la *Primera Crónica*. Tan importante estudio es el primero que propone modificaciones de alguna entidad en el cuadro de conjunto trazado por el señor M. P. (de quien el joven erudito portugués se proclama reiteradamente discípulo y con el que estuvo en constante relación durante la gestación de su obra). Como podía esperarse, el maestro acepta noblemente los cambios introducidos por Cintra, tanto su tesis principal de ser el texto portugués el original de la *Crónica* de 1344 y no traducción del castellano, sino, al contrario, como las rectificaciones hechas en las cronologías de otras derivaciones de la producción alfonsí. Anuncia, sí, que hará alguna observación en un artículo destinado al *Boletín de la Academia de la Historia*.

Como final de esta reseña, he aquí cómo recapitula M. P. su impresión de la *Primera Crónica*: "En conclusión, la gran obra historial"

² LINDLEY CINTRA, L. F.: *Crónica General de Espanha de 1344*. Edição crítica do texto português. Lisboa, 1951 [al fin: 1952]-1954, 2 vols., 26 cm. (Publ. de la Academia Portuguesa da História.) Todo el tomo I, con más de 600 páginas, está dedicado a la introducción. De ésta hice amplia reseña en la *Revista de Archivos*, 1953, LIX, 405-412.

de Alfonso el Sabio no fué la Universal Historia, a la que consagró los últimos afanes de su vida; fué el dejarnos una versión regia de la *Crónica General de España*, como primera historia redactada en la lengua común. Y aún más que esto; el valor principal de la obra histórica alfonsí fué el habernos dejado esa crónica, no como texto invariable, estático, consagrado a la respetuosa admiración de los de entonces y los de después, sino como un estímulo; fué el haber creado en la escuela regia un relato dotado de impulso renovador, que vivió palpitando en variantes y refundiciones durante dos siglos. Bajo el simbólico nombre de Alfonso el Sabio, o en el más cerrado anónimo, se rehizo y se imitó la obra alfonsí en una larga serie de realizaciones que expresaban distintos matices en la manera de sentir y de querer la historia patria, que se esmeraban en renovar y enriquecer las fuentes informativas, la poesía de las gestas, el eco de los fugaces recuerdos orales. Esa fué la grandiosa obra historial de Alfonso X, el avivar en el pueblo español el culto a su pasado, el impulsar una extensa y duradera actividad historiográfica de vida tradicional, que se renovaba por esfuerzo colectivo, género que no se halla en ninguna otra literatura, esa multiforme serie de crónicas obra anónima de todos y de nadie."—B. SÁNCHEZ ALONSO.

WARDROPPER, BRUCE W.: *Introducción al Teatro religioso del Siglo de Oro (Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648)*. Madrid, Revista de Occidente, 1953, 330 págs., 8.º—La bibliografía dedicada al estudio de nuestro teatro medieval y de la primera mitad del siglo xvi es todavía, aunque esta afirmación pueda parecer extraña, insuficiente, aun teniendo en cuenta trabajos tan notables y conocidos como el manual de Valbuena Prat (*Literatura dramática española*, Edit. Labor), los libros de Crawford (*The Spanish Drama before Lope de Vega*, ed. corregida y aumentada, 1939), de Bonilla (*Las bacantes*, Madrid, 1921), el artículo, tan interesante, de Parker (*Notes on the Religious Drama in Mediaeval Spain*, MLR, XXX, 1935), y otras publicaciones sobre autores o aspectos determinados que pueden verse recogidas en la *Bibliografía de la Literatura Hispánica* (en publicación), de José Simón Díaz, dedicada, en su tomo III, a la Edad Media. Hace años la Academia Española de la Lengua convocó un concurso literario sobre el tema "Bibliografía de los orígenes del teatro en España", mas no tenemos noticias de que ello se transformara en algún logro positivo. Todavía aparecen, en ocasiones, oscuros el origen, desarrollo y evolución de géneros dramáticos que, después, en la Edad de Oro, se muestran completamente logrados. De aquí el interés de todo trabajo que, con una previa y sólida documentación monográfica, intente presentar y sintetizar los rasgos generales y más característicos de una época o de un género literario, exponiendo el

estado actual de la investigación en torno a ellos. Así, este libro de Bruce W. Wardropper, que, al rastrear los orígenes del auto sacramental, hace un recorrido por todo el teatro religioso anterior a Calderón.

El propósito de W. es dar una visión completa de la tradición dramático-eucarística, tal como la halló Calderón en 1632, fecha de su primer auto sacramental. Para ello comienza por esbozar rápidamente las distintas posturas adoptadas por la investigación y la crítica ante el género (págs. 7 a 18). Recoge a continuación las diversas definiciones que de él se han dado, desde los versos de Lope ("¿Y qué son autos?—Comedias / a honor y gloria del pan, / que tan devota celebra / esta coronada villa, / porque su alabanza sea / confusión de la herejía / y gloria de la fe nuestra, / todas de historias divinas."), hasta las modernas interpretaciones de González Pedroso, Mérimée, Valbuena Prat, etc. Para W., el autor que mejor se ha acercado a la esencia del auto sacramental es Alexander A. Parker (en *The Allegorical Drama of Calderón*, Oxford, 1943), quien, sin embargo, no se atreve a formular una definición exacta de él, contentándose con una descripción, que sigue W., y según la cual "habría que hacer una declaración bipartita: una parte correspondería a la palabra *auto*, el aspecto formal, y la otra, a la palabra *sacramental*, el aspecto interno o esencial... El asunto de cada auto es... la *Eucaristía*, pero el argumento puede variar de un auto a otro: puede ser cualquier historia divina —histórica, legendaria o ficticia—, con tal que pueda iluminar algún aspecto del asunto" (págs. 28-29).

En los capítulos siguientes el autor va analizando los elementos que componen y se relacionan con la tradición dramático-sacramental: la historia y aspecto de la fiesta del Corpus; las representaciones dramáticas en la procesión del Corpus y en las iglesias; la escenografía; la reglamentación; los actores; el público; lo alegórico (claro, lúcido, este capítulo —el IX— dedicado a analizar la alegoría en los autos sacramentales); el Sacramento celebrado en los autos, el homenaje eucarístico.

Especial interés tiene el capítulo XI —los autos sacramentales como fenómeno histórico—, donde plantea el problema, siguiendo a Marcel Bataillon (*Essai d'explication de l'auto Sacramental*, *BHi*, XLII, 1940), de "¿por qué se manifestó en España, y no en otro país, en tiempo de Carlos V, y no antes, la necesidad de adaptar los espectáculos del Corpus Christi a la ilustración del Misterio de la Eucaristía?" Una respuesta tradicional ha sido que para la defensa de la causa católica contra los ataques del protestantismo por medio de la afirmación de la doctrina de la Presencia Real. En definitiva, sería una muestra más de la religiosidad característica del alma española. En ello han coincidido figuras como González Pedroso (el primero

que expone este punto de vista en su prólogo a la colección de autos sacramentales publicada en la *BAE*, LVIII, 1865), Menéndez Pelayo, Valbuena Prat, el P. Aicardo... Ahora bien, que la defensa contra la herejía protestante no es la única causa de la aparición de los autos sacramentales se demuestra por la existencia de piezas dramáticas de ese carácter en fechas anteriores a la difusión de las herejías, y además porque la lectura de los autos sacramentales revela que la preocupación antiherética no siempre embargaba a sus autores. En este sentido han sido presentadas dificultades por Crawford (*The Spanish Drama before...*), o explicaciones distintas —en relación con el auge de la teología y de la filosofía escolástica en aquel siglo— por Luigi Sorrento (en *Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla y San Martín*, II, 397-435, Madrid, 1927). La explicación dada por Bataillon es la de que el auto sacramental es un fenómeno perteneciente, no a la Contrarreforma, sino a la Reforma católica. W. se adhiere a la opinión del crítico francés y cree, además, que otros elementos que coadyuvaron al desarrollo del género en nuestra Patria fueron la celebración del Concilio de Trento y la enorme fuerza del Renacimiento escolástico en nuestro ambiente intelectual. "Este escolasticismo del siglo XVI --dice W.-- demuestra una tendencia general de la historia española: la supervivencia del espíritu medieval, a pesar de las innovaciones renacentistas", y a este propósito recuerda las palabras, en tantas ocasiones citadas, de Dámaso Alonso: "Lo esencialmente español, lo diferencialmente español en literatura es esto: Que nuestro Renacimiento y nuestro Post-Renacimiento barroco son una conjunción de lo medieval hispánico y de lo renacentista barroco europeo." Y así, "el auto sacramental es un tipo de teatro medieval, muy español, en el sentido que perdura hasta la época barroca. Tal vez aquí, en esta consideración histórico-literaria, encontramos la explicación del nacimiento de los autos sólo en España", concluye W.

Otros aspectos concernientes a los autos sacramentales —afinidades con la lírica eucarística (cap. XII); precedentes medievales (capítulo XIII), y en la primera mitad del siglo XVI— son tratados todavía por W. En los capítulos siguientes examina las distintas etapas significativas determinadas por las obras y autores anteriores a la gran figura de Calderón: Diego Sánchez de Badajoz, Timoneda, el *Códice de Autos Viejos*, Lope de Vega, Valdivielso, Tirso de Molina, Vélez de Guevara y Mira de Amescua. W. cree que no se puede señalar una fecha exacta para el nacimiento del auto sacramental, sino que éste surge y se desarrolla poco a poco, por evolución de otras formas literarias (págs. 198 y 324). Hay que destacar la revalorización hecha por W. de los autos sacramentales de Valdivielso (págs. 283 a 310). "Este --afirma W.-- llega a componer autos perfectos *sui ge-*

neris. Resuelve problemas estéticos de otra manera que Calderón, pero los resuelve con acierto." Después se llega ya a Calderón, que, con *La cena del Rey Baltasar*, "inicia el período áureo del auto sacramental".

Aun a través de esta ceñida reseña podrá apreciarse el interés de este libro, que, sin duda, ha supuesto antes de su publicación un arduo, detenido trabajo, y una meditación lúcida. Habría que destacar todavía en él la selecta bibliografía, comentada críticamente y puesta por completo al día, que va al final de cada capítulo, y además el estilo, objetivo, sencillo y jugoso a un tiempo, en que está redactado. En definitiva, la obra del señor W., con la síntesis que presenta de todo un importante aspecto de nuestra literatura, supone un esfuerzo merecedor de elogio y constituye un incentivo para otras futuras publicaciones del mismo carácter.—JOSÉ MONTERO PADILLA.

LI GOTTI, ETTORE: *Jofre de Foixà. Vers e Regles de trobar*. Roma. "Istituto di Filologia Romanza" dell'Università di Roma. Collezione di "Festi e Manuali", fondata da Giulio Bertoni e diretta da Angelo Monteverdi", núm. 37, 1952.

PALUMBO, P.: *Berenguer de Noya. Mirall de trobar*. A cura di... Palermo. "Università di Palermo. Istituto di Filologia Romanza. Collezione di "Testi" a cura di Ettore Li Gotti", núm. 2, 1955.—Vamos a hacer objeto de un solo comentario la edición de los dos tratados, porque ambos están unidos por una misma tradición manuscrita, pertenecen a una misma escuela literaria y fueron redactados, por sus autores, con idéntica intención.

Ambas ediciones están basadas en la lectura del ms. 239 de la Biblioteca Central de Barcelona (de la segunda mitad del siglo XIV), señalado con la sigla β^1 en el *Repertori de l'Antiga literatura catalana* de Massó Torrents, y en ello reside su verdadero interés, puesto que las anteriores ediciones habían sido hechas sobre copias poco fieles. De Jofre de Foixà existían dos ediciones (P. Meyer: *Traité catalans de grammaire et de poétique. IV Jausfré de Foixa, Ro, IX, 1880*, págs. 51-70; Nicolau d'Olwer: *Notes sobre les Regles de trobar de Jofre de Foixà i sobre les poesies que se li han atribuït, Estudis Universitaris Catalans, 1907*), según el texto de β^2 , y una transcripción diplomática hecha por J. Rubió Balaguer, según el ms. de Ripoll (*El manuscrit 129 de Ripoll, Revista de Bibliografia Catalana, V, 1911*, págs. 21-44), que Massó Torrents consigna con la sigla C. Del *Mirall de trobar* existía sólo la edición de G. Llabrés y Quintana (*Poéticas catalanas d'en Berenguer de Noya y Francesch de Olesa. Ara novament estampades per en Gabriel Llabrés y Quintana, Barcelona-Palma de Mallorca, 1909*), basada también en β^2 .

Li Gotti y Palumbo describen la historia y vicisitudes del manus-

crito (que por cierto conoció ya el P. Villanueva) siguiendo a Massó Torrents (*Bibliografia dels antics poetes catalans y Repertori...*) y a C. Brunel (*Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, París, 1935). Dicho manuscrito existía hasta 1835 en el convento de los Carmelitas Descalzos de Barcelona. Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XIX, se creyó perdido, hasta que al fin volvió a aparecer. De este manuscrito se conserva una copia del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional de Madrid, a la que Massó dió la sigla β^2 y sobre la que se basaron las anteriores ediciones.

En el mismo manuscrito, junto con los que nos ocupan, se ha transmitido una colección de tratados gramaticales y de preceptiva literaria (aparte de los de J. de Foixà y de B. de Noya, hallamos los de Raimón Vidal de Besalú, de Joan de Castellnou, de Terramagnino de Pisa, de Guilhem Molinier y otros anónimos), lo que permite suponer que pertenecía a los jueces del Consistorio de Barcelona y justifica, a la vez, el hecho de que nos hayan llegado a través de la misma tradición manuscrita.

Li Gotti y Palumbo comienzan por analizar los datos y noticias sobre ambos autores. Jofre de Foixà plantea, en principio, el problema de su cambio de profesión religiosa (su paso de franciscano a benedictino), lo que puede relacionarse con la cronología de sus composiciones profanas. Li Gotti llega a establecer como fecha extrema para la redacción de estas poesías profanas el año 1284, y la de las *Regles* el período posterior a la conquista de Sicilia. Allí se dirigió J. de F. en seguimiento de Jaime II, y fué recompensado con el cargo de abad del monasterio de San Giovanni degli Eremiti en Palermo, dignidad que no posee en 1295, año en que aparece en Roma como monje "Guixallensis diocesis".

Las composiciones profanas de J. de F. proporcionan un conjunto de datos que han permitido al profesor Li Gotti perfilar la psicología de nuestro gramático: su cultura literaria, su afán de honores y dignidades, su acusación de componer "enamoratz chantars". Li Gotti, con claridad y concisión, nos sitúa ante la actitud literaria de Foixà y su función en la historia literaria: Foixà —afirma— se halla en la transición, en el punto medio, entre la vieja tradición trovadoresca y la nueva que está a punto de inaugurarse con el Consistorio de la "Gaia Sciencia", actitud paralela a la que en Italia representa Guittonne entre la "Magna Curia" y el "Stil Nuovo".

Palumbo empieza también por situar histórica y geográficamente a Berenguer de Noya, cuyo gentilicio —prescindiendo de su origen— localiza en Mallorca, proveniente quizás de una de las familias que se establecieron en la isla a raíz de la conquista de Jaime I (aunque el nombre no figure en el *Libro de Repartimiento*). A esta localización ha contribuido un estudio de I. Frank (*Un message secret de*

Berenguer de Noya: le prologue du "Mirall de trobar", Filologia Romanza, I, 1954), al descifrar el "mensaje secreto" del prólogo en verso del *Mirall*, sobre el cual el mismo B. de Noya advierte: "... la primera part del verset, qui es mena en son rim dins quatre sillabes, de les quals son dues costretes: sots les primeres letres, del començament de aquell, nom [a] qui.l feu, e a les darreres letres del rim, anomena d'on fo." I. Frank ha leído los versos a que aluden las anteriores palabras de la siguiente forma: "Berenguer da Noia.m dits om, / E mon-paire fo asats prom; / En Incha fo mos naximens / E a Noia naschron mos parens." En cuanto a la época de redacción del *Mirall*, el autor fija un término *ad quem* (que sería el de la redacción del manuscrito, o sea la segunda mitad del siglo XIV) y un término *a quo*, la fecha de las *Vísperas Sicilianas* (1282), por algunas alusiones a la relación entre el Reino de Aragón y el de Sicilia. Una referencia a los franceses permite suponer al editor que la fecha de esta redacción debe ser anterior a 1285.

Foixà, en sus *Regles*, no pretende otra cosa --al decir del profesor Li Gotti-- sino una vulgarización de la gramática y del arte de "trobar". Su verdadera intención --afirma el editor-- era la de servir a un fin patriótico: "di riportare cioè il "catalanesch" (ormai diffuso nelle tre penisole e in tutte le isole mediterranee e inavvertitamente penetrato nella poesia provenzale e tendente ad assimilarsela) alle leggi della grammatice..." Aunque en el fondo, como otros tratados, no pretende otra cosa sino ser una continuación y una rectificación de las *Razós de trobar* de Raimón Vidal de Besalú, las *Regles* están más cerca del *Donat proensal* que de aquellas *Razós*. La afirmación de Li Gotti --que no hace más que glosar las palabras del propio J. de Foixà--, de que las *Regles* servían a un fin de divulgación, viene ratificada por la distinción entre "us" y "art" --que también distingue Berenguer de Noya. El "us" corresponde a la simple utilización de la lengua como lenguaje ordinario; el "art", en cambio, es el empleo de la lengua para fines poéticos y literarios. Foixà, al decir de Li Gotti, no valoriza el "art", sino el "us", concretamente el "us" del "catalanesch"; de ahí su actitud vulgarizadora. Frente a la posición del primer tratadista, Raimón Vidal de Besalú, que escribió sus *Razós de trobar*, para que los catalanes pudieran "trobar" en puro provenzal, Jofre de Foixà admite, en principio, el "hecho" diferencial de la lengua catalana (cfr. lo que afirma sobre las formas del artículo).

Ambos editores estudian, en los prólogos, la tradición manuscrita de los textos, los problemas de citas de otros autores y los manuscritos de donde copiaron estas citas, las posibilidades de intervención de los copistas (especialmente tratándose de cuestiones gramaticales), etc.

La edición de E. Li Gotti y la de P. Palumbo constituyen una

contribución extraordinaria para el estudio de la tradición trovadoresca en Cataluña. Con todo, los problemas que ambos textos suscitan en el orden filológico, gramatical y retórico (Li Gotti alude brevemente a la teoría de J. de Foixà sobre el caso recto y el oblicuo y al uso del artículo femenino, y Palumbo, con la misma brevedad, a los colores retóricos) están todavía por tratar. El mayor mérito de estas ediciones ha sido proporcionarnos un excelente material.—ANTONIO COMAS.

RIQUER, MARTÍN DE: *Jordi de Sant Jordi*. Estudio y edición. Granada. Universidad de Granada. (Colección Filológica, núm. XV.) 1955, 225 págs.—Dentro del sagaz replanteamiento a que somete la poesía catalana de los siglos XIV y XV, el profesor Martín de Riquer, de la Universidad de Barcelona, nos ofrece en esta nueva obra un sugestivo y detallado estudio del cancionero del poeta valenciano Jordi de Sant Jordi y una cuidada edición crítica y versión castellana del mismo.

La primera parte de la obra, dedicada al análisis histórico-literario, consta de cuatro apretados capítulos. En el primero, R. ensaya el perfil biográfico del poeta a base de la documentación de archivo exhumada hasta hoy por la crítica y la interpretación del poema "Prisoner" (XIV), haciendo especial hincapié en las relaciones de Jordi de Sant Jordi con otros poetas del momento, ya catalanes (Andreu Febrer, Ausiàs March y Luys de Vilarrasa), ya castellanos (marqués de Santillana, Juan de Valtierra, Pedro de Santa Fe y Alfonso Barrientos).

El capítulo segundo lo dedica a un pormenorizado análisis de las fuentes del cancionero de Sant Jordi, cuyas piezas va agrupando por afinidades temáticas. R. no limita su búsqueda a los precedentes inmediatos del poeta, sino que apunta a la evolución más general de temas y géneros para señalar —en lo posible— los elementos previos de los que partía el poeta y los que son fruto exclusivo de su creación. En este sentido, son sugestivas las notas sobre el "escondit", en las que resume un trabajo suyo anterior, el "enuég", la "contentio", que relaciona con el "devinalh" y la "reversa" trovadorescas; los tanteos e insinuaciones anteriores a Sant Jordi y que hubieron de precipitarse en los maravillosos "Stramps" (IX), etc. Es de destacar el nuevo enfoque en la valoración de la "Passio Amoris secundum Ovidium" (XVIII), al señalar que "pretende escribir una pasión a lo profano" (pág. 58). Cree que "el título es, en cierto modo, paródico", y, advirtiendo que son de carácter distinto, recuerda que "existen varias obras, en latín y de tono paródico, que tienen título similar, como *Passio Scotorum periuratorum*, *Passio Francorum secundum Flamingos*, *Passio Iudaeorum Pragemsium secundum Iohannem rusticum*

quadratum, etc.” (pág. 59, nota 5). No olvidemos a ese respecto que el mismo proceso lírico (elementos religiosos > elementos cróticos) se da en la poesía castellana del siglo xv, por ejemplo, en la “Missa de amor”, de Suero de Ribera, o en las “Liciones de Job, apropiadas a sus pasiones de amor”, de Garci Sánchez de Badajoz.

En este capítulo, R. no estudia de manera específica el “Preso-ner” (XIV), sino que lo hace en el capítulo I, § 1, en el que pone de relieve sus elementos autobiográficos, y en el capítulo III, § 14, en el que destaca su fundamental originalidad. Señala que “muchos otros caballeros estuvieron en la cárcel, y a pesar de saber hacer versos, no se les ocurrió trasladar a la poesía esta situación, por ejemplo Gilabert de Próxita” (pág. 76). Recordemos que, antes de Jordi de Sant Jordi, Ricardo Corazón de León hizo, del estado de prisionero, motivo literario en su *rotrouenge* “Ja nus hons pris ne dira sa reson”, escrita durante el cautiverio que sufrió en 1193 a su regreso de las Cruzadas. Perot Johan —poeta catalán de la primera mitad del siglo xv— no pertenece tal vez a la categoría de caballero; pero, estando en la cárcel, quizá por ciertas irregularidades cometidas, escribió un ciclo de tres poemas en los que hacía, de su condición de prisionero, materia poética. Rubió y Balaguer (HGLH, III, 801) observa, bajo la textura literaria, una auténtica palpitación humana. En este sentido es interesante notar que Perot Johan opone los motivos trovadorescos a su propia realidad de angustia:

*On son aquels amadors
Congoxats en libertat
Fingint viure doloros
Per que de mes volentat
Se done fesses amors
Vinguen tots vinguen a mi
E ueuran quel pus mesqui
De tots quants han damor guerra
Es qui en stranya terra
Veu presos sos bens e si.*

(*Cancionero de Zaragoza*, ed. Baselga, 266.)

Al tratar de la situación del prisionero como tema poético creo que tampoco debe olvidarse el famoso romance castellano “El prisionero”, cuya versión amplia (*Primavera*, 114a) poetiza la angustia —dentro de un mantenido hilito lírico— del prisionero, privado de los motivos esenciales de su anhelo vital. Con todo, el poema de Jordi de Sant Jordi gana en profundidad humana y en intencionalidad lírica al ser comparado con la *rotrouenge* de Ricardo Corazón de León, con los tres poemas de Perot Johan y el romance castellano.

Finalmente, destaquemos que R. encauza el estudio literario hacia la tradición trovadoresca y reduce al mínimo la influencia petrarquista, que hasta hoy había sido uno de los postulados de la crítica (cf., por ejemplo, Rubió y Balaguer, HGLII, III, 809).

En el capítulo tercero, R. hace una rápida enumeración de los rasgos más relevantes de la poesía de Sant Jordi (anacronismo de su actitud poética, originalidad en la matización de los motivos y temas trovadorescos, ingenio, etc.) y analiza sus peculiaridades lingüísticas. Creo que alguna afirmación es excesivamente dura, por ejemplo al decir que "lo cierto es que Jordi de Sant Jordi, a principios del siglo xv, parece un poeta del xii o del xiii" (pág. 75).

En el capítulo cuarto, R. estudia los *senhals* de Jordi de Sant Jordi, en especial "Castelh d'onor", "Reyna d'onor" y "Mos rics balays". Tras un sutil asedio, demuestra que el poeta encubría con ellos a la reina Margarita de Prades, viuda de Martín I, cuyo perfil humano y corte literaria fija en sus líneas generales.

Después de ese importante estudio histórico-literario, R. nos da en la segunda parte de la obra— una edición crítica de las XVIII composiciones del poeta, seguida de una impecable versión castellana y de una oportuna anotación.

En apéndice, se publica un extracto de los XLIV documentos relativos al poeta valenciano exhumados por la crítica; el esquema métrico de su poesía, refiriéndolo al *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, de István Frank; y la edición de dos composiciones atribuidas a Sant Jordi, una por Pere Torroella (Pedro Torrellas) en su poema colectivo "Tant mon voler s'es dat a amors", y que en realidad es de Peire Cardinal, y otra por Mossén Crespí de Valldaura, de la cual publica una glosa en el *Cancionero general de Hernando del Castillo*, edición de Valencia de 1511 y sucesivas, que no es evidentemente del poeta. Una completa bibliografía cierra este importante trabajo sobre uno de los mejores poetas en lengua catalana del siglo xv.—JOAQUÍN MOLAS.

LLULL, RAMON: *Libre de Ecast e Blanquerna*. A cura de Mn. SALVADOR GALMÉS. Anotació per Mossèn ANDREU CAIMARI. Aparat crític, bibliografia, apèndix i glossari per ROSALIA GUILLEUMAS. 4 vols. Barcelona. Editorial Barcino ("Els Nostres Clàssics", núms. I-II, LVIII-LIX, LXXIV, LXXV). 1935-1954.—La nueva edición del *Blanquerna* que hemos de comentar, preparada por el fecundo lulista Salvador Galmés, se inició en 1935, pero la guerra civil, primero, y las difíciles circunstancias que le sucedieron, después, la interrumpieron hasta 1947, en que apareció el segundo volumen. Unos años más tarde, en 1951, fallecía Galmés y la edición sufría un nuevo retraso. Finalmente, en 1954, a los siete años del segundo y casi a los veinte del

primero, aparecieron los dos últimos tomos. Con ellos se daba por terminada la mejor edición que poseemos hoy de la gran novela de Lull.

Los tres primeros volúmenes contienen el texto luliano, y el cuarto, el aparato crítico: una breve anotación de Andreu Caimari, sobre la que más adelante tendremos ocasión de hablar; variantes y correcciones; una magnífica y detallada bibliografía; y unos apéndices sobre los versículos apócrifos del *Libre d'Amich e Amat* y el capítulo "De la passion de Jesucrist", contenido sólo en determinados manuscritos y versiones, y considerado apócrifo, de los que es autora la joven lulista Rosalia Guilleumas. Como es norma de la colección, la obra se cierra con un breve glosario.

Para establecer el texto se ha tomado como base A (ms. hisp. 610, cat. 48 de la Staatsbibliothek, de Munich), y en las lagunas que éste presenta, V (edición de 1521). A ese criterio quisiera hacer algunas observaciones.

En primer lugar, los dos únicos manuscritos que nos han conservado completa —o, por lo menos, casi completa— la novela de Lull son A, de la primera mitad del siglo XIV, escrito en un catalán correcto, si exceptuamos los dos poemas contenidos en la obra, que lo son en catalano-provenzal, y P (ms. esp. 478 de la Bibliothèque Nationale, de París), del primer tercio del siglo XIV, de lengua provenzalizante. El primero procede —según Salzinger— de Barcelona; el segundo, de Palma de Mallorca. No hay ningún indicio seguro —por lo menos, que yo sepa— para afirmar de una manera categórica que A es una copia fiel del arquetipo (α) y que P la ha provenzalizado, como tampoco que P lo es de α y que A la ha catalanizado. Con todo, la tradición ha venido sosteniendo que A es una derivación fiel de α y que P no es sino una copia de lengua corrompida. A este criterio se atiene Galmés. Por otro lado, en 1941 José Tarré publicaba un agudo y revolucionario estudio sobre *Los códices lulianos de la Biblioteca Nacional de París*. *AST*, XIV, 155-182, de un interés más general que el estrictamente bibliográfico, en el que invierte el problema y sostiene que P refleja exactamente la lengua de α y que A no es sino una catalanización del mismo (págs. 181-182). Planteado el problema de manera explícita, no me parece lícito esquinarlo como han hecho los autores de la edición que comentamos. Es necesario tener en cuenta que D (Ms. R. L. 40 de la Biblioteca Provincial de Palma de Mallorca), del mismo siglo XIV, y que sólo contiene el quinto libro, se acerca más a P que a A (cf. Guilleumas, IV, 109), y que P procede de Palma de Mallorca (¿copista narrativo que provenzaliza en Palma de Mallorca a principios del siglo XIV?); por otra parte, debería precisarse de qué lengua parten las versiones francesas del XIV (Tarré las relaciona con P); estudiar la filiación

de V; etc. Creo de una urgente necesidad, no sólo por razones textuales, sino también por razones específicamente lingüísticas e histórico-literarias, intentar la filiación de los manuscritos que, en una u otra lengua, nos han transmitido esta novela. Ello nos dará, sin duda, la solución del problema que, con sus afirmaciones decididas, planteó Tarré: la mayor o menor fidelidad lingüística de A y P.

En segundo lugar, faltan —como ya es sabido— los capítulos iniciales en A y P, y Galmés ha llenado las lenguas con la lección de V. En principio, parece que es el único procedimiento posible. Pero debe adoptarse con muchas reservas. Un ejemplo: el *incipit* y el prólogo —sólo conservados en V— han servido de pauta para el estudio de la estructura y sentido de la novela (cf., por ejemplo, la nota a ese pasaje en esta misma edición); pero, ¿quién nos asegura que Lull lo escribió tal como lo ha transmitido V? La duda surge al comparar el *explicit* que da A (según la edición que comentamos) y el que da V:

A

Acabat és lo romanç de *Evast e Blanquerna*, qui és de vida de matremoni e del orde de clereçia, per donar doctrina con deja hom viure en est món per tal que en l'altre eternalment sia en la glòria de Déu.

V

Finit es per gracia de nostre senyor deu lo libre de Evast y de Aloma: e de Blanquerna son fill: en lo qual es tractat de Matrimoni: de Religio: de Prelatura en los Bishes: y Archebishes: e lurs officials en sos bisbats: de Apostolical senyoria: la qual han lo sanct pare Apostolich: y los Cardenals en lo regiment spiritual de la universal esgleya sancta. Y de vida hermitana contemplativa per donar doctrina: com tots los homens deguen viure en aquest mon en servey de deu: y haver gracia de aquell: y en l'altre mon gloria: a la qual ell per sa infinita bondat nos vulla aportar per mes perfetament entendrel: amarlo: y servirlo: y donarli de tot gracias sens fi. Amen.

Si el *explicit* de A hubiera desaparecido y alegremente lo sustituyéramos por el de V, ¿tendríamos algo aproximado a lo que escribió Lull? Por otro lado, advertimos que V sustituye de manera sistemática (lo hemos visto ya en el fragmento que acabamos de transcribir) la palabra "romanç" (= "novela") que da A por el anodino "libre" (= "libro"). En un orden específicamente literario, ¿no es sintomático el hecho? Para solucionar en algo el problema, tengo la sospecha de

que las versiones francesas del XIV a que he aludido antes hubieran dado mucha luz y hubieran podido ayudar a establecer un texto menos discutible. Por otra parte, no creo oportuno restablecer el texto sustituyendo —por ejemplo— la lectura “fadrins” que da V por “infants” (en I, pág. 32, lín. 17) en un pasaje que sólo se nos ha conservado en V.

En consecuencia, parece que lo más lógico hubiera sido dar el texto de A, teniendo en cuenta las variantes de P, y publicar las lagunas de esos manuscritos según V y las dos más antiguas versiones francesas (repito: una anterior a los manuscritos hoy conservados y otra rigurosamente coetánea), en apéndice.

En cuanto a la anotación de Andreu Caimari, me parece insuficiente. Partiendo de la base de que el *Blanquerna* es una novela, aunque de carácter ideológico, una anotación debería tender inicialmente a precisar sus valores literarios, problemas de interpretación, rasgos lingüísticos y fuentes (en un sentido general y total). A lo largo de sus notas, Caimari reduce el asedio a elementos y problemas religiosos y a la comparación de motivos e ideas dentro de la obra total de Llull. El gran escritor mallorquín no se explica exclusivamente por sí mismo, como han pensado gran parte de sus comentaristas, por su solo “yo”, sino también y fundamentalmente por su “circunstancia” (tanto religiosa como profana). Su impulso creacional no procede exclusivamente de su vida —de su realidad existencial—, sino también de su formación y de su gran receptividad¹. Ejemplo de nota insuficiente podría ser la que dedica al comentario del pasaje que sigue: “... e lo sant baró Josep ab Arimatia, qui demanà lo cors de Jesu Christ, sien en ta ajuda” (I, pág. 87, líns. 21-23), limitado a subrayar que Llull “Esmenta sant Josep d’Arimatea, entre altres llocs, en *L. de cont.*, cap. 366.” En primer lugar, señalar un momento determinado entre otros no determinados no es decir nada; o se señalan todos o ninguno. En segundo lugar, la aparición de San José de Arimatea en una lista de santos es de suma importancia en un texto de finales del siglo XIII, como ya advirtió Manuel de Montoliu al decir que “sens dubte a Ramon Llull, quan escrivia aquest passatge, li vingué a la ment el record de la llegenda del Sant Graal, en la qual aquell sant baró ocupa un lloc eminent i impor-

¹ Por ejemplo: la huella trovadoresca ha sido operante en extremo en la obra luliana. Cf. LLUIS NICOLAU D’OLWER: *Entorn de Ramon Llull, en Paisatges de la nostra història*, Barcelona, 1929, 83-99; MANUEL DE MONTOLIU: *Ramon Llull, trobador*, en “Homenatge a Antonio Rubió i Lluch”, I (1936), 363-398; JOAQUIM MOLAS: *La poesia de Ramon Llull i l’amor cortès*, en “Studia Monographica et Recensiones edita a Maioricensi Schola Llullistica, Studior. Mediaeval”, XIV (1955), 43-55.

tant"². La huella de los textos del Graal —como la más general de *chansons de geste* y *romans* coetáneos—, perceptible en diversos pasajes de la novela, viene a corroborar la feliz insinuación de Montoliu. En este sentido, señalemos que se escapan a la atención de Caimari algunos trabajos de interés para el comentario del *Blanquerna*. Así, por ejemplo, al comentar la aparición de la palabra "ginovins" en II, pág. 31, lín. 3, no tiene en cuenta el estudio de Miguel Colom, T. O. R., *Guinovins*, RFE, XXXIV (1950), 258-264, o la de la palabra "aixixins" en II, pág. 147, lín. 7, la nota de Manuel de Montoliu, en *Estudis etimològics catalans*, EUC, VI (1912), 289, y los trabajos de Frank M. Chambers, *The troubadours and the assassins*, MLN, abril de 1949, 245-251, y *More about the word assassin in provençal*, MLN, mayo de 1950, 343-344.

Por lo que se refiere al comentario del *Libre d'Amich e Amat*, Caimari no tiene en cuenta —a pesar de citarlo— el importante trabajo de Montoliu sobre *Ramon Llull, trobador* y, en cambio, parte inicialmente de la anotación un tanto imprecisa de Galmés a la edición Olivar³, en la que se empeña en encontrar motivos autobiográficos en textos de fundamental valor abstracto. Por ejemplo, el versículo 46: "Desirà l'amich soliditat, e anà estar tot sol per ço que agué companyia de son amat, ab lo qual està tot sol enfre les gents" lo comenta diciendo: "Sembla que al·ludeix al repòs i a la soledat de què l'autor gaudia en escriure aquest llibre (Galmés)." Este deseo de ver elementos autobiográficos concretos en los versículos del *Libre d'Amich e Amat* llega a su punto máximo al enfrentarse con el versículo 112: "Anava l'amich en una terra estranya on cuydava atrotbar son amat, e en la via asaltejaren-lo ·II· lleons. Paor hac de mort l'amich, per ço cor desirava viure per servir son amat; a tramès son remembrament a son amat, per ço que amor fos a sos trespasaments, per la qual amor mills pogués sostenir la mort. Dementre que·l amich remembrava l'amat, los leons vengren humilment al amich, al qual leparen les làgremes de sos hulls qui ploraven, e les mans e·ls peus·li besaren. E·l amich anà en pau encerquar son amat" y decir que: "El fet dels lleons ha estat interpretat literalment per alguns lul·listes (Galmés)." Pero este versículo no es más que la versión "a lo divino" de un tema frecuente en la literatura europea, desde el específico de Androcles, que ya aparece en las *Noches Aticas* de Aulo Gelio (lib. V, cap. XIV), que a su vez deriva de las *Egípcia-*

² De la "Història de la Literatura Catalana". Ramon Llull, poeta, en FEDERICO TORRES BRULL: *Bibliografía de Manuel de Montoliu*, Tarragona, 1951, 179.

³ RAMON LLULL: *Libre d'Amich e Amat. Libre d'Ave Maria*. Text: per MARÇEL OLIVAR. Introducció i notes per Mn. SALVADOR GALMÉS. ENC, núm. XIV. Barcelona, 1927.

cas del gramático Apión y que coincide con un relato de Eliano (*De los animales*, lib. VII, cap. XIII), hasta el tan típicamente medieval del "chevalier au lion", cuya máxima realización es el *Ivain* de Chrétien de Troyes, pasando por episodios tan característicos como el del *Cantar del Cid* (vv. 2278-2310), del romance de don Manuel de León (*Primavera*, 134), etc. Con todo, quizá el precedente más inmediato del texto luliano deba buscarse en la contaminación de dos pasajes de la *Queste del Saint Graal* (ed. Pauphilet, *CFMA*, 94-95 y 253-254).

Caimari no se enfrenta con los grandes problemas que plantea el *Blanquerna*, tan pobremente estudiado y de tan rico potencial de creación. En sus notas no se encuentra el menor comentario a la realidad histórica del *Emperador*, a los hechos de lengua, a los tópicos literarios (tema de las lágrimas, del *locus amoenus*, etc.) y recursos estilísticos, etc. Pero eso no quiere decir —ni mucho menos— que la anotación de Caimari carezca de valor dentro de los límites ya señalados, y aun, a veces, dentro de una mayor proyección. En ese sentido, vale la pena destacar sus comentarios sobre la génesis de la novela.

Para explicar el proceso genético del *Blanquerna*, la crítica ha adoptado una triple posición, que gira en torno al hecho de que Blanquerna, elevado a la dignidad de Pontífice y una vez ordenado el orbe cristiano de manera operante, renuncia a su dignidad y se retira a la vida ermitana. Este episodio de la vida novelesca de Blanquerna coincide de manera impresionante con el gran "rifiuto" del Papa Celestino V. La triple posición es: 1) fué por mera casualidad que, unos años antes que Celestino V renunciara al Pontificado, Lluïl describiera el de Blanquerna de una manera tan parecida; una vez más, el hecho literario fué anterior al hecho histórico; 2) basándose en el hecho histórico, Lluïl amplió una redacción inicial de su novela; 3) la composición de toda la novela es posterior a la renuncia de Celestino V. Es decir: la obra es fruto de un solo momento de creación (anterior o posterior al "rifiuto"); es fruto, por lo menos, de dos etapas.

Caimari se inclina por la segunda de esas actitudes. Para ello se apoya: 1) en la impresionante relación de la vida literaria de Blanquerna y de la real de Pietro de Morrone, después Celestino V; 2) en la base realista que la crítica ha advertido en todo momento por debajo de la textura utópica de la novela. Caimari cree que el *Blanquerna* es fruto de sucesivas etapas. Dos hechos le hacen pensar esto: 1) cuando en el lib. IV, cap. XC, líns. 2-3, afirma que el libro "fo fet" en Montpellier, se refiere a un hecho pasado; es decir: que al escribir aquellas palabras Lluïl alude a que, al libro ya "hecho", añade ahora el "d'apostolical estament"; 2) ideas esbozadas en el *Fèlix*

adquieran su total desarrollo en el *Blanquerna*. Por lo que se refiere al *Libre d'Amich e Amat* y *L'Art de Contemplació*, Caimari resume su actitud diciendo que "formen un tot diferenciats, que circumstancialment han passat a integrar el *Blanquerna*; però no es pot precisar si foren escrits abans que aquest (H.F., Obrador, Galmés, Rubió) o simultàniament (Galmés), o després (Tarré i altres)" (pág. 71).

Pero creo que la gran aportación de Caimari es haber señalado por vez primera la importancia del cap. CXV y del *explicit* para el planteamiento del problema: "Notem, per la nostra part, que l'*explicit* final és ben clar: 'Acabat és lo romanç de *Evast e Blanquerna*, qui és de vida de matrimoni e de l'orde de clerecia...' (III, 185), en el qual no es diu res de la magnífica arquitectura 'd'apostolical estament', ni del *Libre d'Amich e Amat* ni de *L'Art de Contemplació*. El traductor de 1749... amplià l'àmbit del primitiu *explicit* amb paraules que responen a la integritat actual de la novel·la." (Entre paréntesis advertimos que Caimari yerra al creer que fué el traductor castellano de 1749 quien amplió el *explicit*; como ya hemos visto antes, V lo amplía notablemente y el traductor de 1749 no hace sino seguirle.) Caimari señala lo ilógico del capítulo CXV después de los libros IV y V y la absoluta ilación que tienen con los libros I, II y III. Las referencias al colegio de Miramar no las cree obstáculo a su teoría general, que completa diciendo que el *Liber super psalmum Quicumque* y el *Fèlix* son anteriores al *Blanquerna* en su redacción actual.

Esta aguda observación de Caimari creo que invalida, de una manera ya decisiva, las posiciones 1 y 3 de la crítica. Resumiendo todos los datos observados por la investigación, y prescindiendo de momento de las posibles alusiones a hechos históricos, o por lo menos de aquellas discutibles, me parece que el problema de la génesis de la novela luliana podría plantearse en los siguientes términos: 1) en el *Super psalmum Quicumque* y en el *Fèlix* aparece *Blanquerna* como ermitaño y como personaje ya conocido. Ahora bien: ¿por qué *Blanquerna* es un personaje conocido? Sólo puede ser: a) porque es un personaje histórico o tradicional (como lo son determinados personajes de las *chansons de geste* o de los *romans courtois*), cosa imposible por tratarse de un personaje de positiva creación luliana; b) porque dicho personaje había sido protagonista de una obra anterior. Eso es lo que parece más lógico. Luego el *Blanquerna* no puede ser una novela de "mocedades", unas "enfances", como precisaría la terminología épica (cosa que parece sugerir Tarré en *ob. cit.*, 160); 2) la *Doctrina pueril* (cap. 100) alude a la inmediata composición de un *libre de Evast e Blanquerna*; 3, luego el *Blanquerna* se escribió con toda seguridad entre la *Doctrina pueril*, por un lado, y el *Super psalmum Quicumque* y el *Fèlix*, por otro. Si admitimos la cronología

propuesta para estas obras —que no es rigurosamente cierta—, se escribió entre 1278-79 y 1288-89; 4) ahora bien; ese *Blanquerna*, ¿es la redacción que se nos ha conservado? El capítulo CXV y el *explicit* nos demuestran de una manera decisiva que no. Me parece todavía prematuro intentar fijar el posible contenido de esa primera redacción, que llamaremos A; 5) en diciembre de 1294, el Papa Celestino V renuncia al Pontificado y se retira a la vida ermitana. El hecho promueve gran conmoción. Lull aprovecha la circunstancia; vuelve sobre su novela *Blanquerna*: la rehace y amplifica. Esa versión, que llamaremos B, es la que ha llegado hasta nosotros; 6) para la versión B, Lull se vale no sólo de la versión A, sino también de otras obras que ya tenía redactadas. ¿Cuáles son? Por de pronto parece ser que el *Libre d'Amich e Amat* y *L'Art de Contemplació*. También añade ahora —si no lo había hecho ya en la versión A, cosa que parece poco probable— el *Libre de Ave Maria*, incrustado en la segunda parte del libro segundo con cierta falta de correlación narrativa; 7) tenemos, pues, que la versión B es posterior al mes de diciembre de 1294; 8) en el códice que Lull regaló, hacia 1298, a Pedro Gradenigo, dux de Venecia, el *Libre d'Amich e Amat* aparece como fragmento del *Blanquerna* y, por consiguiente, de su versión B. Luego la versión B del *Blanquerna* —es decir, la que ha llegado hasta nosotros— debió redactarse —viva todavía la actualidad de la renuncia del Papa Celestino V— entre diciembre de 1294 y c. 1298; 9) creo que lo más seguro —en las actuales circunstancias— es abstenerse de toda conclusión sobre la fecha del *Libre d'Amich e Amat* y de *L'Art de Contemplació*. El *Libre de Ave Maria* debe ser anterior al mes de noviembre de 1285, toda vez que en él hay una clara alusión a Jaime II de Mallorca como rey de las islas y en dicha fecha fué desposeído del reino por su sobrino Alfonso II de Cataluña y III de Aragón.

El hecho de que un autor someta una de sus obras a más de una edición o redacción es corriente en cualquier literatura y en cualquier momento histórico. Un buen ejemplo de ello sería —en el campo estrictamente románico— el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, conservado en dos redacciones distintas, una de 1330 y otra de 1343. Un caso muy parecido al del *Blanquerna* es el del *Érec et Enide* de Chrétien de Troyes, del que la crítica ha señalado una doble redacción: una, hasta el v. 6848 de la edición Roques, hoy perdida, y otra, en la que, al texto inicial, Chrétien de Troyes hubiera añadido la coronación de Nantes, que es la redacción o edición que hoy conocemos (Riquer recuerda estos casos y otros parecidos en su trabajo sobre *Los problemas del "roman" provenzal del "Jaufre"*, "Recueil de Travaux offert à M. Clovis Brunel", Paris, 1955, 459-460).—JOAQUÍN MOLAS.

KRÖLL, HEINZ: *Designações portuguesas para 'embriaguez'*. Coimbra, 1955, 224 págs.—Como separata de la *Revista Portuguesa de Filologia* aparece, en volumen único, este estudio de H. Kröll, especialista en filología portuguesa y excelente conocedor del habla popular y coloquial lusitana. En sucesivas entregas, dicho estudio fué impreso en los volúmenes V, VI y VII de la mencionada revista. Dedicado a recoger e interpretar las designaciones con que cuenta el portugués para el concepto de 'embriaguez', este trabajo forma la parte primera y principal de una tesis de doctorado que, bajo el título de *Onomasiologische Beiträge zur portugiesischen Volks- und Umgangssprache*, presentó su autor a la Universidad de Heidelberg. H. K. es en la actualidad lector de francés y portugués de la Universidad de Maguncia.

Trátase de un estudio conjuntado y sistemático de las denominaciones con que la lengua portuguesa designa no ya sólo el concepto abstracto de 'embriaguez', sino también los conceptos parientes de 'embriagado', 'el embriagado', 'embriagarse', así como las comparaciones atinentes al exceso libatorio y las expresiones con que se dan a entender determinadas acciones y consecuencias de la embriaguez. Como investigación de carácter onomasiológico, procede del concepto a sus significantes, de manera que no son las palabras y expresiones las que marcan la pauta, sino las esferas significativas las que imponen el orden y agrupan las expresiones y su interpretación. Digamos, sin peros, que el trabajo de K. es un trabajo utilísimo en lo que hace a la recolección, muy bien dispuesto y muy claro en su estructura, inteligente en las frecuentes interpretaciones del amplio material aportado y, en fin, asistido, desde el principio hasta el final, por una erudición lingüística —romanista y más concretamente lusitanista— que no vacilamos en calificar de extraordinaria.

Como el autor advierte en el prefacio, las designaciones para 'embriaguez' no se habían sometido aún a una investigación de conjunto ni para el latín ni para ninguna de las lenguas románicas hasta ahora; hecho curioso si reparamos en que pocos temas de la vida cotidiana se prestan tanto como el de la embriaguez para provocar la fuerza imaginativa y expresiva de los individuos hablantes. La ridiculización, el desprecio, la ironía, la compasión, la simpatía son sentimientos que acompañan casi siempre a la visión que se tiene del embriagado y de su ebriedad. Y tales reacciones claro es que por fuerza han de reflejarse con mucha variedad en el idioma.

Limitase K. al portugués, reconociendo que la abundancia de expresiones de una sola lengua, en este terreno, basta por sí para un largo estudio. Pero al lector español interesará mucho la consulta de esta obra, pues con frecuencia su autor cita y confronta designa-

ciones españolas e hispanoamericanas, si bien, y con bastante razón, reconoce que "as designações espanholas... pedem um estudo especial, porque divergem em mais de uma relação" (pág. 2).

K. agota materialmente las fuentes de información pertinentes a su tema: el vocabulario de la *Revista Lusitana*, las respuestas correspondientes al famoso *Inquérito Lingüístico*, organizado por Paiva Boléo; toda clase de diccionarios, incluidos los de hablas jergales y de germanía; textos literarios, datos orales, etc. Difícilmente se hallaría otro lingüista que, con tan hondo conocimiento del portugués hablado, pudiera abordar en su plenitud tema semejante. Todo este material queda sujeto a un doble orden: primero, a un orden ideológico, que dispone las designaciones en distintos campos que podríamos llamar de suscitación expresiva o, si se quiere, de génesis metafórica: designaciones generales, alusiones a recipientes, a la cabellera, a coberturas de la cabeza, nombres de enfermedades y semejantes, nombres de animales, nombres de plantas, de frutos, designación de bebidas, de comidas, referencias a lluvias y humedades, al andar, a lo infantil, al ruido y música, a las inmundicias, nombres propios de personas, pueblos y lugares, y, en fin, una serie de términos varios de difícil clasificación. Dentro de cada uno de estos campos, que se van sucediendo conforme a cierto nexo ideológico, rige, en la presentación de los vocablos, frases y expresiones, un orden alfabético, único recomendable si se tiene en cuenta que cada designación lleva en sí su problema o su claridad, independientemente. Un índice alfabético de las designaciones, al final del volumen, facilita el rápido hallazgo de las mismas y demuestra palpablemente la utilidad y extensión del material acumulado, no sólo portugués, como hemos dicho, sino también español, hispanoamericano, catalán, provenzal, francés, italiano, alemán e inglés.

La investigación de K. no tiene solamente un valor grande como estudio onomasiológico en términos generales. A cada paso el lector puede encontrar interpretaciones —bien probadas, bien plausiblemente supuestas— que enriquecen, por lo menos, estos tres campos de la pesquisa filológica: la etimología, la geografía lingüística, la historia de la lengua. Como ejemplo de interpretación aguda, nueva y convincente léanse las páginas 59-64, donde K. pone sensatos reparos a Schuchardt y a Riegler, apoyando su convencimiento de que los nombres de aves aplicados al borracho se explican, en su mayoría, por el hecho puramente visual de que algunas aves se mueven torpe y pesadamente, como los borrachos hacen.

En la imposibilidad de resumir un trabajo cuyos resultados, más que conclusiones generales, son soluciones parciales y sucesivas que van dándose página a página, me limito aquí a consignar algunas observaciones surgidas al hilo de la lectura:

Página 17: Para el port.: *bebeu uma coutita a mais*; comp. esp.: "bebió unas gotitas de más", "había bebido una copita de más", etc.

Página 19: Para el port.: *cheio*; comp. el esp.: *cargado*: "iba ya muy cargado", "había cargado más de la cuenta", que tiene el mismo sentido del port. *cheio*.

Página 25: port., *casqueira*; comp. esp., "le casca bien", pero en cambio no se dice en español, como en portugués, "le bebe bien"; sí otras expresiones parecidas, como "le da bien", "le pega bien", "le tira bien al vino", etc.

Página 26: port., *chiquita*; en español, en algunas regiones, se dice *un chiquito* en el sentido de 'un vasito de vino', lo que vulgar y generalmente se dice *un chato*.

Página 32: port., *tachada*. El esp. *tajada* (por ej., "llevaba una tajada imponente", "agarró una media tajada") alude claramente a 'corte, pedazo de pan, fruta, etc.', y significa 'haber ingerido una porción considerable de alcohol'.

Página 78: A las formas españolas puede añadirse *chupito*, empleado en algunas partes por 'trago, vasito': "vamos a bebernos un chupito".

Página 119: Añádanse expresiones como "tener el vino triste (alegre)".

Páginas 136-137: port., *anjinho*, *santinho*. La interpretación que propone K. de una y otra expresión no nos convence del todo. Nos parece que ambas aluden al especial estado de bienaventuranza del beodo pacífico, comparable al de un angelito o un santito en su beatitud. O también podría pensarse que una y otra denominación se refiriesen a lo contrario de lo que significan, es decir: que los beodos, por su conducta, no son precisamente ni angelitos del cielo ni santitos.

Página 155: También en esp. se dice *toña* por borrachera.

Página 155: Comp. esp. "beber como un cosaco".

Página 158: Las expresiones eufemísticas en esp., valiéndose de la clipsis de la palabra *borrachera*, son abundantísimas: "¡menuda lleva!", "ha agarrado una buena", "ya la ha cogido", "excuso decirte la que llevaba encima aquella mañana", etc.

Página 182: Comp. esp. "quien con vino se acuesta, con agua se levanta".

Página 186: El que port. *dronco* tenga que ver con ingl. *drunk*, según sugiere K., tendría en cierto modo un paralelo en el esp. *trinquen*, que debe ser el al. *trinken* sustantivado ("a éste le gusta mucho el trinquen").

Página 194: Junto al esp. *apiparse*, citado por K., existe la forma *apimplarse*.

Echamos de menos referencias a formas españolas como *calamo-*

cano (que Corominas, *Dicc.*, explica a partir de *calamoco*, 'carámbano, aludiendo al especial desaseo del borracho); *pítima* (que, del sentido de 'electuario, bebida reconfortante', pasa a designar 'borrachera'); *trompa*, la voz de germanía *mordaga* y algunos otros términos. Pero, claro está, el autor no estudia las designaciones españolas, sino que meramente alude a ellas, a muchas, por cierto, pese a estas pocas omisiones.

Congratulémonos de que la obra de K. explore con tal lujo de erudición y tanta agudeza interpretativa un tema de tan vivo interés dentro del ámbito del habla popular y expresiva. Es realmente asombroso que ningún área románica cuente con una investigación completa sobre tal asunto, y cabe esperar que el excelente trabajo de K. dé la sugestión y marque la pauta para idénticas investigaciones sobre otros idiomas románicos. En efecto, todo en él aconseja que se le tome por fuente y por modelo.—GONZALO SOBEJANO.

PABST, WALTER: *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Hamburg. Universität Hamburg. "Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde". Band 33, 1953, 254 págs., en 4.º—El subtítulo del libro manifiesta el intento de historiar una importante antinomia —teoría y creación— en la narrativa de las lenguas románicas. Se revisa el tema hasta finales del siglo xvii, límite científicamente preciso, porque en siglos posteriores el problema queda diluído. Con originalidad se aprovechan los materiales de teoría literaria diseminados en las zonas periféricas —dedicatorias, prólogos y epílogos— de los libros y se introduce además el autor en la problemática que se puede intuir tras el marco narrativo ("Rahmenerzählung"). Se intensifica, especialmente la observación de los prólogos; a través de ellos, sobre todo, se puede esquematizar la antinomia entre teoría y práctica. La función del "Rahmen", con la presencia de un posible interlocutor, puede aclarar en algunos casos la citada antinomia.

¿Existe una teoría de la narración desde el comienzo de la misma narración? Para contestar a esta pregunta estudia P. el tema en la Edad Média, concluyendo que, aunque se encuentran datos y tradiciones, no existe en realidad ninguna teoría. Tampoco, como afirma P., puede encontrarse nada preciso en los preceptistas del Renacimiento, interesados especialmente en épica y tragedia. De aquí lo acertado del punto de partida de P.: para descubrir una teoría de la narración hay que acudir a los prólogos, teoría que en el fondo es una réplica refinada e irónica de la "creación" frente a la tiranía de la crítica. Por ello, todo toma tintes autinómicos, y hay que penetrar a través de los topos, concesión a la crítica oficial, para descubrir una latente y original ideología literaria. El enmascara-

miento del prólogo —que, según P., llega a la hipocresía— es un *leit-motiv* de capital importancia en la profunda investigación que reseñamos, cuya discusión diferimos hasta presentar sucintamente los rasgos esenciales que marcan el desarrollo del volumen que nos ocupa.

El libro está distribuido en tres grandes zonas que corresponden a Italia, España y Portugal y Francia. Se trata, sencillamente, de deslizar cronológicamente, a través de cada nación, lo más destacado de su producción narrativa y aplicar los métodos señalados en busca de la antinomia. Múltiples aspectos revisa el autor, por lo que sólo podremos aludir brevemente a los que nos parecen fundamentales.

Por lo que respecta a Italia, estudia P. principalmente el *Decameron*, de Boccaccio; *Ciento novelle antiche* o *Novellino*, *Historia de duobus amantibus*, de Piccolomini, la obra narrativa de Bandello y Massuccio y las ideas expuestas por Bembo en *Prosa della volgar lingua*. Muy sugestiva resulta la línea teórica que P. establece partiendo de Cicerón, *De Oratore* (“duo sunt genera faciliarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto”), pasando luego a Pontano, *De Sermone*, y de aquí al *Cortegiano*, de Castiglione. Esta línea, junto a una trayectoria de doctrina original a partir de la postura de Boccaccio, posibilitan, según el autor, referirse a una teoría de la narración en el siglo xvi. El problema tiene alcances y validez, aunque con una lógica variación por la historia y tradiciones preceptivas internas, en España y Francia. La zona del libro relativa a España tiene también gran importancia, y a ella nos referiremos con algo más de detalle para discutir aspectos metodológicos que alcanzan a la concepción general de todo el volumen.

P. destaca acertadamente el distinto clima espiritual y humano entre Italia y España. Lo que en Italia es “novella” o “fabula”, es “ejemplo” en español, y las traducciones españolas de la narrativa italiana son, a veces, una verdadera “purificación” del texto primitivo. El autor destaca el valor que tiene en la literatura española el cuento creado por la espontaneidad oral, y lo relaciona con la línea teórica Cicerón-Pontano-Castiglione. Es muy significativa esta tradición de ejemplos y cuentos, ya que en España, según P., no puede hablarse con exactitud de una tradición de la “novella”. Personal y sutil es el estudio de las *Novelas ejemplares* de Cervantes para desenmarañar el sentido cervantino del aprovechamiento moral. Al margen de este problema, si bien con ocasión de él, escribe P. unas inteligentes y bellas páginas de crítica literaria, que son una considerable aportación a la interpretación estética de las *Novelas ejemplares*. Interesante es la revisión de las *Novelas a Murcia Leonarda*, de Lope. No creemos que el “topo” “escribir por mandato” anule la existencia de una persona y hechos reales, y se trate simplemente de una si-

mulación y concesión a la tradición topológica, como quiere P. ¿Son los topos tan vigorosos que anulen la posibilidad de aludir a un hecho real? En todo caso, este mundo tradicional viene formado por un cúmulo de realidades humanas que, de tan espontáneas, pueden fosilizarse por comodidad expresiva y contagio, pero no "provocarse sistemática y artificialmente" por la necesidad de cumplir con un requisito tradicional. Un solo ejemplo aclara nuestro punto de vista. Cuando fray Bernardino de Laredo, en *Subida del Monte Sión por la vía contemplativa*, Sevilla, 1535, escribe: "prólogo responsorio a la obediencia por la qual el libro se comenzó...", alude a un hecho real y, existiese o no el topo, hubiese escrito lo mismo o algo parecido. Los escritores, para referirnos a otro topo, no dedican sus libros a personajes exclusivamente, porque así se introducen en una tradición sentida consciente o inconscientemente, sino porque todos ellos sienten una vivencia psicológica y casi refleja que les impele a ello. Muy exactamente lo vio Quevedo en *Juguetes de la Niñez y Travessuras de ingenio*, Madrid, 1631: "aviendo considerado que todos dedican sus libros con dos fines que pocas vezes se apartan: el uno, de que la tal persona ayude a la impression con su bendita limosna: el otro, de que ampare la obra de murmuradores." Volviendo, concretamente, a lo de Marcia Leonarda, no hay que olvidar que la comedia *La Viuda valenciana* (*Obras Dramáticas de Lope de Vega*, ed. de Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1913, vol. XV) está también dedicada a este personaje femenino, y la dedicatoria tiene gran interés biográfico, por lo que se hace difícil pensar que Lope no viese tras este nombre una persona y solicitud concretas.

Creemos útil transcribir un texto de Lope, no citado por P., que establece unas curiosas relaciones entre teatro y narración. Se trata de la dedicatoria del *Serafín Humano* (*ibidem*, vol. IV, pág. 269): "porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de las historias, donde la verdad es su objetivo, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla que comienzan: Erase un Rey y una Reina." Oportuno nos parece transcribir también un curioso texto aparecido en las *Ziento i diez consideraciones*, de Juan de Valdés, ed. de Luis de Usó, Madrid, 1863, que es un dato más para iluminar el clima religiosamente reaccionario de España frente a Italia, tan agudamente visto y expuesto por P. Se encuentra en el prólogo titulado *Celso Segundo Curio, a los lectores cristianos*. Empieza: "He aquí, hermanos, que os damos, no las Zien Novelas de Boccacio, sino las Ziento i diez Consideraciones de Valdés", y se añade más adelante —es lo que precisamente queremos destacar—: "I, vosotros, los que en la lectura de las Zien Novelas de Boccacio, i otras semejantes, empleais inútilmente todo vuestro tiempo, dejadlas a un lado por un rato, i leed es-

tas Consideraciones de Valdés, las que pueden verdaderamente llamarse "Nuevas", porque en ellas se razona de aquella grande, divina, i alegre Nueva del Evangelio de Jesu Cristo..."

La última parte del libro se dedica al estudio de la literatura narrativa en Francia. Se estudia, primeramente, *Le Livre de Chevalier de la Tour y Cent Nouvelles nouvelles*. A través de esta última obra es interesante observar que la palabra "nouvelle" lleva una connotación de "actualidad" mientras en italiano "novella" es narración en general. La antinomia la encuentra especialmente el autor en el punto culminante de la novelística francesa del siglo xvi, *Nouvelles Recreations et Joyeux Devis*, de Buenaventura Des Periers... Sorprendente es, en *Histoire des Amans Fortunez*, de Margarita de Navarra, descubrir una antinomia de signo contrario. En *Contes et Nouvelles*, de la Fontaine, deduce P. una metamorfosis de la narración. En esta obra todo ha sufrido un gran cambio; se trata de una parodia de la misma antinomia.

Pese al magnífico e inteligente esfuerzo del autor, por la dificultad del tema, se hace difícil llegar con claridad a descubrir una verdadera teoría de la narración, compacta y de validez general. El mismo P. afirma que la antinomia no es ninguna ley y que la relación de los autores de "novellen" (empleando el término alemán emparentado con la denominación más extendida en la Romania) con las doctrinas literarias arroja tres resultados: "el sí, el no y el como sí". Por otra parte, la sugestiva línea teórica Cicerón-Pontano-Castiglione, de evidente influjo, como demuestra el autor, acaso no sea tan potente como para considerarla una doctrina de central importancia para establecer una teoría de la narración.

El método de P. es deductivo. Se parte de una base ideológica —la antinomia entre teoría y práctica— para atravesar los diversos panoramas literarios, y se consigue una vigorosa unidad interpretativa, capaz de reducir a comportamientos parecidos las distintas literaturas románicas. Es uno de estos libros que únicamente pueden concebirse en plena madurez, y que una nutrida base de experiencias y registros, junto a una técnica de oficio, pueden conseguir la maravilla de una trabada síntesis. Sin embargo, a veces tenemos la impresión de que el investigador "encuentra" lo que "se ha propuesto" de antemano. El método tiene sus ventajas y sus peligros. Ofrece el atractivo de unos materiales unidos por una línea ideológica que los atraviesa, los comunica y los une. Permite que estos materiales sean muy extensos sin riesgos de difuminación. Tiene el peligro de la unilateralidad y exageración. Así, por ejemplo, en el libro que nos ocupa, la intensidad puesta para encontrar antinomias, arrastra consigo, para que éstas se hagan más patentes o puedan encontrarse siempre, la consideración del prólogo como un enmascaramiento a

veces lindante con la hipocresía. Esto sólo es válido en contadísimos casos y se opone a una concepción objetiva de las leyes y finalidad del prólogo en general. Opinamos que el prólogo no hay que considerarlo como el vehículo expresivo que se reserva el autor para disimular sus más íntimas ideas y "despistar" a la crítica. A veces es precisamente lo contrario, y no se arredra frente a los críticos, a quienes ataca ferozmente. Para no considerar al prologuista como un ser esporádicamente hipócrita, se hace necesario reflexionar en el proceso creativo del prólogo. El autor concibe un tema y siente la llamada de la inspiración. El libro está *in mente* y, junto a él, se crizan una serie de dificultades: forma personal de llevarlo a cabo, temor ante las propias fuerzas o la ferocidad de la crítica, etc., etc. Todo ello lo explicará y justificará en el prólogo. El prólogo existe ya, pues, en embrión al lado del libro y como dependiendo de él. Veamos el problema por el lado opuesto. El libro se ha terminado, está a punto de publicarse y quizá se ha desarrollado impulsado por las secretas fuerzas de la creación, y es algo muy distinto de lo propuesto con arreglo a las teorías externas o las propias. El prólogo, escrito *a posteriori*, se encargará de efectuar una síntesis entre "lo que ha sido" y "lo que debió ser", síntesis a veces poco clara y difícil, y sólo en contados casos hipócritamente resuelta; hay que hacerse violencia para suponer una tal actitud en hombres inteligentes, con toda la independencia que les daba la persuasión de considerarse originales y geniales, como Lope y Cervantes, por ejemplo. En todo caso, es quizá su ironía frente a la vida la que les lleva a ciertas concesiones exteriores que pueden parecer hipocresía.

La síntesis teórica del prólogo unirá a un intento sincero de autojustificación, un afán de protegerse que explica la presencia de los "topos". Ya hemos aludido a ello y oportuno será recordar el interesante trabajo de Menéndez Pidal *La Epica española y la Literarästhetik des mittelalters de E. R. Curtius* ("Publicaciones de la Revista Nacional de Educación", Madrid, 1941), que, refiriéndose exclusivamente a la épica, señala los problemas metodológicos a que da lugar la fecunda aportación topológica de Curtius. El hecho de considerar el "topo" como una mera concesión al exterior lleva a P. a proclamar el error de los que "se toman en serio" lo afirmado en este mundo ficticio de las dedicatorias y prólogos, según P. Se desvaloriza, por ejemplo, un metodológicamente perfecto trabajo de H. Meyer sobre las dedicatorias de Bandello, varias observaciones de Pfandl y, de pasada, es también considerado culpable, por el mismo motivo, Menéndez y Pelayo.

El principal mérito del volumen de P. —que por su extensión y diversidad de problemas estudiados se hace imposible reseñar con la minuciosidad que merece— es la originalidad de aprovechar por pri-

mera vez, sistemáticamente, el material de teoría literaria yacente en los prólogos; ello, unido al manejo de una extensísima bibliografía y de una postura personal en el planteamiento de múltiples problemas, hacen que *Novellentheorie und Novellendichtung* sea un jalón destacadísimo dentro de la "Literaturwissenschaft" de las lenguas románicas.—A. PORQUERAS MAYO.

RYCHNER, JEAN: *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève. Société de Publications Romanes et Françaises. Droz, 1955, 176 págs.—Ambicioso singular, el del título, reconoce el autor en el primer párrafo de su obra. Modesto epíteto, el de *Essai*, podemos decir, pues el interés de su contenido supera ampliamente lo mucho que de título y subtítulo cabría esperar.

Muchas obras, en efecto, han visto la luz sobre el problema de los orígenes de los cantares de gesta. *Décrire d'abord, les origines viendront ensuite*, nos dice Rychner. Y a describir encamina su esfuerzo. *Et, puisque nous devons remonter du connu à l'inconnu, il importe de bien connaître le connu: la direction des recherches sur les origines dépendra de cette connaissance, qui, d'ailleurs, porte en elle même son prix*. Digamos, sin embargo, que Rychner llega a este conocimiento gracias a una precisión en el método, a una lucidez en el análisis y a una ausencia de prejuicios dignas de todos los elogios.

En la imposibilidad de comprender en su análisis descriptivo un número demasiado crecido de cantares de gesta, el autor, que no oculta que su trabajo nació de un curso profesado en la Facultad de Letras de Neuchâtel, ha seleccionado nueve cantares de gesta. La lista, que obedecía a iniciales preocupaciones didácticas, es la siguiente: 1. *La Chanson de Roland*, Ed. Hilka-Rohlf, Halle, 1948. 2. *Gormont et Isembart*, Ed. Bayot, París, 1931. 3. *La Chanson de Guillaume*, Ed. McMillan, París, 1949-1950¹. 4. *Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*, Ed. Koschwitz, Leipzig. 5. *Le Couronnement de Louis*, Ed. Langlois, París, 1925. 6. *Le Charroi de Nimes*, Ed. Perrier, París, 1931. 7. *La Prise d'Orange*, Ed. Katz, Nueva York, 1947. 8. *Le Montage Guillaume*, Ed. Cloetta, París, 1906-1913². 9. *Raoul de Cambrai*, Ed. MeyerLognon, París, 1882³.

Sigamos ahora a Rychner en su análisis.

Los géneros literarios dependen estrechamente de determinadas condiciones de difusión, relacionadas tanto con la historia de la sociedad como con la historia literaria. Pese a la preponderancia enor-

¹ Se toman en cuenta, tan sólo, los 1.980 primeros versos.

² Unicamente la segunda redacción, el llamado *Montage II*.

³ Los 5.555 primeros versos, es decir, exclusivamente la parte consonantada.

me del libro en la literatura, el arte dramático está indisolublemente ligado a la representación. En el sentido en que se llama *aplicado* a un arte, puede decirse que el arte dramático está aplicado a la escena. De análogo modo cabe decir que el cantar de gesta es aplicado al canto público por un juglar, y éste es el hecho capital del que debe partir todo análisis descriptivo.

Los cantares de gesta eran cantados por juglares. Seis de las nueve obras seleccionadas comienzan con un prólogo que alude claramente a este hecho. La personalidad de los juglares ha sido suficientemente estudiada por Edmond Faral⁴. Baste recordar la diversidad de actividades del juglar —poeta, saltimbanqui, vagabundo, músico, charlatán— y los malos ojos con que le veía la Iglesia, que sólo exceptuaba de su condenación, como es sabido, a los que *cantant gesta principum et vitam sanctorum*. Numerosos textos (destaquemos *Le Moniage Guillaume*, 1247-1277) nos dan una muestra tan expresiva como poco halagüeña de las libres costumbres juglarescas. El juglar exige una remuneración por su trabajo, y también aquí son hartos expresivos los cantares (*Guillaume*, 314). No sólo es la plaza pública teatro de sus habilidades: también en las salas de los castillos se escuchan las gestas de los héroes legendarios. El juglar suele distraer al señor en sus viajes y le acompaña a veces en la batalla. No es probable que fuera precisamente la *Chanson de Roland* lo que cantara un Taillefer en Hastings, pero su canto, fuera el que fuera, nada tiene de inverosímil. Los conocidos versos 1257-1274 del *Guillaume* nos muestran también un juglar que asiste a las batallas. Pero, en la feria como en el castillo, el repertorio épico es el mismo y el cantar de gesta está ligado al juglar, profesional del arte épico.

Como su nombre indica, los *chansons* o cantares se cantaban, y la acción del juglar se define con el verbo "cantar". Cada *chanson* tenía una melodía propia y característica, y así Ramón Muntaner afirma componer *en so Gui de Nantull*. De toda la música de los cantares, sólo seis compases han llegado hasta nosotros: se trata de un verso aislado de un cantar paródico, *Audigier*.

Los textos nos dicen también que el juglar no pretende ser el autor del cantar que anuncia. De las obras seleccionadas, sólo el *Roland* y el *Raoul de Cambrai* se refieren, en dos célebres pasajes, a posibles autores. Ambos han sido discutidos hasta la saciedad y, si el Tuoldus del *Roland* sigue siendo oscuro, el Bertolais del *Raoul* no le va a la zaga. Otros textos, en cambio, son más explícitos y, además de darnos el nombre del autor, nos muestran algo del proceso de composición de los cantares y su explotación comercial por el

⁴ EDMOND FARAL: *Les jongleurs en France au moyen âge*, París, 1910.

juglar. El cantar de gesta, artículo de feria, es el producto específico de una industria, y este factor lo condiciona estrechamente.

El estudio de una literatura épica viva aún puede ayudarnos a comprender las condiciones en que nacía y se difundía el cantar de gesta y a completar el cuadro fragmentario que nos ofrecen los viejos textos. El ensayo de Mathias Murko⁵ sobre la moderna epopeya yugoslava es singularmente ilustrativo y nos muestra la semejanza entre los hábitos de los juglares servios y los de sus remotos colegas medievales. En Francia, como en Servia, escasa fijeza de los textos, variabilidad constante de la sustancia y de la forma épicas.

Nuestro conocimiento de los cantares de gesta no corresponde a la realidad del género. Hoy leemos *escrita* una literatura *oral*. La mala calidad de los manuscritos nos muestra hasta qué punto carecía de importancia en esta literatura el objeto libro. El texto de cinco de los cantares examinados (*Roland, Gormont, Guillaume, Pèlerinage, Raoul*) nos ha llegado a través de un manuscrito único, modesto y descuidado, plagado a veces de groseros errores: cuaderno de juglar, en una palabra. Si la tradición manuscrita de los cuatro restantes es copiosa y de mejor calidad, se debe a la obra librería y coleccionista de los aficionados recopiladores, no a la industria del juglar. Pero, tanto en los cantares transmitidos por estos manuscritos cíclicos, como en los anteriores, puede observarse sin lugar a dudas el carácter variable (*mouvant*) de la forma y la narración épicas. Y si esta variabilidad, esta falta de fijeza en el texto es sencillísima de apreciar en la diversidad de textos de los manuscritos cíclicos, las variantes y ampliaciones de las versiones consonantadas del *Roland*, por ejemplo, no son menos elocuentes. La épica servia nos permite apreciar cómo el juglar improvisa nuevas variantes y cómo canta, según las ocasiones, una versión más o menos completa y adornada. Su arte, como el del *jongleur* del siglo XII, es oral, no escriturario, y la recitación cantada tiene siempre algo de improvisación y nunca es idéntica a sí misma. De ahí la dificultad de aplicar a tales textos los métodos habituales de la crítica textual. La transmisión por escrito, secundaria originariamente, se ha convertido para nosotros en fundamental, y ello obliga a correr, en este examen descriptivo, los riesgos inherentes a un trabajo basado en textos de poca o ninguna fijeza.

La unidad de composición de los cantares de gesta no siempre está en relación con su longitud. El más breve de los seleccionados, *Le Pèlerinage*, ofrece en sus 870 versos mucha menos coherencia que los 4.002 del *Roland*. Verdad es que, por su cohesión y unidad, la estructura del *Roland* es de una firmeza superior a la de cualquier

⁵ MATHIAS MURKO: *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX^e siècle*, París, 1929.

otro cantar. Su sabio planteamiento (Preludio a Roncesvalles, Roncesvalles, Baligant y Juicio de Ganelón) muestra una trama orgánica y típicamente dramática, que lo sería aún más sin el episodio de Baligant, que Rychner cree intruso. Esta cohesión dramática, sin embargo, es única, y en los otros cantares que ofrecen unidad de tema las cosas ocurren de modo muy diferente. La composición del *Guillaume*, como la del *Roland* sin *Baligant*, es tripartita, pero tal tripartición es más bien yuxtaposición que organización de un drama. En *La Prise d'Orange* apenas si se puede hablar de composición. El *Raoul de Cambrai* (recordemos que sólo se tienen en cuenta los 5.555 primeros versos, en rima consonante), pese a su unidad temática, se compone de dos partes, que podrían llamarse *Raoul* y *Gautier*, cuyo nexo no es muy sólido. El carácter francamente heteróclito de *Le Charroi de Nimes* acaso se deba a su conservación y posible arreglo en manuscritos cíclicos. En los cantares compuestos de varios episodios se llega a la incoherencia en *Le Couronnement de Louis* (cuatro episodios: La coronación propiamente dicha, Corsolt, Acelin de Normandía y Gui d'Allemagne) y a poco menos en *Le Moniage de Guillaume II* (cuatro episodios también: Guillermo en el convento, Guillermo ermitaño, Synagon e Ysoré).

Las condiciones de la difusión oral y la procedencia juglaresca de los manuscritos explican suficientemente estas peculiaridades. Lo que en el manuscrito o en la moderna edición parece arbitraria yuxtaposición de episodios puede responder a las necesidades del repertorio del juglar y acaso a la duración de las sesiones de recitación. Es muy problemático, sin embargo, hablar de unidades de composición correspondientes al promedio de una sesión de declamación, pues éstas se dan en circunstancias demasiado variables. La épica servía y algunos indicios de los textos medievales permiten calcular que en una sesión se cantarían por término medio de 1.000 a 2.000 versos. De ser ciertas estas cifras, el *Pèlerinage*, el *Charroi de Nimes*, la *Prise d'Orange* y el *Guillaume* podrían cantarse en una sola sesión, así como el episodio de Baligant. Un examen atento permite ver, con todas las reservas, dos grupos hipotéticos de unos 1.300 versos en *Le Couronnement*, tres grupos de unos 2.000 en *Le Moniage II* y cinco de unos 1.000 en *Raoul de Cambrai*.

La preocupación máxima del juglar es interesar a su público en la narración y retenerlo hasta el fin de la sesión. A este fin responden diversos artificios profesionales: repeticiones, reiteraciones y resúmenes de lo ya dicho, que permiten a los recién llegados al corro de oyentes coger el hilo de la narración, y anuncios que presagian sucesos apasionantes. Las ocho primeras *laisses* del *Moniage II* nos muestran claramente esta técnica, así como las trece primeras del *Roland*, si bien en este último el arte superior del poeta acierta a

justificar hábilmente las repeticiones con discusiones, órdenes y mensajes. La repetición por mensajes, que tiene otro ilustre y bello ejemplo en el *Guillaume* (*laissez* 51-56 y 79-82), es muy frecuente en los cantares y en la épica servia. A motivos análogos obedece el discurso de Aalais en los versos 1.118 y siguientes del *Raoul de Cambrai*. La anticipación es otro de los recursos clave del juglar para sostener la atención de su auditorio, y de nuevo el *Roland* nos muestra cómo un artificio tan manido cobra un elevado valor poético (versos 334-336, 814-816, 1.396-1.403, 1.433-1.437).

Los cantares de gesta ofrecen una definida estructura estrófica. La unidad fundamental es la estrofa o *laisse*, forma poética extraordinariamente flexible y admirablemente adaptada a las condiciones de la difusión oral, hasta tal punto que no es aventurado afirmar que nace de tales condiciones. La medida del verso y la asonancia, única obligación del juglar, le permiten toda clase de ampliaciones, reducciones e improvisaciones. La *laisse* se caracterizaba musicalmente por un timbre de entonación al comienzo y por un timbre de conclusión; en los versos intermedios, el timbre de entonación, repetido, podía alternar con un timbre de desarrollo. Timbres verbales de entonación son, por ejemplo, los versos iniciales de las diez primeras estrofas del *Roland*, en todos los cuales aparece el nombre propio de un héroe (*Carles*), o el común que lo designa (*Li empereres*), o los versos descriptivos del tipo *Clers est li jurz et li soleilz luisant* que encabezan las estrofas 11, 66, 136, 191 y 239. Valor conclusivo tienen los refranes que acaban treinta estrofas del *Guillaume* (*Linsdi al vespre, Joesdi al vespre, Lors fu dimercres*), o los célebres versos lapidarios que terminan las estrofas 97, 98 y 99 del *Roland*. Análogo timbre verbal de conclusión tienen en el mismo cantar los versos anticipatorios con que concluyen las *laissez* 1, 55 y 135.

Al considerar la sucesión de las *laissez* se echa de ver la frecuencia con que una estrofa repite un tema que figura ya en la precedente. Tres tipos pueden distinguirse en estas repeticiones temáticas:

a) *Encadenamiento* o repetición al comienzo de una *laisse* del tema final de la anterior, más o menos modificado (*Guillaume*, 1, 31-32; *Roland*, 1, 147-148; *Raoul*, 1, 166-167, etc.). A veces el encadenamiento, sobre cuyas virtudes mnemotécnicas hay que hacer hincapié, se extiende a un crecido número de versos (*Gormont*, 1, 17-18). Otras indica el aspecto verbal de la acción: en la primera *laisse* la acción se presenta en su desarrollo (en el pasaje citado del *Roland*: *Al ices mot sur sun cheval se pasmet*), y en la segunda la acción se muestra como terminada (*As vos Rollant sur sun cheval pasmét*), subrayando así la línea de demarcación entre las dos *laissez* y afirmando la estructura estrófica.

b) *Repetición bifurcada*. El juglar entona la *laisse* repitiendo un

tema que no está precisamente al final de la precedente (*Roland*, l. 266-267; *Couronnement*, 21-22). Esta forma bifurcada influye adversamente en la firmeza de la estructura estrófica y oscurece el proceso cronológico.

c) *Comienzos similares*. El juglar entona la estrofa repitiendo un tema que figuraba ya en la entonación de la precedente (*Raoul*, l. 203-205; *Roland*, l. 161-162; *Prise*, l. 4-5). Esta forma reiterativa, más acorde con la estructura estrófica que las precedentes, nos introduce en el estudio del paralelismo de las *laissez*.

Para que podamos hablar de *laissez* perfectamente paralelas será menester que las secciones de narración que representan sean no idénticas, pero sí yuxtaponibles. La muerte de Girard y de Guichard en el *Guillaume* (versos 1.138-1.211, seis estrofas si se cuentan por el cambio de asonancias) nos permite apreciar cuán bella y eficazmente puede usarse esta forma tan característica del estilo oral, muy empleada también en la épica servia. En el ejemplo citado, el paralelismo inicial acentúa y dramatiza la divergencia final y nos ofrece una estrecha y artística concordancia entre el canto y la narración. Las variaciones de forma que se registran en las *laissez* paralelas se deben fundamentalmente a los cambios de asonancia (*Gormont*, l. 1-7). Valor paralelístico —y conclusivo— tienen también las observaciones del espía del rey Hugues en los célebres *gabs* del *Pèlerinage* (l. 24-36) y las bravatas finales de los doce pares sarracenos en el *Roland* (l. 71-78). Singular viveza y brillantez cobra esta técnica cuando se aplica al diálogo y se construyen breves preguntas y respuestas simétricas (*Guillaume*, versos 623-634).

En las *laissez* que hemos llamado paralelas, la narración, aunque despacio, avanza. Cuando podemos hablar ya de *laissez* similares, es decir, cuando las diferencias en el orden narrativo son mínimas, cuando el progreso del relato consiste sólo en ligeras variantes, el recurso lírico de la repetición afirma la musicalidad del canto épico. Como siempre, es el autor del *Roland* quien logra sacar un partido admirable de los conjuntos de *laissez* similares, deteniendo la narración en los momentos más dramáticos: traición de Ganelón (l. 40-42), negativa de Roldán a sonar el olifante (l. 83-85). Las tres situaciones capitales del poema se acusan con majestuosos conjuntos de dobles grupos de tres estrofas: toque del olifante por Roldán y descubrimiento de la traición de Ganelón (l. 132-137), muerte de Roldán (l. 170-175) y dolor de Carlomagno ante el cuerpo de Roldán (l. 204-209). Aumentan la belleza estructural de estos admirables grupos las sabias repeticiones internas de temas y su desarrollo típicamente musical. Al magistral empleo de la forma estrófica debe la *Chanson de Roland* su singular belleza. El tipo de repetición lírica que llena en el *Roland* tres *laissez* completas ocupa en otros cantares una estrofa,

el final de la anterior y el principio de la siguiente. La *laisse* deja de ser la unidad lírica y la estructura estrófica queda así debilitada (*Raoul*, l. 56-58; *Couronnement*, l. 7-9).

El examen del papel de la *laisse* en cuanto unidad estructural permite sentar unas conclusiones y esbozar una clasificación. Analicemos al respecto los nueve cantares seleccionados:

La *Chanson de Guillaume* nos ha llegado en un estado tal que el estudio de su estructura estrófica se hace casi imposible. En la obra de Rychner se dedica un extenso apéndice al examen de los problemas críticos que plantea este cantar.

La *Prise d'Orange* ofrece, al igual que el *Roland*, *laisse*s perfectamente individualizadas.

En el *Raoul* las *laisse*s ofrecen por lo común repeticiones y desarrollos de temas ya apuntados en las anteriores. El cantar adquiere con ello fluidez y movilidad, si bien carece de las magníficas pausas del *Roland*.

Le Charroi de Nîmes revela una correspondencia muy imperfecta de los elementos narrativos y de los elementos líricos.

Las larguísimas *laisse*s del *Montage II* carecen en absoluto de toda función estructural.

En el *Couronnement* encontramos paralelismos frecuentes de momentos sucesivos que no sólo no llegan a paralelismos estróficos, sino que cuando éstos podrían producirse (*laisse* 42) no se aprovechan.

Tampoco en el *Pèlerinage* aparece una estructura estrófica, si bien la repetición y entrelazamiento de los temas aseguran, debilitando la línea narrativa, el valor lírico del cantar.

En *Gormont* vemos cómo, salvo en las siete primeras *laisse*s conservadas, el abuso de las repeticiones bifurcadas (l. 13-15) impide así mismo la formación de una firme arquitectura estrófica.

Muy distinto es, como hemos visto, el caso del *Roland*. Del lúcido examen de Rychner sólo podemos copiar aquí algunos de los magníficos conjuntos estróficos que señala en la *Chanson*:

	93	94	95						139
96	97	98	99	100	101	102	103	104	140
				105					141
				106					142 143
				107					144
				108					145 146
				109	110	111			147 148 149 150

(los números indican aquí las estrofas; la vertical, la continuidad narrativa; la horizontal, la pausa y la reiteración líricas). Bien se advierte que para el autor del *Roland* la *laisse* es la unidad dramática, la unidad narrativa y la unidad lírica. En obras como el *Montage II* o el *Couronnement*, las *laisse*s, carentes de toda función es-

tructural, se situarían uniformemente en la vertical narrativa. Obras como el *Raoul de Cambrai* ocupan un lugar intermedio.

Vemos, pues, cómo al carácter narrativo de un cantar corresponde una débil estructura estrófica y cómo sólo una firme arquitectura basada en la unidad *laisse* permite los grandes acordes "horizontales". Siendo la estrofa un elemento del canto, un cantar será tanto más lírico cuanto más claramente estrófico. Conservar a la *laisse* su carácter de estrofa es en verdad componer una *chanson*; ofuscar sus contornos y alargarla desmesuradamente es alterar el carácter más fundamental del canto.

La épica medieval nos da siempre, en su conjunto, una impresión de *cliché*. Fórmulas, motivos e incluso temas y argumentos ofrecen un carácter estereotipado. Nada de ello es de extrañar si atendemos a las condiciones en que trabaja el juglar. Su profesión, el canto público, no es en verdad la más adecuada para la búsqueda paciente de la expresión original. También aquí es útil la comparación con los modernos cantores servios, a los que se ve desarrollar un tema cualquiera con motivos y fórmulas conocidos, de carácter netamente profesional.

Rychner establece una lista de los veinticuatro motivos más usuales en los cantares. Tales motivos admiten un desarrollo más o menos adornado (un cantor servio se jactaba de saber "armar a un caballero" o "describir una batalla" con más adornos y florituras que un colega rival). En el *Roland* vemos el motivo *armement d'un chevalier* desarrollado en forma sencilla (v. 1.797-1.801), algo más compleja (v. 3.863-3.869) y plenamente "adornada" (v. 3.140-3.171). El autor de nuestro *Guillaume* no se molesta siquiera en cambiar la asonancia -è.e al desarrollar en cuatro ocasiones el mismo motivo (v. 133-140, 1.075-1.080, 1.498-1.502, 220-227). En el *Couronnement*, el autor, más diestro, sabe variar las asonancias (v. 405-413, -a.e; 2.092-2.100, -ié; 2.475-2.489, -ã) y adornar prolijamente el tema al armar a Corsolt (v. 636-656). A veces, los motivos se imponen a un juglar mediocre contra todo buen sentido, y así vemos al autor de la *Prise d'Orange* armar con lanzas a Guillermo y a sus compañeros nada menos que en la habitación de Orable. El examen del motivo *attaque à la lance* en diversos cantares permite apreciar la singular fijeza de los elementos que lo componen (1, aguijar al caballo; 2, blandir la lanza; 3, herir; 4, quebrar el escudo del adversario; 5, romper su loriga o su coraza; 6, atravesarle con la lanza o, en su caso, rozarle tan sólo; 7, derribarle del caballo, muerto por lo general).

Cada uno de estos elementos se expresa por medio de determinadas fórmulas, y aquí establece Rychner un completo cuadro de las fórmulas que expresan la acción "aguijar al caballo" y el "golpe o los resultados del golpe en el escudo o en la loriga". Las variacio-

nes que se registran en tales fórmulas se deben fundamentalmente a las necesidades de la asonancia. La reducida base —nueve cantares— de semejante clasificación no permite sentar conclusiones de tipo estadístico ni precisar en qué proporción eran tradicionales las fórmulas. La comparación con las fórmulas de los poemas homéricos, poemas cantados asimismo y también de difusión oral, nos hace ver hasta qué punto explican las características de la profesión de juglar la forma estereotipada de nuestros cantares de gesta. El estilo de *Roland*, como el de Homero, merece plenamente el calificativo de tradicional. Y si, como Homero, el autor del *Roland* logra sacar de sus recursos tradicionales un partido admirable, a su inspiración y a su genio poético se debe.

Estilo tradicional, lenguaje tradicional. Hemos de lleno en el problema de los orígenes. *Si le Roland utilise en commun avec les plus anciennes chansons conservées un langage épique traditionnel, les chansons les plus anciennes ne le seraient que pour nous et auraient été en réalité précédées d'autres chansons.*

Conclusiones: La reacción antirromántica de Bédier y sus discípulos ha ido demasiado lejos y se resiente, en general, de haber querido extender al conjunto del género épico medieval resultados válidos para un poema como el *Roland*, cuya atipicidad es manifiesta. Se ha insistido demasiado en la unidad de composición, y todo nos hace ver que el oficio de juglar es el menos apropiado para dar nos tal unidad. Se ha querido defender la unidad de cantares evidentemente compuestos de episodios quién sabe si reunidos sólo ocasionalmente en un manuscrito. Se ha juzgado como si fuera escrito un género literario exclusivamente oral, y no se ha tenido en cuenta que los criterios que se aplican en la crítica de la literatura escrita y meditada no deben extenderse a los productos de este arte tan condicionado.

Baligant, Synagon, Rainoart, los episodios del *Couronnement* nos indican claramente cómo se agregan cantos cortos a un núcleo principal. Y este procedimiento de aglomeración que vemos en el siglo XII ha de ser más antiguo, pues se debe directamente al modo de difusión del cantar de gesta.

No hay que juzgar a los demás cantares según el modelo del *Roland*. Pero tampoco el *Roland* puede haber creado su peculiar lenguaje épico, y absurdo sería suponer que, a partir de este "primer cantar", tal lenguaje se haya convertido en el común a toda la épica francesa.

"Pas un texte, il est vrai, au-delà du XI^e siècle; Bédier l'a répété, pour qui le rideau se élève enfin en 1075. Pour nous, le silence de l'époque précédente ne nous impressionne pas. La *Chanson de Guillaume, Gormont et Isembart, le Pèlerinage, Raoul de Cambrai*, nous sont

parvenus chacun dans un seul manuscrit: leur transmission est un miracle, qu'il serait fou de supposer fréquent. Que savions nous du *Guillaume* avant 1901? Que savons nous du *Raoul* dont la version rimée est un rajeunissement? Où s'est égaré à nouveau le manuscrit du *Pèlerinage*? Les livres se perdent: mais ont-ils même toujours existé? Si les chants épiques ont été chantés dès le IX^e ou le X^e siècle, pourquoi voudrait-on qu'ils eussent été écrits? Répétons que le livre n'est pas essentiel à la chanson; nous avons été frappés par la modestie des manuscrits uniques de plusieurs de nos chansons. Ce qui surprendrait vraiment, donc, ce serait que des chants épiques du X^e siècle nous eussent été conservés. Pense-t-on que les seules compositions en langue vulgaire entre les serments de Strasbourg et la *Vie de Saint Alexis* aient été la *Cantilène de Sainte Eulalie*, la *Passion*, le *Saint Léger*, en tout trois poèmes en deux siècles? Ce que nous savons du développement de la littérature en langue vulgaire, d'abord tellement humble, de si populaire clientèle, nous invite à croire que l'idée d'écrire les chansons religieuses ou épiques n'a pu venir que tard. Et, même écrites, elles se sont ensuite si souvent perdues!

Nous nous découvrons donc enclins, et nous avons été amenés par l'analyse descriptive de nos chansons, à supposer derrière les chansons conservées des chants plus anciens, probablement plus courts, peut-être plus proches de l'histoire, qui, remaniés par des générations de chanteurs, fourrés d'épisodes nouveaux se rattachant à l'ancien sujet, connu et aimé du public, complétés, retravaillés, mis au goût du jour, remplacés en même temps que rajeunis, adaptés à l'idéologie du temps, parfois créés vraiment à nouveau par des puissants poètes, auraient abouti aux chansons conservées. Nous n'en reviendrions pas pour autant à la conception romantique de chants épiques primitifs, naturels, populaires. Non pas qu'il faille craindre exagérément l'adjectif *populaire*. Mais il faut s'entendre. Pour la période de nos textes, nous voyons que la diffusion orale de la chanson de geste entraîne entre les chanteurs et la communauté qui les écoute, entre les chanteurs et le peuple, une communion beaucoup plus étroite et plus immédiate que celle qui existe entre auteurs et lecteurs, si bien que ce sont les sentiments mêmes de ce peuple que les chansons de geste expriment presque nécessairement, des sentiments et des idées qui groupent, qui unissent, qui ont une large résonance, à l'opposé des subtilités qui isolent. En ce sens, nos chansons sont populaires, et celles qui les ont précédés l'étaient sans doute de la même façon. Mais puisque c'est décidément le caractère oral de cette littérature qui est au centre de son explication, je remplacerais volontiers avec Parry le terme de littérature populaire par celui, plus clair et plus objectif, de littérature orale, et ajouterai-je, professionnelle, qui rappelle les circonstances positives donnant à cette littérature ses caractères particuliers.

Demasiado larga cita, sin duda, para concluir una ya demasiado larga recensión. Pero resulta difícil sustraerse a la tentación de reproducir en esta revista párrafos tan semejantes a los que tantas veces ha acogido en sus páginas; de transcribir, y en lengua del otro lado de los Pirineos, conceptos que hace más de medio siglo vienen expresándose briosa y reiteradamente del lado de acá. De agradecer

es que en el estudio de Rychner no se aluda a la épica castellana y la comparación se limite al campo, tan alejado como útil, de la épica servia. Repitamos: de agradecer es que no aparezca una sola cita de R. Menéndez Pidal, pues la amplitud del punto de coincidencia a que ambos llegan viene avalada por la limitación y la honradez del análisis *ab interno* del profesor de Neuchâtel. No necesitará el lector advertido cotejos enfadosos ni comparaciones que están en la mente de todos. Baste recordar la explicación de las características de la poesía juglaresca por las exigencias del género de divulgación que supone⁶, el subrayado constante de la raíz oral del género épico⁷, la afirmación de la variabilidad de la forma y el relato⁸, las alusiones a la recitación de fragmentos aislados⁹, la desconfianza ante la proclamada unidad de composición de los cantares de gesta¹⁰, la creencia en la brevedad de los cantares primitivos, el uso, en fin, del adjetivo clave, *tradicional*.

La escasez de cantares de gesta españoles (al menos, en su forma antigua versificada) nos impide hacer con ellos análisis comparativos del tipo de los de Rychner. Ello no obsta para que hagamos constar la exactitud con que cuadran al *Poema del Cid* algunos de los datos establecidos en la obra reseñada. El número de versos de las tres partes del poema (1.086, 991 y 1.663) corresponde a las cifras que da Rychner del número de versos que solían cantarse en una sesión de recitado. La relativa parquedad de repeticiones y recursos de tipo lírico (comparemos la modestia de las estrofas paralelas del *Cid*, versos 925-930, 1.189-1.191, 1.192-1.194, 2.741-2.754, con la amplitud de las *laissez* similares) nos sitúa el *Poema* en lo que Rychner llamaría "plano vertical" narrativo. Si carácter narrativo no supone esencial verismo, sí parece exigir éste continuidad narrativa. La pausa lírica abre al libre despliegue de la fantasía creadora del juglar autor una puerta que, en el *Poema del Cid*, se nos muestra cerrada. No podemos suscribir, empero, afirmaciones como las de que la verdadera altura épica sólo parece accesible a los cantares del tipo lírico "horizontal" de *laissez* estructuradas. Plenitud lírica no es lo mismo que altura épica. No vemos claro tampoco que el episodio de *Baligan* perjudique la unidad dramática del *Roland*. El episodio podrá ser posterior a un estado primitivo de la leyenda o, si se quiere, de la gesta, pero en el *Roland* que nosotros conocemos, el de Tuoldus, nos

⁶ R. MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, páginas 433 y 435.

⁷ R. MENÉNDEZ PIDAL: *Id.*

⁸ R. MENÉNDEZ PIDAL: *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, páginas 40 y sigs.

⁹ R. MENÉNDEZ PIDAL: *Id.*, págs. 193 y sigs.

¹⁰ R. MENÉNDEZ PIDAL: *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, págs. VI-XXII.

parece excesivo calificarlo de intruso. Adventicio, tardío si se quiere, pero no intruso, al menos en el sentido peyorativo de la palabra.

Y concluyamos felicitándonos de que, una vez más, el examen interno, atento, cuidadoso y técnico de los hechos conocidos deje en entredicho a las más ingeniosas y eruditas construcciones teóricas.—
FRANCISCO NOY.

BODMER, DANIEL: *Die granadinischen Romanzen in der europäischen Literatur. Untersuchung und Texte*. "Zürcher Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte", Band V. [116 págs. + XII cuadros comparativos, in 4.º].—La oportunidad de este trabajo está fuera de cuestión. Durante años y años los temas granadinos han ilustrado la maurofilia europea; hacía falta la obra de síntesis que coordinara los datos dispersos y valorara las diversas interpretaciones. Una y otra cosa han sido logradas por el señor B. Su libro está formado por una introducción sobre nuestros romances, que, si nada nuevo dice al conocedor de la literatura española, no es impropio —ni mucho menos—, habida cuenta del amplio público que puede consultar el libro. Otro tanto cabría decir del capítulo —bien informado— que dedica a las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, aunque en él echamos de menos alguna noticia sobre "Sprache und Stil" del vecino de Mula, a despecho del titulillo que figura en la página 24. Seguidamente estudia el señor B. la difusión de las *Guerras* por la literatura europea: Francia y España, en los siglos xvi-xvii; Francia, Inglaterra y Alemania, en el xviii y, con andadura todavía más afortunada, en los xix y xx. En la página 26, donde se interpreta con exactitud el valor histórico de los romances que sirvieron a Pérez de Hita para elaborar el capítulo VI de su novela, falta —a mi modo de ver— algo que es fundamental para comprender el arte del narrador: su indiferencia histórica ante la realidad que describe; creo que es definitiva una frase de las *Guerras* cuando, al hablar del romance *Salte la estrella de Venus*, dice: "el que lo hizo no entendió la historia". Es posible; Lope quedaría sin entender la historia de sus amores con Elena Osorio. Pero no, justamente, en lo que cuenta el bueno del zapatero-soldado. También, según mi modo de ver, el *Romancero general* podía servir para valorar más cumplidamente la resonancia de las *Guerras* e, incluso, para conocer las reacciones que produjo la maurofilia; vuelta al romancero viejo, sobre todo. No es indiferente a esta "arabización" de nuestra literatura otra deliciosa novelita morisca: *La historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, publicada en el *Inventario* de Antonio de Villegas (Medina del Campo, 1565).

Ofrecen una rigurosa información las páginas que estudian el peregrinar de las *Guerras* por la literatura europea; como es de supo-

ner, el interés mayor está en el análisis de traducciones e interpretaciones de las épocas pre- y romántica.

Otro capítulo forma el señor B. con los que él llama "die vier europäischen Romanzen" (*Pascábase el rey moro; Abenámar, Abenámar; Río verde, río verde, y Por la calle de su dama*). El origen del primero de estos romances se puede ilustrar —en cuanto a su carácter de lamentación— con algún pasaje de la *Crónica* de Hernando del Pulgar, como el del llanto moro por la pérdida de Málaga ("¡oh Málaga, cibdad nombrada e muy fermosa, cómo te desamparan tus naturales! ¡Púdogos tu tierra criar en la vida, e no los pudo cobijar en la muerte!", BAAEE, LXX, pág. 471 b), y no se puede separar de las narraciones históricas contemporáneas (BAAEE, LXX, pág. 366 a; ib., págs. 605 b y 606 a, *passim*). Del mismo modo, juzgo que estas narraciones históricas influyeron, y no poco, en el estilo de Hita (basta recordar las descripciones de trajes, de torneos, de combates; el mundo abigarrado de vencedores y vencidos, etc.).

En unas breves notas caracteriza el autor las aportaciones de cada uno de los traductores de los romances, y en un útil índice se agrupan las versiones (nacionales y extranjeras) de cada uno de los textos. Al final, unas hojas extensibles permiten comparar la redacción española de cada romance con las traducciones europeas que de él se han hecho.

El libro es útil. Muestra interés por un tema sugestivo. Simultáneamente dos trabajos distintos han venido a mostrar la vitalidad de un género: dentro de la literatura nacional (M. Alvar, *Granada y el Romancero*, "Clavileño", núm. 32, 1955, págs. 7-18, y ahora en forma de librito, Granada, 1956) y en su buena andanza europea en la obra que acabo de comentar.—MANUEL ALVAR (Universidad de Granada).

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN.—*Poema de Yúçuf. Materiales para su estudio*.—Colección Filológica de la Universidad de Granada, 1952, 150 páginas + 17 págs. en reproducción fotográfica. = La Colección Filológica de la Universidad de Granada, que dirige el doctor Alvar, catedrático de aquella Universidad, se inicia con la reimpresión de este estudio del maestro don Ramón Menéndez Pidal. No puede ser más laudable la iniciativa del profesor Alvar, puesto que, al hecho simbólico de poner al frente de la futura colección el nombre del maestro, añade el acierto de hacer fácilmente accesible una obra fundamental, no editada desde hace más de medio siglo. En esta nueva edición se incluyen, además, las valiosas notas marginales puestas por Menéndez Pidal en el antiguo ejemplar que ha servido para la reimpresión. La primera edición se publicó en 1902, en el volumen VII de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.

Empieza el estudio (págs. 9-14) con una descripción de los manus-

critos conservados del poema. El manuscrito B, que se conserva en la Biblioteca Nacional, es más completo y fué ya editado por H. Morf en 1883. El manuscrito A es mucho más incompleto, pero es más antiguo y su edición es imprescindible para el estudio definitivo del *Poema*. Sigue a continuación (págs. 15-31) el texto del manuscrito A. La edición, tal como indica el autor en la nota preliminar, va hecha a plana y renglón, conforme al original. Se conserva el ligado de las letras. Se señala la división de coplas y de versos. La reproducción a la pluma verdaderamente meritoria, es limpia y clara.

Siguen unas importantes notas (págs. 32-36) referentes a detalles de lectura o interpretación del texto. Se hacen notar aquí las formas borrosas, las que aparecen repasadas con tinta posterior, las tachaduras o imperfecciones, las faltas o lagunas y la procedencia de donde se ha tomado la lección que las subsana. Parte capital del libro la constituye la transcripción del poema en caracteres latinos. Preceden a la transcripción unas notas (págs. 37-51), en que el autor señala el criterio seguido para obtener una fácil inteligencia del texto sin merma de la fidelidad estrictamente literal del manuscrito con caracteres arábigos. En la transcripción en caracteres latinos (páginas 51-62), respetando los versos y las coplas, se adopta la moderna separación de las palabras. Siguen unos importantes comentarios sobre el lenguaje del poema (págs. 63-94). Se señalan en este estudio los principales rasgos dialectales del manuscrito A, comparados con algunos del B. Son tratados aspectos de fonética y morfología, y se comentan algunos giros notables. Completa el estudio lingüístico un vocabulario en que se localizan y explican las voces más interesantes del fragmento editado, dándose la recta interpretación y estableciéndose comparaciones con formas del manuscrito B y aun de otros textos.

Las cuestiones relacionadas con la fecha y transmisión del poema se tratan en un breve capítulo (págs. 95-97). Sigue un estudio de las fuentes de inspiración del *Poema Yúçuf* y de la relación de éste con otras versiones de la historia de José (págs. 97-119). Ello permite a Menéndez Pidal aclarar algunos pasajes oscuros del texto aljamiado y reconstruir el fragmento final de la obra, que falta en el manuscrito A. Para concluir (págs. 120-142), se publican los trozos de la vida de José incluidos en la *General Estoria* de Alfonso X.

Se cierra el libro con un índice alfabético de palabras (páginas 143-150), que remite a los párrafos del capítulo dedicado al estudio lingüístico del poema. Al final, fuera de texto, figura una reproducción fotográfica del código.—*Francisco Marsá*.

DON JUAN MANUEL.—*Libro infnido y Tractado de la Asunción.* Estudio y edición de JOSÉ MANUEL BLECUA. Colección Filológica de la

Universidad de Granada, 1952, XLV + 106 págs. = Este trabajo apareció por primera vez en 1938, en la *Revista Universidad*, de Zaragoza, núms. 1 y 2. Diversas circunstancias han contribuido a que los ejemplares de aquella edición sean actualmente muy raros. Esto justifica una nueva tirada. Por otra parte —según se asegura en una nota previa— la nueva edición anula la anterior, ya que el texto y los comentarios han sido rehechos y revisados cuidadosamente.

La *Introducción* está dividida en partes. Se trata, en primer lugar, de los *Manuscritos y ediciones* (págs. IX-XI); aquí explica J. M. B. las características de su edición. Sigue un capítulo acerca de la fecha del "Libro Infinito" (págs. XII-XX); después de pasar revista a las diversas opiniones emitidas, llega J. M. B. a la conclusión de que la obra fué escrita en 1334, excepto el último capítulo, que pudo serlo hacia 1336 ó 1337. En el *Contenido del "Libro Infinito"* (págs. XXI-XXIII) se comenta la importancia de los diversos capítulos y su relación con otras obras. Interesantes son los párrafos dedicados a la *Originalidad del "Libro Infinito"* (págs. XXIV-XXVII), en los que José Manuel Blecua hace notar la particularidad de que se trata de un libro concebido exclusivamente para don Fernando, hijo del autor. Cierra la introducción un comentario sobre *El "Tractado de la Asunción"* (págs. XXXVIII-XLX).

Sigue el texto del "Libro Infinito". La edición de J. M. B. parte del manuscrito 6.376 de la Biblioteca Nacional, aunque sosteniendo un constante cotejo con la edición de Gayangos. Se respeta la ortografía del manuscrito, incluso en las vacilaciones. La edición del texto abarca las páginas 3 a 87. Contiene abundantes notas a pie de página, especialmente dedicadas a comparar pasajes del "Libro Infinito" con otras obras del mismo autor y aún con otros libros de la época. Iguales características tiene la edición del "Tractado de la Asunción de la Virgen" (págs. 89-102). Cierra el libro de J. M. B. un glosario de más de doscientas voces. La impresión, cuidada y elegante, contribuye a realzar el valor de este volumen, segundo de la Colección Filológica de la Universidad de Granada, que dirige el doctor Alvar.— *Francisco Marsá.*

BRAVO-VILLASANTE, CARMEN: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid, Revista de Occidente, 1955.— Por su extraordinaria riqueza, el teatro español de la Edad de Oro ofrece todavía muchos aspectos nuevos o poco estudiados al investigador de la escena en el XVI y el XVII. Todavía existen fondos en bibliotecas nacionales y extranjeras prácticamente desconocidos; faltan monografías sobre la influencia de otras literaturas en nuestra producción. Y, ante todo, ediciones críticas que divulguen los textos de comedias, dramas o tragedias. ¿Quién pone en duda el importante

papel que, en el reparto de aquellos siglos, correspondía a la mujer? Sin embargo, nadie ha escrito aún el trabajo extenso que el tema merece. C. B.-V. ha pretendido llenar, en parte, ese vacío. Y lo ha hecho —podemos anticiparlo— con acierto y discreción.

En el primer capítulo de su libro, C. B.-V. considera los orígenes posibles del tipo. Sin vacilación contesta: el punto de partida se encuentra en Italia. No discutimos que ésa y no otra sea la fuente de nuestras mujeres varoniles; al menos, de las que apasionaron al público y lectores de la Edad de Oro. Pero no conviene extremar la influencia literaria con desprecio de la realidad histórica. Recuérdese la actitud de Menéndez Pidal (*La épica española y la "Literarästhetik des Mittelalters"* de E. R. Curtius, *ZRPh*, LIX, 1939, y *Castilla. La tradición. El idioma*, Espasa Calpe, 1945, págs. 75 y sigs.) frente al método de Curtius, que descubría la persistencia de tópicos de la antigüedad en temas de la poesía latina medieval y románica nacidos libremente o influidos sólo en parte por la tradición. El disfraz varonil tiene un área tan extensa, que puede considerarse recurso universal; se encuentra, por ejemplo, en los cantares germánicos: episodio de la peña de la Corza (*Los Nibelungos*), en la que Hilda, vestida de guerrero, es desencantada por Sigurd. Los modelos italianos determinaron, sin duda, el éxito del tipo: no olvidemos, a pesar de ello, que el disfrazar de hombre a una mujer enamorada o de espíritu varonil encontraba ejemplo e incentivo en la realidad cotidiana.

C. B.-V. distingue dos variedades de la figura: la mujer enamorada y la mujer heroico-guerrera; aquélla, femenina, adopta el disfraz sólo en razón de las circunstancias; ésta, próxima a lo patológico, reniega de la naturaleza y pretende cambiar la propia. Las dos variedades aparecen en la literatura renacentista italiana. ¿No habría sido útil el estudio de los precedentes fundamentales de la antigüedad? Hay otros, aparte del de las Amazonas. C. B.-V. cita el caso de las doncellas andantes de los libros de caballerías. Escribe: "Con los precedentes de la antigüedad y el ejemplo de los libros de caballerías, Boiardo, en el *Orlando innamorato* (1487), apenas si tendría que hacer un esfuerzo para vestir con hábito de varón a sus famosas protagonistas" (pág. 36). No está suficientemente especificada la influencia de la tradición caballeresca en Boyardo; las citas corresponden a libros españoles, aunque de gran difusión. Ariosto aprovecha las felices creaciones de Marfisa y Bradamante, de Boyardo, y, por el mayor éxito del *Orlando furioso*, asegura el triunfo de la mujer guerrera y de la mujer enamorada. Sobre la influencia de Ariosto en España, véase: A. Parducci: *La fortuna dell' "Orlando furioso" nel Teatro Spagnuolo* (Suplemento del *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, Turín, 1937); *Note sulle traduzioni spagnole dell' "Orlando furioso"* (*Annali della R. Scuola Normale Superiore de Pisa (Filosofia e*

Filologia), IV, 1935, fascículo 3.º, págs. 243-54; 4.º, 313-26); *La fortuna dell Ariosto in Ispagna* (en *L'Italia che scrive*, XVI, Roma, 1933, 195-197); G. M. Bertini: *L'Orlando furioso e l'Inquisizione spagnuola* (*Convivium*, VII, 1935); *L'Orlando furioso e la Rinascenza spagnuola* (Nuova Italia, 1934); Antonio Portnoy: *Ariosto y su influencia en la literatura española* (Buenos Aires, 1934); O. Macrí: *L'Ariosto e la letteratura spagnuola* (*Letterature Moderne*, III, Milán, 1952, 515-543); M. A. Garrone: *L'Orlando furioso considerato come fonte del "Quijote"* (*Rivista d'Italia*, 1911); C. Consiglio: *Cervantes e Ariosto* (en *Italia fuente de poesia e altri studi di letteratura spagnola*, Bari, A. Cressati, s. a., págs. 107-110), y del *Orlando enamorado*: A. Parciucci: *L'Orlando innamorato nel Teatro Spagnolo* (Bologna, N. Zanichelli, 1934). El episodio de Bradamante y Fiordaspina —la dama que se enamora de una mujer en traje varonil— repite un motivo presente en *Las mil y una noches*; tuvo gran éxito en el teatro español. C. B.-V. enumera, con acierto, las características de Bradamante y Marsisa y las situaciones equívocas en que fácilmente caían las disfrazadas: lucha entre mujeres (en el Museo del Prado hay un cuadro de Ribera —*Combate de mujeres*— que representa un duelo entre Isabella de Carazi y Diambra de Petinella, ante el marqués del Vasto, el 25 de mayo de 1552 (Nápoles), por Fabio de Zeresola; atribuido a Vaccaro (?) figura otro cuadro, en el mismo Museo, al parecer inspirado también en ese duelo), enamoramientos súbitos, combate con hombres, etc. Tasso, en su *Gerusalemme liberata*, explota el triunfo de los tipos: mujer enamorada (Herminia) y mujer guerrera (Clorinda). No sólo los grandes poemas caballerescos consagran el tópico; aparece en la comedia del cardenal D. Bibbiena, *La Calandria*, y se repite en otras muchas; pasa de *La Calandria* a Lope de Rueda y imitadores. C. B.-V. precisa: *La Calandria* influye indirectamente a través de *GPingannati*, de gran éxito en España. Asunto análogo al de la última comedia es el de la novela 36 de Bandello (véase: A. Gasparetti: *Las novelas de Mateo María Bandello como fuente del teatro de Lope de Vega Carpio*, Salamanca, Universidad, Imp. Cervantes, 1939). Resumidas las fuentes italianas principales —Boyardo, Ariosto, Bibbiena, *GPingannati*, Bandello, Boccaccio—, C. B.-V. se plantea el problema de cómo y cuándo llegaron los modelos italianos a España. Lope de Rueda (cuya mujer, Mariana, vistió frecuentemente de paje), imita, en *Los Engañados*, la obra del mismo título, ya citada, y saca en el *Colloquio de Tymbria* a Urbana vestida de hombre. En *La Diana*, de Montemayor, Felixmena, inspirada en Bandello, presenta, en versión pastoril, idéntico tipo; también figura en la comedia *Cornelia*, de Timoneda; *El tirano rey Corbanto*, y *Atila furioso*, de Virués. Asegurado el éxito, el teatro del xvi-xvii perfecciona y multiplica las circunstancias. Por otra parte, en el teatro español de la

Edad de Oro existía un clima favorable para el éxito de la mujer emancipada de la férrea tutela del código matrimonial (véase: Américo Castro, págs. 184 y sigs., en *Cada qual lo que le toca y la viña de Nabot*, Madrid, 1917, TAE, II).

En el capítulo segundo estudia las variedades de la mujer disfrazada en Lope. Rectifica afirmaciones de la página 58 al admitir, como es lógico, que Lope y otros escritores de los siglos XVI y XVII conocieron los grandes poemas caballerescos y novelas de Italia; tal vez aprovecharon más esos precedentes que los de Montemayor y Lope de Rueda. La influencia de Ariosto y Tasso en Lope es indiscutible. Véase: Amos Parducci: *L'Orlando furioso nel teatro di Lope de Vega* (*Archivum Romanicum*, XVII, 1933, 565-618); *L'Orlando innamorato nel teatro di Lope de Vega* (*Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. II, vol. III, Pisa, 1934, pág. 325); Rafael Lapesa: "La Jerusalén" del Tasso y la de Lope (*BRAE*, XXV, 1946, 111-136); F. Pierce: "La Jerusalén conquistada" of Lope de Vega: A reappraisal (*BSS*, XX, 1943, 11-35), y E. Kohler: *Lope et Bandello* (*Hommage à E. Martineche*, París, D'Abrey, 1939, 116-142), y el artículo de Gasparetti, ya citado. Tan indiscutible, como la influencia de Lope en muchos autores españoles, aunque siempre resulta problemático afirmar que en esta o aquella obra se inspiró este o aquel novelista o poeta. C. B.-V. recuerda la tradición romancística de la mujer guerrera y de las serranas varoniles; al menos, las últimas pasaron fácilmente a las tablas. Por uno u otro camino, Lope multiplica las clases de disfrazadas y sus ocupaciones —desempeñan papeles de estudiantes, alcaldes, a lo divino, etc.—; C. B.-V. las estudia detenidamente por orden cronológico, destacando el acierto del Fénix, que supo dar gusto al público y sacar el mejor partido de la situación.

Dedica el capítulo tercero a Tirso de Molina. Tirso, a la vista de Lope y otros modelos, profundiza en el análisis de los temperamentos, recrea el tipo de acuerdo con su peculiar manera de hacer. Un mismo personaje femenino aparece en escena encarnando distintos papeles de hombre; así el enredo aumenta y surge el equívoco múltiple y el no distinguir entre la apariencia y la realidad, tema esencialmente barroco. (De paso, C. B.-V. enumera algunas obras en que el engaño es diverso: hombre vestido de mujer, páginas 116-120; como es lógico, tuvo menos éxito por la peligrosa interpretación del caso.) Lope lega a su escuela el hábil recurso del disfraz. Tárrega, Guillén de Castro, Vélez, Mira de Amescua, Montalbán lo explotan con mejor o peor suerte.

Calderón (capítulo sexto) muestra menos interés por las disfrazadas, aunque predomina en él la figura de la mujer varonil. Los seguidores de su teatro deforman las líneas del personaje, en franca decadencia ya. La repetición de los motivos condujo a una monotonía y

pobreza lamentables. Al principio, el disfraz atraía al público por la gracia y picardía de las situaciones, y a los comediógrafos, por sus posibilidades; con los años, para arrancar el aplauso, los autores prodigaron los enredos y las circunstancias inverosímiles.

En las últimas páginas del libro, C. B.-V. recuerda los casos de la Monja Alférez y de doña Feliciano Enríquez de Guzmán, estudiante, con disfraz varonil, en Salamanca. ¿Influye la realidad en la comedia, o la comedia en la realidad? Tal vez la escena determinó a alguna dama a vestirse de hombre. Aunque los testimonios de Madame d'Aulnoy, citada por C. B.-V., merezcan poco crédito (véase: Duque de Maura y A. González de Amezúa: *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa d'Aulnoy*, Madrid, Calleja, s. a.), es indudable que existieron ejemplos históricos. Bermúdez de Castro y Filgueira Valverde han citado dos muy curiosos; no se olvide la afición de Cristina de Succia a llevar prendas varoniles. Tanto éxito tuvo en las tablas el tipo, que algunas comediantas —Francisca Baltasara, Bárbara Coronel, Jusepa Vaca, Micaela Fernández, Francisca Vallejo, María de Navas, Ana Muñoz, Manuela Escamilla; la lista podría ampliarse con el estudio de la bibliografía de nuestra escena en la Edad de Oro— se especializaron en representarlo, con gran indignación de predicadores y moralistas de aquellos tiempos. También la Calderona —como la *divina Amarilis*— representó vestida de hombre. Según González de Amezúa, en el Convento de Valfermoso de las Monjas (Valle de Utande de la Alcarria, hoy provincia de Guadalajara) se conservaba un cuadro —de pintor anónimo— en el que la Calderona aparecía con ese atuendo. Las monjas, en fecha no segura, supusieron que era la imagen de San Rafael, y recibió culto hasta que Juan Catalina García, a fines del xix, las sacó de su error; asombradas, las monjas quemaron el cuadro (A. González de Amezúa: *Unas notas sobre la Calderona, Estudios hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington*, Wellesley, Mass. Spanish Department, Wellesley College, 1952, 35-37).

C. B.-V. no ha pretendido agotar los ejemplos y sí sólo seguir la evolución del tipo en los autores más representativos. Por ello la cita de unas comedias más no rectificaría sus conclusiones. Creemos, sin embargo, interesante añadir un testimonio de las encontradas opiniones de nuestros comediógrafos. Antonio Hurtado de Mendoza, en defensa de Lope¹ y contra Alarcón, justifica el tópico de esta manera:

¹ Recuérdese lo que decía Lope en *La desdicha por la honra*: "Y aquí confieso a vuestra merced, señora, que no sé, porque no me lo dijeron, cómo o por dónde vino a ser Felisardo nada menos que bajá del Turco, que parece de los disfraces de las comedias, donde, a vuelta de cabeza, es un príncipe lagarto, y una dama, hombre y muy hombre; y a fe que dice el vulgo que no le hablen en otro lenguaje", folio 116 r.º (en *La Circe...*, Madrid, 1624, facsímil de la Colección Tesoro, Madrid, 1935).

Un poeta celebrado
 y en todo el mundo excelente,
 viéndose ordinariamente
 de otro ingenio murmurado,
 de que siguiendo a un galán
 en traje de hombre vestía
 tanta infanta cada día,
 le dijo: Señor don Juan,
 si vuesaerced satisfecho
 de mis comedias murmura,
 cuando con gloria y ventura
 nuevecientas haya hecho
 verá que es cosa de risa
 el arte; y sordo a su nombre
 las sacará en traje de hombre
 y aun otro día en camisa.
 Dar gusto al pueblo es lo justo,
 que allí es necio el que imagina
 que nadie busca doctrina,
 sino desenfado y gusto.

(*Más merece quien más ama*, III, esc. 3.^a)

Completan el libro un catálogo de las principales obras en que aparecen mujeres vestidas de hombre; un esquema de los orígenes del tipo, con flechas que representan las influencias —a grandes rasgos—; una lista de los motivos para usar el disfraz y clases de éste; índices y bibliografías (convendría uniformar las abreviaturas y completar las papeletas). Como anunciábamos al principio, el trabajo de C. B.-V. constituye una decisiva aportación al estudio de la mujer en el teatro español y la vida cotidiana de la Edad de Oro. (Quevedo, en *Cosas más corrientes de Madrid y que más se usan*, incluye: "Mujeres-hombres y hombres-mujeres en acciones y pelillos", *Prosa festiva*, edición, prólogo y notas de Alberto Sánchez, Madrid, Ed. Castilla, 1949, pág. 168.) Ha sorteado con acierto el peligro de buscar en motivos clínicos la explicación de la mujer con atuendo masculino: fácil y tentador peligro. Esperamos que en otras monografías amplíe las investigaciones que ha iniciado con tanto éxito en ésta, objeto de nuestro comentario².—ALFREDO CARBALLO PICAZO.

BATAILLON, MARCEL: *El sentido del "Lazarillo de Tormes"*. París. Librairie des Editions Espagnoles, 1954.—En 1954 se cumplieron los cuatrocientos años de la aparición en Burgos, Alcalá y Amberes de *El Lazarillo*. Incomprensiblemente la fecha pasó sin pena ni gloria. De ahí el acierto de la Librairie des Editions Espagnoles al publicar

² Tengo noticia de una tesis de Nellie Prathez Francis: *The women characters of Lope de Vega's Plays* (University of Oklahoma Abstracts of Theses..., Oklahoma, 1936, pág. 122), en que supongo tratará el tema de la disfrazada de varón.

la conferencia de Marcel Bataillon *El sentido del "Lazarillo de Tormes"*. Aunque se trata de palabras dirigidas a estudiantes de París y a alumnos del Seminario de Filología Románica de Colonia, en 1950, con manifiesto propósito divulgador, el prestigio de B. y la actualidad, renovada, del librito justifican la reimpresión de la charla, según la forma en que apareció en el número 12 —octubre de 1950— del *Boletín del Instituto Español*, de Londres.

B. se suma a los que consideran *El Lazarillo* como relato emparentado con tradiciones literarias vivas en la Edad Media —véase Erik v. Kraemer: *Le type du faux mendiant dans les littératures romanes depuis le moyen âge au XVII siècle*, Helsingfors, 1944—: las miniaturas reproducidas por Foulché-Delbosc, en la *RHi*, tomo VII, 1900, ilustran el tema de las picardías del mozo y de la malicia del ciego. González Palencia y Arturo Marasso —entre otros muchos— señalaron precedentes de ciertos motivos de la novela, no tan realista como algunos habían supuesto. Motivos y temas, gracias al anónimo escritor, alcanzan el nivel de lo genial. Los críticos de *El Lazarillo* se han planteado, como es lógico, el problema de su autoría. Si se interpreta como simple sátira, consciente, no puede extrañar el anonimato. Morel-Fatio supervaloró el alcance satírico, con menosprecio de las virtudes literarias. ¿No pertenecería, preguntaban Morel-Fatio y Marasso, el autor al círculo de los crasmistas más atrevidos? ¿O al grupo de cristianos nuevos, piensa Américo Castro? En uno y otro caso parecía aconsejable callar el nombre. Frente a la tendencia mendocista —González Palencia, Mele, L. J. Cisneros, Alda Croce— de última hora y algunas opiniones aisladas —Cejador: Horozco; Marasso: Pedro de Rhúa—, B. vuelve a considerar los pros y los contras de la atribución a fray Juan de Ortega. El padre Sigüenza recoge los rumores en favor de él: hallazgo del borrador en su celda, escrito de su propia mano; ingenio galán y fresco, claro y lindo; estudiante en Salamanca, inquieto, inclinado a cosas nuevas, humanista de una pieza. Fray Juan de Ortega desempeñó el generalato de la Orden de los Jerónimos entre los años 1552 y 1555; *El Lazarillo* apareció en 1554: habría sido un desacierto que la novela circulase con el nombre del fraile en la portada. ¿Hasta qué punto se consideraba fray Juan responsable de un pecado de juventud? El hecho de la publicación revela indiscutiblemente aprecio por el librito. B. resuelve varias dificultades que se oponen a la atribución en favor del jerónimo: sentido burlesco en el empleo de frases evangélicas, aspecto anticlerical.

El padre Sigüenza destacó dos intenciones en la novela: "mostrar en un sujeto tan humilde la propiedad de la lengua castellana" y "guardar el decoro". B. se fija, sobre todo, en el segundo. ¡Qué maestría revela la caracterización de los personajes! La obra obedece a

un sentido unitario, a un propósito artístico: la novatada del ciego a Lazarillo abre la serie de enseñanzas del pícaro. Al abandonar a su maestro, Lázaro ha adquirido una amarga experiencia. El episodio tiene estructura circular hasta en los menores detalles: si Lázaro despierta de la simpleza con un golpe, desconocemos la suerte del ciego después del encontronazo con el poste. Menos finalidad unitaria revela el llamado por B. motivo del vino, aunque, en efecto, aparece en momentos fundamentales de la vida de Lázaro: al vino debe, según el ciego, la salud; el ciego le predice que el vino le traerá fortuna (al pregonar los del arcipreste de San Salvador, con cuya criada casará, llegando, así, a la cima de su buena suerte). Contribuyen a reforzar la unidad artística de los distintos episodios alusiones a unos en otros: el encuentro con unas cuerdas anuncia la historia del alguacil; el encuentro con unos cuernos, la condición de Lázaro en su matrimonio. El personaje, además, no cambia durante toda su adolescencia: es un mozo de ciego, mezcla de ingenuidad y de prematura malicia. El ciego y el cura racionan, con la misma medida, la comida al muchacho. La miseria le persigue, aunque de otro modo, con su tercer amo.

La unidad de la novela, evidente en los tres primeros episodios, flaquea en los siguientes —sobre todo en el del buldero—, sin perder, por ello, interés la figura de Lázaro. Insiste B. en la diferencia esencial entre las aventuras —o desventuras— de Guzmán y las de Lázaro: éste nada tiene que ver con el pícaro condenado a galeras; no cultiva, como Guzmanillo, la sátira despiadada contra la sociedad. B., con buen acuerdo, rebaja la importancia del elemento satírico en *El Lazarillo* y exalta la de la técnica en la narración y en el retrato, como ejemplo de un arte consciente, iluminador de tierras nuevas.—
A. CARBALLO PICAZO.

STERN, S. M.: *Les chansons mozarabes*. Collezione di testi a cura di Ettore Li Gotti, núm. I. Palermo, 1953 [4.º, 66 páginas].—Después de la larga bibliografía que, precisamente a partir de las investigaciones del señor Stern, se ha dedicado a las *jarchas*, una obra de conjunto era de muy grande utilidad. Por eso este librito merece nuestro reconocimiento. Sin embargo, es de lamentar que el autor haya limitado su quehacer a exponer habitualmente su postura, silenciando, a veces, interpretaciones disconformes con la suya.

En efecto, como el señor S. dice (pág. vii), después de sus estudios, la colección de las *jarchas* conocidas se ha enriquecido notablemente, y para esclarecer el arcano han colaborado semitistas y romanistas. De la importancia del hallazgo del señor S. no es ocasión de hablar: si con él la lírica romance ha adelantado en mucho su aparición, es de esperar que también la métrica occidental gane en

perfección de conocimiento con la impresión de la *Poésie strophique arabe et la littérature romane*, que el autor anuncia (págs. viii y xx) para publicar en la RFE.

Las 66 páginas que comento ahora quieren ser "surtout un instrument de travail à l'intention de ceux qui voudront avoir sous la main una collection de kharjas romanes" (pág. viii). En efecto, a pesar de la modestia con que el autor presenta el librito, su utilidad y provecho serán innegables. En una breve introducción estudia con exactitud las características métricas del *zéjel* y la *muwaššaha* (páginas xiii-xvii), inventaría los cultivadores de la estrofa (págs. xviii-xix) y analiza la penetración de la *muwaššaha* en la literatura hebraico-española del siglo xi (pág. xix).

La publicación de las *jarchas* está hecha con esmero y, siempre que es posible, va acompañada de las lecturas conocidas en manuscritos diferentes del tomado como base. Los textos constan de una introducción sobre el poema (el texto, la métrica), una traducción de la última estrofa, la *jarcha* sin vocalizar, la posible interpretación de la "vuelta" y, al final, la traducción francesa de la cancioncilla. Siguiendo la propia numeración del autor, voy a considerar algunos de los extremos que me parecen más interesantes.

1. Stern transcribe: "Ven sidí veni —... / Dest al-zamēni —con filyo d'Aben al-Dayyēni." Cantera (*Sefarad*, IX, págs. 205-207) propuso *el querer es tanto bieni* en vez de los puntos suspensivos. La interpretación parece correcta y está de acuerdo con el espíritu del poema (vid. *Sefarad*, IX, pág. 207).

3. Esta *jarcha* ha requerido una y otra vez la atención de los investigadores. Cantera (art. cit., págs. 208-211) difiere ligeramente con respecto a Stern: señalo *esid* (S.) por *éxyd* (C.) y *Cidello* (S.) por *Çidyelo* (C.).

4. El señor S. no tiene en cuenta las aportaciones de Dámaso Alonso (RFE, XXXIII, pág. 319), que parecen lógicas y mejoran la lectura de *contener a* por *contener é* (forma de futuro).

5. La *jarcha* es difícil de interpretar; sin embargo, se han hecho plausibles conatos para su comprensión. En este sentido ha sido Cantera (art. cit., pág. 214) quien ha tratado de avanzar más, aunque su reconstrucción —ingeniosa, desde luego— no llega a ser totalmente satisfactoria; Dámaso Alonso (art. cit., pág. 327) propone una nueva interpretación que debería haberse tenido en cuenta. He aquí el estado de lectura, según los tres investigadores (no los únicos en el intento de explayación):

STERN.
Venid la pasca ayun sin ellu
... meu corajon por ellu

CANTERA.

Vényd la Pasca ed vien (?) sin elu;
¡com' cáned meu coraçon por elu!

ALONSO.

Venid la Pasca, ¡ed yo, sin elu!
¡cómo., meu corachón por elu!

Alguna corrección de Cantera a la traducción del texto hebreo tampoco se ha tenido en cuenta.

9. El primer hemistiquio del segundo verso fué reconstruído en la forma "¡Tan mal meu dolor li-l-habibi!". Otras probables interpretaciones del poemilla fueron señaladas por el mismo investigador. El texto, desde luego, no es nada fácil.

22. Stern rectifica alguna lectura de García Gómez.

41. Esta *jarcha* de Moshe ibn Ezra aparece muy escasamente interpretada en la compilación de Stern (pág. 34); Cantera (*Sefarad*, XIII, págs. 360-361), partiendo de ciertas variantes dadas a conocer por la señorita Garbell, ha avanzado notablemente en la comprensión del texto (el trabajo de C. es posterior a la publicación del librito de Stern). La situación actual de la *jarcha* y del proceso de su descifre es:

'km' y flyglh 'ly'n h' r'l'myby
kyryd lw dmy b' 'ry sw 'lrqyby

adamay flygüelo alyenu ed él a mihi
kýridlu demi vetari (?) su al-raqībi

Esto es: "amé (o amo) con pasión a hijuelo ajeno y él me ha correspondido (o corresponde), su espía o guardián quiérello de mí. apartar".

Las *jarchas* leídas por García Gómez son, casi siempre, transcritas según la interpretación de nuestro arabista. Otras —gran parte—, estudiadas por el propio Stern, han sido aceptadas por la crítica sin apostillas ulteriores.

El opúsculo del señor Stern se completa con unas notas lingüísticas (págs. 35-39) y un glosario (págs. 45-49) de referencias a los textos. Ambos exactos y útiles.—MANUEL ALVAR (Universidad de Granada).

MALKIEL, YAKOV: *Studies in the reconstruction of Hispano-Latin word families*. University of California. Publications in Linguistics, volumen 11, Berkeley and Los Angeles, 1954, VI + 223 págs.—Este volumen comprende tres diferentes estudios etimológicos: I, "The Romance Progeny of Vulgar Latin (RE)PEDARE and Cognates"; II, "His-

pano-Latin *PEDIA and *MANIA"; III, "The Coalescence of EXPEDIRE and PIETERE in Ibero-Romance". Todos tres tienen de común el versar sobre ramas diversas de la gran familia de palabras relacionada con PEDE, a que M. viene dedicando especial atención desde 1945¹.

Sólo una pequeña parte del libro ocupa el texto de estas tres monografías (págs. 1-54). La mayor parte del volumen está constituida por las notas, que, impresas en tipo menor, ocupan más de un centenar de páginas: a la monografía I corresponden 252 notas, páginas 65-95; a la II, las páginas 96-154; a la III, las páginas 155-169. (El autor trata así de despejar el camino de los insuperables obstáculos con que el lector tropezaría si tan copiosísima documentación se incorporase al cuerpo del texto.) El resto se divide en: a) Dos listas de abreviaturas (de lenguas y dialectos, de revistas y libros), páginas 55-62. b) Dos bibliografías (de textos medievales y renacentistas, de diccionarios y listas de palabras hispánicas), páginas 171-178. c) Cinco índices analíticos (de autores, de voces romances, de bases latinas, sinopsis de fenómenos lingüísticos aludidos, guía de significados de palabras), páginas 179-223.

Las notas, dado su volumen, merecerían de por sí una reseña aparte, ya que muchas de ellas aportan materiales y sugerencias a la discusión de problemas que sólo se relacionan incidentalmente con el tema desarrollado en el artículo².

Concentraremos, sin embargo, aquí nuestra atención sobre los estudios etimológicos, sin caer en la tentación de referirnos a alguno

¹ MLQ, VI (1945), 149-160; BH, LIII (1951), 41-80; AGI, XXXVI: 1 (1951), 49-74; BICC (Thesaurus), VII: 1-3 (1951), 201-244.

² Así, en la monografía I: La n. 18 se refiere en general al léxico de los legionarios. La n. 24 reúne materiales varios ilustrativos del tratamiento de las sordas iniciales cuando quedan intervocálicas por adición de un prefijo, y la n. 25 (que comprende las págs. 69-71) está exclusivamente dedicada a los variados tratamientos sufridos por REPUDIARE. La n. 90 acumula ejemplos de la confusión entre *es-* y *des-*; la 91 de la alternancia *es-∞as-*. Más adelante, 17 notas (notas 137-153) se refieren a *sopa* y sus derivados, etc. Pero es en las notas de la monografía II donde se esconden mayor número de materiales que los interesados en su estudio raramente pensarían hallar aquí reunidos: Las n. 16-26 (págs. 97-104) están dedicadas al estudio de [gwe] en español. La n. 96 (págs. 114-116) a -DY-; y las n. 98-104 (páginas 116-120) al especial tratamiento de -DY- > ç. La n. 162 (páginas 128-130) reúne amplia documentación sobre *entre-*. Las n. 164-177 (págs. 131-136) se refieren a TRUMPA y TRUMBA y los múltiples parientes de *trompa*, *trompo*. Las n. 205-211 (págs. 145-149) se dedican al estudio de *maña* y derivados, etc. Me he limitado a señalar los temas de mayor volumen; pero no son de menor interés los, mucho más numerosos, en que se desarrollan con brevedad otras cuestiones incidentales.

de esos problemas marginales (que desearíamos ver ampliamente estudiados por M. en artículo aparte).

Lo que en cambio no podemos dejar pasar sin comentario es el interés que, en todo momento, manifiesta el autor por los problemas de método y por incorporar a los estudios etimológicos vías y técnicas nuevas de investigación. Es más, el tema central de esta monografía tripartita puede decidirse que es *la metodología* en la reconstrucción del léxico latino-vulgar; las familias de palabras estudiadas sirven sólo de ejemplos sobresalientes de tales métodos.

Dos rasgos mayores cabe señalar en los estudios de M.: a) La continua doble perspectiva, latina y romance, con que se acerca a las familias de palabras latino-vulgares que estudia (para llegar así a hipótesis firmemente asentadas). b) La preferencia dada sobre cualquier otro material al ibero-románico; aspecto éste de sus estudios que M. justifica así: "Hispanic material has been tapped least consistently by explorers of Vulgar Latin, in part because scant direct information on Spanish dialects was available to pioneer Romancists, in part as a result of the limited interest in Latin comparative linguistics among Spanish-speaking scholars. For reasons which we can understand but not justify, Spanish and Portuguese have traditionally been on the periphery of Romance linguistics: as languages exceedingly conservative, especially on the lexical side, and amenable to reconstruction with a minimum of risks, they should rightly have occupied the center of the field" (pág. 21).

El estudio de familias léxicas, tal como en esta monografía se propugna, tiene el interés y dificultad de requerir una despierta atención hacia una diversidad de problemas lingüísticos que rara vez hay que considerar simultáneamente en otra clase de estudios; M. revela aquí un singular dominio de campos de la lingüística muy diversos, y a primera vista alejados de la etimología, al hacerse en todo momento cargo de los múltiples factores que gufan la compleja historia de las familias léxicas objeto de su estudio.

Nuestro propósito aquí es pasar revista a la primera de las tres secciones del libro, pues sus 22 páginas de texto y sus 252 notas encierran ya unos riquísimos materiales sobre los que descansa una construcción llena de interesantes problemas.

Una familia plebeya de palabras.—El primer ejemplo que M. estudia es el de una familia entera de verbos que, por pertenecer al latín coloquial, fué sistemáticamente excluída de la lengua literaria. El testimonio latino auténtico no resulta aquí suficiente, ya que notables miembros de la familia nunca fueron puestos por escrito y vivieron durante todo el período latino en estado latente. Sólo el examen comparativo de los resultados romances revela la frondosidad de este tronco de palabras, del que una minuciosa investigación filo-

lógica sólo ha podido descubrir muy limitadas huellas en autores interesados especialmente por el léxico rural, o en estrecho contacto con el lenguaje hablado por el vulgo. Sin embargo, son a su vez estas pocas reliquias las que sirven de base a la reconstrucción y permiten levantar, sin miedo a construir en el aire, todo el edificio arruinado.

*El REPEDARE latino y el *REPEDARE español.*—De esta familia plebeya de palabras, que M. se propone estudiar, sólo uno de sus miembros logró deslizarse subrepticamente en el léxico literario: REPEDARE. No en el latín cultivado de los escritores ciceronianos o de las Edades de Oro y Plata, sino en autores que, por una u otra causa, acuden al habla castiza de tono popular (como finamente observa M., pág. 2) aparece el verbo REPEDARE. Sin duda fueron los legionarios los que impulsaron el vulgarismo de un extremo a otro del imperio, dando preferencia a esa formación más expresiva que los verbos clásicos RECEDERE, REVERTI, REDIRE, REGREDI y REMEARE, al igual que impulsaron el sustantivo PEDONE (pág. 3).

Los testimonios aportados por la filología latina se ven corroborados, según M., por el estudio dialectológico de los romances hispánicos: "Traces of REPEDARE... have persisted, of all languages, in the Leonese and Extremeno dialects spoken in territories densely settled by veterans of Roman wars (the town *León* owes its name to the LEGIO quartered there during the endless wars of attrition against the Cantabrian tribes; farther south *Mérida* echoes EMERITA, suggestive of the residence of veterans)." "REPEDARE emerges in yet another far-off corner of the peninsula, in present-day Catalonia, which, significantly, for decades served the Roman military as the chief operational base in Spain" (págs. 3-5).

El *REPEDARE catalán semánticamente no se basa en el REPEDARE atestiguado en latín: El punto de partida de *repear* y *repeu* es evidentemente la imagen de 'pie' en el sentido de 'apoyo', 'puntal', 'soporte', 'pedestal', 'base', propia de otros derivados de PEDE, como PEDAMEN(TUM), PEDATURA, PEDANDUS y *APPEDARE (cf. página 5).

Pero en los vocablos occidentales M. descubre "traces of REPEDARE involving no fundamental change of meaning". Las reliquias amorosamente reunidas por M. pueden agruparse así:

1. *repeón* ∞ *repión*, 'peón', 'trompo' (en Mérida, *Bad.* Añádase: en Alcuéscar, *Cac.*)³; *repiona*, 'peón' (en Mérida, *Bad.*, y Alburquerque, *Bad.*), y *repionela*, 'peón pequeño' (en Mérida y alrededores, *Cac.*); *repeonza*, 'peonza' (en Cespadosa de Tormes, sur de *Salam.*); *repiola*, 'pirinola' (en Mérida, *Bad.*).

³ Materiales inéditos de Menéndez Pidal.

2. *repear* ∞ *repiar*, 'bailar la peonza' (Cespedosa de T., sur de Salam.), 'dar vueltas' (Mérida) ⁴.

3. *repiar*, 'subir, elevarse la perdiz herida, dar vueltas en el aire y caer muerta' (Alburquerque, Bad.).

4. *repiar*, 'sacudir con la vara de repiar las ramas de los olivos, para que caigan las accitunas' (Alburquerque, Bad.) ⁵.

Dos cuestiones previas debemos considerar antes de asentir a las deducciones de M.: a), la identidad de las voces extremeño-salman-
tinas y el REPEDARE latino (problema etimológico-semántico); b), la limitación espacial de tales reliquias a Badajoz, Cáceres y Salamanca (problema de geografía léxica).

Creo que las deducciones basadas en la limitación geográfica deben reexaminarse teniendo en cuenta que *repion*, 'trompo'; *repiar*, 'bailar sereno el trompo', y el *repiar*, 'zumbido que produce el trompo al bailar', son voces usuales también en Andalucía ⁶ (y desconocidas en cambio de los dialectos genuinamente leoneses desde el Duero al Cantábrico ⁷). Me atrevería a considerarlas como meridionalismos léxicos ⁸ si no fuese porque hallo *ripiar*, 'bailar', registrado en la Enciclopedia Espasa ⁹ sin nota alguna que localice la acepción en Andalucía o Extremadura.

En cuanto al problema etimológico-semántico, quiero llamar la

⁴ Posiblemente se trata de una definición incompleta, según adelante diremos.

⁵ Véase ZAMORA VICENTE, *El habla de Mérida* (Madrid, 1943), página 132; A. CABRERA, *Voces extremeñas... de Alburquerque y su comarca*, BRAE, IV (1917), pág. 101; P. SÁNCHEZ SEVILLA, *El habla de Cespedosa de Tormes*, RFE, XV (1928), pág. 148.

⁶ Véase A. ALCALÁ VENCESLADA, *Vocabulario andaluz* (Madrid, 1951), que ejemplifica los dos *repiar* con las frases siguientes: "el *repiar* de mi trompo es mejor que el *repiar* del tuyo", "¡qué bien *repiaba* el trompo que perdí!". M. utiliza sólo la edición de Andújar, 1933-34.

⁷ No figuran en los vocabularios asturianos de Acevedo-Fernández (Navia y Luarca), Rodríguez Castellano (Occidente de Asturias), García Suárez (Luarca), Menéndez García (Sistierna), Menéndez Pidal (Lena), Neira (Lena), Rodríguez Castellano (Aller), Rato (asturiano oficial), Canellada (Cabranes), Vigón (Colunga). Tampoco aparece en los leoneses y zamoranos: Álvarez (Babia y Lacia), García Rey (Bierzo), Alonso Garrote (Maragatería y Tierra de Astorga), Aragón (Cabrera Baja), Casado (Cabrera Alta), Krüger (S. Ciprián de Sanabria).

⁸ Cf. el área de nuestros vocablos (Andalucía, Extremadura, S. Salamanca) con la de fenómenos fonéticos meridionales como los de aspiración y pérdida de -s, desfonologización de -r : -l, pérdida de toda -d-, aspiración de j-, -j- y conservación de h-, etc. El sustrato leonés que cabe descubrir en el extremeño de hoy es muy reducido; en Cespedosa de Tormes (SE. de Salamanca), aún más escaso.

⁹ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, ed. Espasa Calpe.

atención hacia algunas cuestiones que más bien enturbian que aclaran el problema:

1. ¿Qué relación guardan entre sí las diversas voces extremeño-salmantinas? M. da la prioridad al verbo (*repiar*) y, a la luz de los significados de Alburquerque (núms. 3 y 4 nuestros), interpreta que el punto de partida es 'dar vueltas'; el de 'bailar el peón' no es sino uno de los derivados. Pero es el caso que los sustantivos *repeón* ∞ *repión*, *repiona*, *repconza*, *repiola* no son sino variantes de las formas simples *peón* ∞ *pión* (muy generalizada; para citar alguna localidad: Trujillo, *Các.*; Béjar, *Sal.*; Avila; Madrid, etc.), *peona* ∞ *piona* (por ejemplo, en Salorino, *Các.*; en la Ribera del Duero de *Sal.*; en Andalucía, etc.), *peonza* ∞ *pionza* (muy extendida: por ejemplo, Béjar, *Sal.*; Gijón, *Ast.*, etc.), y *piola* (por ejemplo, en Coruña). La convivencia en la región extremeño-salmantina y en Andalucía de *repiar* y *repión*, *-na*, etc., denota una hermandad entre el verbo y los sustantivos: Si los sustantivos se han formado sobre los muy comunes *peón*, *-na*, etc., ¿se debe su *re-* a influjo de *repiar*, o, por el contrario, *repiar* nació de *repión*, etc.? En caso de que el verbo fuese anterior a los sustantivos, ¿en qué relación se hallaba con el comunísimo sustantivo *pión*, *-na*, etc.? ¹⁰

Dejando de lado estos problemas, dada la existencia de la serie *pión*, *-na*, *-nza*, *-la*, 'trompo', lo que sí me parece necesario admitir es la prioridad (o si no la independencia) semántica de *repeón*, *repiar*, 'trompo', 'bailar el trompo', sobre el significado del punto 3 y sobre el *repiar*, 'dar vueltas', de Mérida (si es que no se trata en este último caso, como creo, de una definición incompleta de Zamora Vicente ¹¹).

¹⁰ Otro problema: Según más adelante veremos, *piola*, en Sudamérica y en Murcia, es la 'cuerda para bailar el trompo o peón'; ¿en qué relación se halla este uso con los de *piola* y *repiola*, que aquí citamos?

¹¹ En apoyo de esta suposición puedo aducir el caso paralelo de *condio*, voz estudiada recientemente por el propio Malkiel ("Cundir", *Homenaje R. Oroz*, Santiago de Chile, 1955, págs. 249 y sigs.). La definición que da Zamora Vicente en *El habla de Mérida*, 'carne, lo que es bueno', ilustrada con el refrán "abajo, pan mío, que allá va el *condio*", es, como Malkiel anota, "un tanto vaga". Para comprender el sentido preciso del sustantivo tenemos que acudir (al igual que en el caso de *repiar*) a otros vocabularios extremeño-salmantinos y andaluces. Según la definición "más sustancial" (Malkiel, n. 30) de A. CABRERA, *Voces... de Alburquerque*, se trata de 'queso, tocino u otro manjar semejante que añaden los amos a la hatada de los pastores y porqueros, la cual se compone generalmente de pan, aceite, vinagre y sal'; en la Sierra de Francia (Salamanca), según Lamano, es el *cundio* la 'salsa para sazonar la comida'. Alcalá Venceslada da para Andalucía el significado 'hato que llevan los trabajadores para la semana' (véase, en el estudio de Malkiel, la pág. 255 y las n. 30, 31 y 36).

2. En cuanto al *repiar* del punto 4, creo que no deriva de *REPEDARE y que debe colocarse aparte, atendiendo a los datos siguientes: *ripiar*, 'coger accitunas, cerezas o frutos semejantes a ordeño', en Barba del Puerco = Puerto Seguro, *Salam.*¹²; *ripar a azeitona* en Tras os Montes es 'apanha-la puxando-a com a mão ou com o ripo'¹³, y *ripo*, 'especie de pente ou gadanho com um pequeno cabo, para apanhar azeitona'¹⁴.

Este uso de *repiar* ∞ *ripiar* ∞ *ripar*, 'coger la accituna del árbol' debe estudiarse juntamente con otros significados de *ripiar* ∞ *ripar*, más usuales¹⁵.

Cf. la definición académica (*Dicc. Acad.*, 12 edic., Madrid, 1884) de *cundido*, 'aceite, vinagre y sal que se da a los pastores, y en algunas partes lo que se da a los muchachos para que coman el pan, como miel, queso, aceite, etc.'

¹² E. LORENZO, *Notas al vocabulario de Lamano, RDTP*, V, 1949, páginas 108 y sigs.

¹³ OSCAR DE PRATT, *Notas á margem do Novo Dicionario da Lingua Portuguesa, R.Lusit.*, XVI, Set. 1912, pág. 269. Cita de *Gazeta das Aldeias*, núm. 630, la frase "uso pentes com um pequeno cabo que servem para ripar os ramos", y de *Gazeta das Aldeias*, núm. 641, "a ripa da azeitona a mão".

¹⁴ C. DE FIGUEIREDO, *Novo dicionario da lingua portuguesa*, 6 edición (Lisboa, 1940).

¹⁵ Junto a los usos de *ripiar* ∞ *ripar* arriba señalados (y dejando de lado los que son más comunes), quiero llamar la atención sobre:

a) El pasiego *ripiar*, 'exprimir la teta de la vaca para agotar la leche contenida en la ubre' (G. A. GARCÍA LOMAS, *El lenguaje popular de las montañas de Santander*, Santander, 1949).

b) El gall.-port. *ripar*, 'separar a baganha de (o linho)', 'raspar ou limpar (a terra)', y los sustantivos *ripo*, *ripanço* ∞ *ripanzo*, *ripote*, *ripades*, 'instrumento de tabuas dentadas para arrancar a baganha do linho' (Tras os Montes), 'instrumento para desgargolar al lino de la linaza, que consiste en una tabla encajada en el suelo' (S. de Orense), 'o fijada a una viga horizontal' (Sanabria) 'y dentada en su parte superior'; *ripanço*, 'utensilio com que os hortelões raspam a terra e juntam as pedras' (C. DE FIGUEIREDO, *Novo dicionario*; OSCAR DE PRATT, en *RL*, XVI, set. 1912, pág. 269, atestigua en Minho (Viana): "ripar a chila", 'separar-lhe as fibras com o ripo ou ripeiro'; F. KRÜGER, *El léxico rural del NO. Ibérico, RFE*, Anejo 36 (1947), pág. 115). Nótese el significado que Figueiredo da para *ripadeira*, 'instrumento para ripar ou esbagoar uvas' o 'com que se ripa abobora para doce'.

c) El esp. amer. *ripiar*, 'desmenuzar alguna cosa, dividirla en pequeñas partes más largas que anchas o en forma de hilos (como el guano y también la carne)' (Cuba. Véase J. M. Macías, *Dicc. cubano*, 1888).

d) El gall. *ripar*, 'sacar a tirones alguna cosa (un manojo de paja, p. ej.)' (Véase: *Vocabulario gallego de Moura-Negueira de Ramoin, Orense*, en *Cuad. Est. Gall.*, II, pág. 429.)

d) El salmantino *ripiar*, 'deshacer una pieza de punto tirando de la hebra' (Barba del Puerco. Véase *RDTP*, V, 1949, págs. 108 y sigs.). Este último parece, sí, un derivado de REPEDARE, y debe ser añadido en ese caso a la lista de M.

Los verbos hermanos de *REPEDARE*.—Apoyándose en ese pilar que emerge solitario, M. levanta de bajo las aguas todo el edificio sumergido: junto a *REPEDARE* va colocando *EX-, *SUP-, *AP- y *PEDARE, reconstruídos a partir de materiales muy diversos.

EXPEDARE*.—EXPEDARE*, junto con **APPEDARE*, son las dos voces de esta familia de palabras que más progenie han dejado en las lenguas romances. M. reúne una amplia documentación sarda, italiana, francesa, provenzal, catalana, española y portuguesa que por sí sola podría justificar la reconstrucción de una base latino-vulgar **EXPEDARE*; pero, según el caucioso método empleado en sus etimologías, sólo se cree con pleno derecho a levantar tal hipótesis después de examinar esa posible base encuadrada en el sistema lingüístico del latín vulgar, tal como nos lo presentan testimonios auténticamente latinos (y no las hipótesis fundamentadas en material exclusivamente románico): Los verbos *EDENTARE*, *ELINGUARE*, *EMEDULLARE*, *ENERUARE*, *ERUGARE*, y los adjetivos *ECAUDIS*, *EDENTULUS*, *ELINGUIS*, *ELUMBIS*, *ENARIS*, *EXOSSIS*, etc., nos muestran la existencia, en auténtico latín, de un sistema derivacional uniforme para sugerir la mutilación o carencia de un miembro o parte del cuerpo, a base de E- (EX-), que paralelamente debió aplicarse a *PES*, *PEDIS*. De otra parte, **EXPEDARE* se apoya en el bien documentado *REDEPARE*.

El material románico se divide en dos grupos bien diversos: a) un área galo-románica (francés, provenzal), en que *espieter* ∞ *espesoutar* (para la intrusión del injijo -et-, cfr. *piéton*, *pietaille*), y voces relacionadas, envuelven la idea de 'cortar los pies', 'dejar sin pie'; b), dos áreas, ibero-románica e italiana, en que el sentido fundamental del verbo es 'destrozarse los pies a fuerza de caminar' > 'reventar de cansancio y fatiga'.

En castellano, aragonés y leonés, aunque domina la variante literaria *despear-se* (*Libro de la Montería* de Alfonso XI... Nebrija... *Quijote*... Moratín... Pereda), propia también del portugués, puede con facilidad documentarse en ciertas áreas marginales de León, Aragón y Sudamérica (detenidamente enumeradas por M.) la forma *espiar-se*, sin duda originaria aunque en derrota desde antiguo por la preferencia que las lenguas ibero-romances han dado a *des-* sobre *es-* (cfr. *desperñarse* ∞ *esperñarse*; *despezñarse* ∞ *espezñarse*, y *descuestrar*, *desternillarse*, *deslomarse*, *desorejado* y demás formaciones castellanicas o dialectales; cfr. también pg. a. esp. *espertar* ∞ esp. *despertar*). Reflejo del antiguo *espear-se* es además la variante, considerada siempre como rústica, pero muy extendida por León, Castilla, Aragón, Andalucía y Sudamérica, *aspear-se*, que se funda en la alterancia *esp-* ∞ *asp-* (cfr. *asp-* ∞ *esp-aviento*, *asp-* ∞ *esp-igar*, etc.).

El catalán *espeuarse* se une a esta área ibero-románica por su for-

ma sin infijo y su significado ('fatigarse, cansarse molt'), bien distintos del provenzal *espesoutar* ('rompre pied à quelques chose'), y reafirma la etimología con EX-, claramente postulada por las voces italianas y sardas, hermanas.

M. concluye: "In view of the even distribution of *EXPEDARE over most of the Romance territory, it is likely that the verb, much like its congener REPEDARE, pertained to the jargon of legionaries, who through their forced marches (MAGNIS ITINERIBUS to use the term endlessly repeated throughout Caesar's vivid account of the Gallic War) helped Rome to become the center of a world empire" (página 8).

Una cuestión que M. deja intencionadamente de lado es la fluctuación en el significado de los derivados de *EXPEDARE; su estudio quizá llegase a aclarar la incógnita de si verdaderamente *EXPEDARE fué ante todo una voz de las *aspeadas* legiones romanas, o si pertenecía previamente al vocabulario rural, aplicada de preferencia a las caballerías. Hay que tener en cuenta que en el mundo romano era aún desconocida la herradura, y que los *aspeados* pies de las caballerías se protegían sólo con la hiposandalia o la solea, que no eran sino remedos inadecuados del calzado humano¹⁶ (nótese el significado 'desherrado', 'sin herraduras', en dialectos italianos, y para el español, la definición de Covarrubias, 'no poder caminar la bestia por ir desherrada', y modernamente la sudamericana que figura en la nota 113 de Malkiel).

Un problema difícil: espiarse la rueca, espiar un navío.—Un problema marginal, y que como tal aborda M.¹⁷, es el empleo marinero luso-castellano del verbo *espiar* y el sustantivo *espia*, que considera relacionados con el gall.-port. *espiar*, 'acabar de hilar el copo puesto en una rueca'. M. concede la prioridad al tecnicismo náutico y, basándose en la definición del *Diccionario de Autoridades* ('ir sacando el navío, que está en peligro de encallar o varar, del baxio o banco de arena donde ha tocado, para que pueda navegar y evitar el riesgo que le amenaza de perderse'), considera fácil "to visualize the painful dragging and hauling of a boat over a sandbank or a beach littered with shells, pebbles, and stones as a scene comparable to driving oxen, mules or horses over wet and stony terrain...; a boat hauled by hardy fishermen is bound to show scratches, scars, and other

¹⁶ Véase, por ejemplo, GONZALO MENÉNDEZ PIDAL, *Los caminos en la historia de España*, Madrid, 1951, pág. 42. Las más viejas herraduras clavadas al casco no son anteriores a los finales del siglo v y puede decirse que en Occidente y Bizancio no se generalizaron hasta el siglo ix.

¹⁷ "Another Luso-Castilian formation, less easily classifiable, may tentatively be linked to EXPEDARE..."

marks of harsh treatment, like an animal exposed to hardships on stony, slippery roads”.

El intento de asociar el tecnicismo náutico *espíar* con el *espearse* (∞ *desesperarse* ∞ *aspearse*) de las caballerías, por medio de esta visualización, no me parece conseguido; sobran, a mi parecer, en la escena de *espía* pintada por M., algunos pormenores, y faltan otros que creo esenciales: La acción de *espíar* se realiza preferentemente cuando el navío ha “tocado” (*Autoridades*) un bajío para así “sacar el navío con promptitud” (*Práctica de Maniobras*)¹⁸ y que “pueda navegar” (*Autoridades*), pero no se trata de arrastrar, dañando su base, un barco encallado o varado (cfr. *Autoridades*), y menos de sacarlo a un arenal o pedrero. Incluso es inessential en la idea de *espíar* el hecho de hallarse en “parage estrecho y peligroso”¹⁹, según vemos en la más depurada definición que el Diccionario de la Academia da en 1914: *espíar*, ‘halar de un cabo firme en un ancla, noray u otro objeto fijo, para hacer caminar la nave en dirección al mismo’ (confróntese con las definiciones de otros diccionarios que cita M. en la nota 101)²⁰.

Compárense los significados del sustantivo *espía* (documentado en catalán, castellano, portugués e incluso en Rabat): ‘cabo que, amarrado por un extremo a un punto fijo, entra a bordo de un barco y sirve para moverlo, halando por él’ (“dar o tender una *espía*”, ‘amarrar una de éstas al punto fijo y entrarla a bordo, dejándola dispuesta para utilizarla’), ‘corda que se prende em terra e que serve de amarrar navios’ (ya en Amaral, s. xvi?, según Moraes), ‘corda que se ata na extremidade d’algum mastro... e outra ponta em terra’²¹, ‘cabestán’²².

Mediante una nueva visualización explica M. el significado de “*espíar a roca*”: “a distaff or spinning wheel surrounded by skeins of tangled yarn may easily have suggested to naive, impressionable fisherfolk and peasants the familiar contour of a boat surrounded

¹⁸ “y no será malo, si el parage fuere estrecho y peligroso, llevar prevenida la lancha con su calabrote y anclote para tender una *espía* y sacar el navío con promptitud”, dice FERNÁNDEZ, *Práctica de Maniobras*, 1732. (Véase J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1954.)

¹⁹ Véase la nota anterior.

²⁰ ‘Mover una embarcación que está fondeada con una sola ancla o anclote, recogiendo con el cabrestante el cable o calabrote de aquella ancla, para que la embarcación se acerque a ella’; ‘hacer caminar una embarcación tirando desde ella por el cabo que al intento se ha dado de antemano’.

²¹ Véase: GRIERA, *Tresor*, VI, pág. 258, y los diccionarios de la Academia Española, Espasa Calpe, Figueiredo y Moraes.

²² Para Rabat: *spía*, ‘cabestán’, véase en J. COROMINAS, *Dicc. crítico etimológico*, 1954, la voz *espíar*.

by skeins of tangled yarn may easily have suggested to naïve, impressionable fisherfolk and peasants the familiar of a boat surrounded, in a emergency, by thick ropes which fasten it to a bollard or anchor" ²³. No veo ciertamente la necesidad de considerar indisolublemente unidos el *espiar* marinero y el *espiarse* ²⁴ de la rueca. M. deja de lado en su reconstrucción el importante dato (aducido por C. Michäelis para defender su difícil, pero sugestiva, etimología *EXPANARE) de la existencia de variantes *exíremenhas* recogidas por Leite de Vasconcellos, *spenar*, *depenar* ²⁵, y de la alternancia en gallego de *espiar*, *espenar* y *depenar*, 'hilar lo último del copo' ²⁶. La misma alternancia entre formas con -n- y sin ella se da en gallego entre los sustantivos hermanos *espiallo*, 'lo último del copo que se hila'; *espenacho*, 'las últimas hebras del copo de lino, estopa o lana que se puso en la rueca para hilar'; *penuxo* (∞ *penujo*), 'las últimas hebras del copo de lana o estopa que se hilan' (o '... de lino o lana que quedan en la rueca'); *penecho*, 'vellón, copo de lana o estopa' ²⁷.

El influjo de PENNA, 'pluma', rechazado por Corominas ²⁸, nos

²³ En busca de un lazo de unión entre el tecnicismo náutico y el tecnicismo de "filandoiro" acudiría yo a una asociación de otro tipo. La precisión técnica con que el Dicc. de ECHEGARAY* (1887-1889) define *espiar* ('mover una embarcación, que está fondeada con una sola ancla o anclote, recogiendo con el cabrestante el cable o calabrote de aquella ancla, para que la embarcación se acerque') me hace pensar que el cabrestante en que se va enrollando y recogiendo el calabrote puede asociarse con el huso en que se enrolla y recoge el hilo conforme la rueca se va *espiando* ("espiate miña roca e carregate meu fusu" es frase muy repetida, por ejemplo, en Limia Baja, Orense. Véase la nota siguiente).

²⁴ Este verbo es en general reflexivo: "*espiou-se a roca acabou-se o linho*, é, como se sabe, uma das frases da *Xacara do Cego Andante*, vulgarísima na bocca do povo portuguez e do gallego" (C. Michäelis, en *RL*, III, pág. 158); "*espiate miña roca e carregate meu fusu*" se dice en Limia Baja, Orense (*RDTP*, IV, 1948, pág. 87).

²⁵ Los datos de Leite de Vasconcellos sólo he logrado verlos a través del citado artículo de C. Michäelis. Otra variante es *espigar*, que figura en el Diccionario de MORAIS.

²⁶ CARRÉ ALVARELLOS, *Dicc. galego castelán*, Coruña, 1951, y otros diccionarios gallegos registran *espiar*, 'hilar lo último del copo'; *espenar*, 'hilar lo último del copo de lino, estopa o lana puesto en la rueca', y *depenar*, 'acabar de hilar un copo de estopa'.

²⁷ Según CARRÉ ALVARELLOS. Para *penuxo*, véase, además, *Cuad. Est. Gall.*, VI, pág. 102, donde se ortografía *penujo*, la voz recogida en Martín (Baleira, Lugo).

²⁸ J. COROMINAS, *Dicc. crítico etimológico*, Madrid, 1954, *espiar*, rechaza la interferencia de PENNA por creer que esta voz "no se conservó en el sentido de 'pluma' (sólo cast. ant. *peña*, 'piel', que semánticamente queda muy apartado)". La hipótesis de Corominas (el got. o sueb. SPINNAN dió un romance *ESPENNARE, de donde *espenar*; pero por influjo de *DEPANARE surgieron a su lado *ESPENARE > *espiar* y *DEPENARE > *depenar*) ofrece el inconvenien-

parece en ciertos casos innegable, dada la abundancia de derivados que de PENNA, 'pluma', hallamos en Occidente: gall. *penecho* ∞ *penuzo*²⁹; pg., *penugem* ∞ gall. *penuxe*³⁰; pg. *penujar*³¹ y pg. *espenujar* ∞ gall. *espenuxar* ∞ *despenuxar*³²; gall. *espunujado* (quizá: *-uxado*) ∞ *espenuzado* ∞ *espenougado*³³ y *penougo*³⁴; pg. *espenejar-se*³⁵; gall. y ant. pg. *penego*³⁶; leonés de Babia y Laciana *penageiru*³⁷, etc., junto al muy común gall.-pg. *depenar*³⁸.

*SUPPEDARE > esp., pg. *sopcar*.—El esp. y pg. *sopcar*, 'poner o tener bajo el pie', 'subyugar', etc., permite suponer un proto-ibero-romance *SUPPEDARE, hermano de RE- y *EX-PEDARE. Este supuesto resulta apoyado no sólo por la existencia de esos verbos hermanos, sino por el carácter indisputablemente latino de otros compuestos de SUB- y PEDE: SUPPES, EDIS y SUPPEDANEUM, -I (este último aparece precisamente en las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, lo que es una 'coincidencia significativa').

M., atento a las múltiples fuerzas en juego que en cada momento condicionan la historia singular de una palabra, traza en sólo cuatro

te de hacer remontar al ibero-romance, para justificar las alternancias actuales entre *es-* ∞ *de(s)-* y entre *-nar* ∞ *iar*, demasiadas formas hipotéticas.

²⁹ Hallo la frase *en penecho*, 'en pelo descubierto', en CARRÉ ALVARELLOS, y la variante *en penuzo*, 'en pelo', de Barcia (Ribera de Piquín, Lugo), en *Cuad. Est. Gall.*, VI, pág. 102.

³⁰ En pg. (según MORAIS), *penugem* significa 'as penas que primeiro nascem', 'os pelos e cabelos que primeiro nascem', 'especie de pêlos nas cascas dos frutos, nas caules e nas folhas das plantas'. En gall. (según CARRÉ ALVARELLOS), *penuxe* es 'plumaje, plumón'.

³¹ Pg. *penujar*, 'mostrar-se coberto de penugem' (según MORAIS).

³² Pg. *espenujar*, 'agitar ou sacudir as penas uma ave' (según MORAIS); gall. *es-* ∞ *des-penuxar*, 'despeluzar', 'descomponer o enmañarse el cabello' (según CARRÉ ALVARELLOS).

³³ *Espunujado* (quizá: *-uxado*), en Celas de Peiro (Culleredo, Coruña); *espenuzado*, en Barcia (Ribera de Piquín, Lugo), y *espenougado*, en Maderne (Fonsagrada, Lugo), 'despeluzado'. En Barcia, *espenougado* 'aplicase al gallo o a la gallina enfermos' (A. OTERO, en *Cuad. Est. Gall.*, VI, pág. 102).

³⁴ *Penougo*, 'persona desaliñada', en Barcia (*Cuad. Est. Gall.*, VI, página 102).

³⁵ El pg. *espenejar-se* 'sacudirse do pó (falando das aves)', según MORAIS.

³⁶ Ant. pg. *penego*, 'travesseiro ou almofada cheia de penas' (según MORAIS); gall. *penego*, en Cospeito (Lugo), 'plumero que se usa para barrer la harina de la artesa' (*Cuad. Est. Gall.*, VI, pág. 102).

³⁷ 'Utensilio de plumas que se utiliza para limpiar la masera' (según G. ALVAREZ, *El habla de Babia y Laciana*, en RFE, Anejo 49, 1949).

³⁸ En gall. (según CARRÉ ALVARELLOS), 'desplumar', 'arrancar los brotes de una planta, las hojas de una col, etc.'. En pg. (según MORAIS), 'arrancar as penas', 'arrancar os pêlos'.

páginas una biografía modelo de ese verbo *SUPPEDARE > *soppear* (que quizá implantaron en Hispania aquellos legionarios romanos que, durante centurias, soppearon el mundo). El contraste entre la suerte de *soppear* en español (donde sucumbe durante el Siglo de Oro) y portugués³⁹ (en que pervive modernamente) le lleva a inquirir las causas de su obsolescencia en España.

Dos factores contribuyen, según M., al olvido de *soppear*: 1), la homofonía con *soppar*, 'hacer o tomar sopas'; 2), la "falsa etimología culta" que llevó a analizar el latinismo *supeditar*, como 'poner bajo el pie', introduciendo así un doblete culto de *soppear* (desconocido del pg.).

A propósito de estos dos factores, M. hace interesantes observaciones metodológicas que creo conveniente recoger aquí:

1) La homonimia obra constrictivamente no sólo en el caso de parejas de palabras que pertenecen al mismo campo semántico y que, en consecuencia, pueden figurar en contextos ambiguos de difícil interpretación (el tipo GALLUS : CATTUS de Gillieron), sino cuando chocan en la mente del hablante o el oyente palabras pertenecientes a muy diversos niveles del lenguaje. La eliminación de una palabra afectivamente neutra o inocente por hallarse fónicamente próxima a una voz tabú o haber dado pie a un eufemismo es el ejemplo más sobresaliente. Pero hay otros casos, más discretos y peor estudiados, en que una voz de nobles resonancias sufre las consecuencias de hallarse forzada a aparecer en la mente, por un momento, en ridícula camaradería con otra de tono vulgar⁴⁰.

2) El esfuerzo milenario de las sociedades de Occidente por elevar las lenguas vernáculas, no sólo mediante la incorporación de latinismos que introducían conceptos hasta entonces inusales, sino acudiendo al sistemático remplazamiento de voces vulgares existentes por dobletes cultos, llevó, en ocasiones, al extremo de "supeditar" una voz tradicional a una "falsa etimología culta". Este fenómeno entra dentro de un grupo que pudiera definirse bien con el nombre de "ultracorrecciones léxicas", muy poco tenido en cuenta hasta ahora en los estudios semánticos.

³⁹ En gallego pervive también: así, en Barcia (Ribera de Piquín, Lugo), hallo que se dice de un camino "é mais o *supé* que outro" (*Cuadernos de estudios gallegos*, VIII, pág. 105).

⁴⁰ El doble sentido del verbo *soppear* ('subyugar' ∞ 'maltratar' y 'hacer o tomar sopas') reaparece en *sopetear*, cuya relación con *sopetón* estudia M. en la n. 147, I (en uno de los ejemplos reunidos, *mujer sopeteada*, creo influye además *sobar*, o, mejor dicho, *sobetear*).

La continuada convivencia entre los significados 'hacer sopas' y 'maltratar' explica ciertas expresiones del habla familiar o jergal de hoy día, en que el sustantivo *sopa* recibe connotaciones que sólo pueden explicarse a partir de *soppear*, 'poner bajo el pie': "¡que te voy a dar una *sopa*!"; "darle a uno *sopas* con ondas", etc.

La introducción en las lenguas romances de SUPPEDITARE, interpretado como 'supeditar', 'subyugar', se debe al habla pedantesca de legistas y hombres de iglesia medievales, que creyeron resucitar así una voz clásica. El humanismo hizo desaparecer al norte de los Pirineos este falso cultismo, que había arraigado en antiguo francés, provenzal y catalán; pero en España, a pesar de Nebrija (que traduce correctamente SUPPEDITARE por 'dar y suministrar lo que otro necesita, ser bastante o suficiente', y aparenta total ignorancia del uso prehumanístico de *supeditar*), los escritores continúan prodigando, más y más, desde Guevara a Jáuregui, el ultracorrecto *supeditar* en sustitución del "demasiado vulgar" *sopear*, que tan sólo admitían, en cambio, los diccionarios (Nebrija, Casas, Covarrubias, etc.). A la larga, los humanistas fueron derrotados por los literatos, y *supeditar* (que había ya sido acogido por De La Porte, 1659) entró con todos los honores en el Diccionario académico.

*Evidencia de *APPEDARE.*—De esta familia de verbos hermanos de REPEDARE, el que plantea problemas más complejos es *APPEDARE (págs. 14-21, notas 169-248).

Ante todo, ¿puede darse por probada la necesidad de suponer un *APPEDARE latino vulgar? Creo que la densa documentación románica aportada por M. es más que suficiente. La hipótesis contraria, la de directa derivación local de PEDE, parece insostenible ante los testimonios de Luso-Iberia, Occitania, Italia insular y peninsular, que en esta monografía se hallan por vez primera reunidos.

Una vez establecida la latinidad (anterior a la fragmentación de la Romania) del cuerpo fónico *APPEDARE, queda por resolver el problema semántico: "How can we determine with any degree of verisimilitude the range of meanings of the Vulgar Latin verb?" La imagen de 'pie', que el verbo envuelve, es tan familiar al hombre común, que más que pensar en un sentido originario del cual arranquen todos los demás, hemos de suponer una pluralidad inicial de significaciones. Muchas de ellas, dado el carácter coloquial que desde su nacimiento tenía el verbo, habrán vivido en estado latente hasta época moderna, sin que su tardía documentación sea obstáculo para que las supongamos primitivas.

La extensión de los derivados de *APPEDARE en la Romania no excluye el que M. deba acudir preferentemente, como en los otros verbos hermanos, a documentación hispano-portuguesa. M. somete a detenido examen las muy dispares significaciones del verbo que en la rica documentación hispánica por él manejada se descubren. Cree posible trazar tres entradas fundamentales: 'desmontar de una calgadura o carruaje', 'medir' y 'cortar por el pie'; de menor importancia es ya 'soportar con un apoyo' y 'trabar'. La documentación provenzal, franco-provenzal e italiana revela a su vez la importancia

de algunos significados básicos que apenas han tenido arraigo en España y Portugal. Ciertos puntos merecen detenida discusión; intentaré a mi vez una ordenación de los varios usos de *APPEDARE, que no siempre coincide con la de M.

'Echar pie a tierra' y sus derivados.—1) 'Echar pie a tierra'.—La importancia secular del caballero entronizó durante la Edad Media como significado primordial de *APPEDARE en la Ibero-Romanía el de descender de una caballería echando pie a tierra. Creo que en un principio, frente a *deçir*, 'descender', 'bajar', y *ferir a tierra* (cfr. *Cid*, v. 1842, 2019, 3025, 1394), *apearse* tenía un sentido más restringido: el de 'estar o fincar *apeado*' por muerte del caballo durante la batalla. Con la desaparición de *deçir* (debida a la incómoda presencia de *dezir*), *apearse* queda señor del campo.

Junto a *apearse* hallamos, desde el siglo XVI al menos, el verbo transitivo *apear a uno*, de menos empleo; vale unas veces 'ayudar a *apearse*'; otras, 'hacer *apearse* por fuerza'.

El sardo *appear*, 'desmontar', parece hispanismo. Pero el italiano *appedare*, 'far smontare i soldati di cavallo (per manovrare a piedi, o per altro)', y el a. prov. *apezar*, 'mettre pied à terre', muestran que este significado no era exclusivo del latín hispánico (M., I, n. 187 y 178).

2) 'Bajar', 'desmontar', 'echar a tierra'.—El empleo de *apear*, aplicado a cosas en expresiones como "*apear* la ropa del carro", que hallamos en Calderón (M., I, n. 222), nos ayuda a ver el camino que conduce a la utilización de *apear* en un sentido amplio de 'echar a tierra' o de 'bajar', 'desmontar', documentado más abundantemente en español americano, pero no desconocido, ni mucho menos, del peninsular:

a) *Apear* un pájaro o ave: "*apear*, en caza de volatería, 'derribar la pieza'", al menos en Andalucía (ej.: "me permite *apear* los zorzales a más de 60 m. de altura", en la revista *Caza y Pesca*⁴¹; "estaba una paloma en el cirguelo, y de una pedrada me la *apié*", en Honduras (n. 223).

b) *Apear* un fruto: 'echarlo a tierra', usual en Méjico (n. 223) y también en España.

c) *Apear* un árbol: 'echarlo abajo', 'derribarlo', documentado en España en 1615 (n. 221). (Tradicionalmente se coloca aparte el tecnicismo de la corta de maderas, 'cortar el árbol por el pie y derribarlo' en que la estúpida aclaración *por el pie* se debe a una falsa asociación, que no tiene justificación, visto el ejemplo de *La Mosquea*, con que

⁴¹ Véase A. ALCALÁ VENCESLADA, *Vocabulario andaluz*, Madrid, 1951.

M. lo asocia bien: "el Leveche furioso sobrevino, que el árbol alto de su altura apea"⁴².

d) Apear a una persona: 'derribarla, dar en tierra con ella' Ejemplos de Chile y Guatemala (n. 223).

e) Apear un objeto: 'bajarlo a tierra', 'bajarlo' (cfr. la cita de Calderón de más arriba). Ejs. de Méjico, Cuba, Costa Rica, Honduras (n. 223 y 224: "apear la olla de atol para que se enfríe", "apear un libro", etc.).

f) Apear un objeto despiezable: 'desmontarlo', 'bajarlo en piezas', 'demolerlo': Para el cast., ver *Encicl. España*: 'desmontar las diferentes partes que componen alguna cosa' (ejs. en *Dicc. Autor.*: 'bajar de su sitio a. c., como las piezas de un retablo o de una portada'; Alemany: '... la cañutería o la caja de un órgano'; *Dicc. Acad.*, 1913: "apear la artillería", 'desmontar la artillería'). Para el pg., ver Figuiredo, *Novo dic.*: 'desmontar', 'demolir um prédio' (ej.: "vamos apeando a parede por esse lado", Castelo Branco; ver n. 230).

g) Como término marinero, *apear*, 'amainar' (*Encicl. Espasa*).

h) *Apear-se*, 'bajar-se' (*apearse* de una silla o una escalera, en Cuba; "apéate del árbol", Guatemala. Otros ej. de Puerto Rico, Perú, Venezuela en las ns. 211 y 216).

La hermandad de todos estos casos me lleva a proponer la supresión de uno de los significados básicos que M. señala, el de 'cortar por el pie'. (Véase, en especial, nuestro apartado c). Los empleos figurados que M. sitúa bajo esa imagen principal los interpreto a su vez en forma diversa en el núm. 3.)

3) >'Bajar, *descender de un nivel de superior dignidad*'. En la esencialmente jerarquizada sociedad medieval el caballo era algo más que una cabalgadura de máximo valor, era todo un símbolo en la oposición caballero-villano. De ahí que en la vida social *apearse*, "ferir a tierra", descabalar, representaba para el noble un acto formulario de humillación. Sirva de ejemplo sobresaliente la escena en que el Cid se apea ante Alfonso VI en las cortes de Toledo (vv. 3024-3030):

Quando lo ovo a ojo el buen rey don Alfons
firios a tierra mio Cid el Campeador
hiltar se quiere e ondrar a so señor...
—Cavalgad, Cid, si non avria d'nd sabor,
saludar nos hemos d'alma e de coraçon,

o la actitud de don Juan Manuel ante Alfonso XI en las vistas de

⁴² El *Dicc. Hist.* consideraba uno de los significados primordiales de *apear* el de 'bajar de su sitio alguna cosa, echar abajo', y aducía el ejemplo de *La Mosquéea*; pero separaba indebidamente de esta significación el tecnicismo de la corta de maderas. Mejor me parece la clasificación de Cuervo, que subordina el empleo técnico al más general.

Villumbrales (*Crónica de Alfonso XI*, ed. Cerdá, cap. CIX): "Et don Joan fijo del Infante don Manuel descendió del caballo en que iba, et pedio por merced al Rey que lo oyese, et fablaría con él. Et el Rey dixo que subiese en el caballo... Et don Joan non lo quiso facer..." El ser apeado por fuerza un caballero era a su vez una gran injuria que se castigaba en los Fueros medievales⁴³.

Apear(se) del caballo quedó, en consecuencia, como fórmula social de humildad o cortesía ("pensé que sería mesura—yo a ella *me apear*...—e luego que me llegué—puse en tierra la rodilla", Imperial. Ver M., n. 209). Este formulismo dió lugar a un empleo figurado de *apear(se)* que creo puede explicar una serie de expresiones, interpretadas hasta ahora de modo diferente (cfr. ns. 225, 266, 216; pág. 18₁₇, ns. 229, 230, 227):

Quevedo: "yo no quiero olvidar advertencia (que *apea nuestra presunción*) arrimada a las palabras de Dios"; Núñez de Cepeda: "... se desnuda del amor a sí mismo y se *apee de la presunción en que le pone la dignidad*". Perfectamente concorde con este giro clásico se halla el empleo americano de *apear* que registra Malaret: 'advertir a uno que no puede seguir dándose importancia', 'reprender'. En Méjico y Cuba, *apearse*, "suggest the lowering of the tone or the degree of formality", según resume M.; en español literario están bien atestigüadas expresiones como *apear el tratamiento* (que "implies that the interlocutor condescended from a level of superior dignity"), *apear el don*, *apear el V. E.*, etc. La construcción *apear a uno*, como supone un apeamiento forzado (ver arriba), tiende a equivaler en este uso simbólico a 'deponer' o 'humillar': En pg., Figueiredo define *apear*, 'fazer descer, desmontar, pôr a pé... *humilhar*', y en esp., ya Covarrubias registra ese significado: *apearle*, "muchas vezes significa derrocarle de la dignidad en que estava" (cfr. "aunque de repente se vió *apeado* del gran poder que tenia...", Mariana); este uso persiste modernamente, sobre todo en la expresión "*apear de un empleo*" 'destituir', de que M. reúne abundante ejemplificación.

En todos estos casos, ya se trate de *apearse* uno voluntariamente, ya de *apear* o hacer *apearse* a otro, creo que el sentido básico es 'bajar, descender (= *apearse*) de un nivel de superior dignidad', y, al pie de la letra, 'bajar, descender (= *apearse*) de la cabalgadura al suelo'.

Estrechamente relacionada con esta serie de expresiones se halla,

⁴³ Véase, por ejemplo, MAX GOROSCH, *El fuero de Teruel*, Stockholm, 1950, pág. 304: "*Del que cauallero deçendrá por fuerça. Otrosí, qual quiere que cauallero por fuerça deçendrá del cauallo e prouado'l fuere, peche LX:a sueldos*" (60 sueldos era la pena impuesta al que "en yermo o en poblado" saltease a un hombre, al que "muger prisiere por los cabellos", al "que omne esquilare", o al que: "braço o pierna quebrare").

a mi parecer, también la frase hecha "no *apearse* de...", "no hay quien le *apee* de..." (cjs. en la n. 227: "nunca fué posible *apearle* de su *capricho*"; "nadie lo *apea* en diciendo no"; "no hay quien los *apee* de aquí"; "no lo *apeaban* de su idea ni a tres tirones"), en que la imagen de *apearse* de la caballería parece menos obvia y, sin embargo, está tan presente para el hablante que el vulgo ha contrahecho la expresión en la frase burlesca "*no apearse de la burra*", donde el señorial caballo ha sido reemplazado cómicamente por el innoble y rústico asno⁴⁴.

'*Caminar a pie*', '*seguir a pie*'.—En contraste con la Ibero-romania, el significado de mayor éxito en Francia e Italia es, sin duda, '*seguir a pie*':

'*Seguire*', '*pedinare*' (Ancona), '*seguire a piedi* (uno che va a cavallo)', '*andare di pari passo con altro che va a piedi*' (Laz.), '*seguire una persona con eguale velocità*' (Rom.), '*uguagliare nel cammino*' (Nap.), '*marcher aussi vite*' (Sav.), '*aller aussi vite que...*' (Valromey).

> '*rejoindre en pressant le pas*' (Igé), '*rejoindre en marchant*' (Valromey), '*raggiungere*' (Laz.), '*atteindre*' (Terres-Froides, For., Dauph., Lyonn., Nic., Vaux en Bugey).

> '*toucher au bout*' (Lyonn.), '*venir à bout de quelque dessein*' (Provençal).

> '*attraper quelqu'un qui se sauve*' (Terres-Froides), '*attraper*' (Valromey, St. Étienne), '*saisir*' (Lyonn.), '*retenir quelqu'un, l'empêcher de partir*' (Vaux en Bugey). (Véase ns. 171-187 y págs. 14-16.)

Este significado no ha dejado, en cambio, casi huella en la Ibero-romania:

Quizá una reliquia sea "*apiar las vacas*" (Santander), '*juntarlas en manada acurriándolas*'⁴⁵. El Diccionario de la Academia admite para *apear* el significado 'andar o caminar'; como autoridad aducible hallo (n. 232): "...un lomo tan pegajoso que era casi imposible *apealle*" (C. Coloma, 1625). A este ejemplo de Coloma se ligan las frases hechas que anotan los diccionarios: *apear el vado* '*vadum pedibus transmittere*' (Requejo, 1717), y *apear el río*, '*poderle passar a pie*' (Covarrubias, 1611), '*potersi passar il fiume a guazzo, cioè per il vado*' (Franciosini, 1620); así como el ejemplo de Fernández de Oviedo (1478-1557): "...el licenciado entró en la mar *apeando*". Nótese, como cosa significativa, que en todas estas frases se halla siempre presente el agua (o lodo) como obstáculo para el que trata de pasar

⁴⁴ Otro empleo figurado de *apearse*, completamente distinto, ha cristalizado en la frase hecha "¡miren por dónde se *apea*!", que explica bien M., n. 220: Su punto de partida parece hallarse en las expresiones "*apearse por las orejas*" y "*apearse por la cola*", que literalmente significan '*apearse de forma inesperada, por lo absurda*'.

⁴⁵ G. A. GARCÍA LOMAS, *El léxico de las montañas de Santander*, 1949.

caminando; esta circunstancia liga todos los ejemplos españoles citados a otro empleo de *apear* conocido a un lado y otro del Pirineo, el de 'hacer pie bajo el agua'.

'Hacer pie bajo el agua'.—En español: "... los manípulos con el agua ya a los pechos, ya a la garganta, y muchos, en no pudiendo *apear*, se iban a fondo" (C. Coloma, ed. 1629), y "... halla el elephante hondura que no puede *apear*" (Fr. J. de Pineda, 1589).

Este empleo está bien representado en la Galo-romania: Para *apezar* a. Prov., ver n. 171, 178; Mistral *apesa* y var. 'prendre pied, toucher le fond d'une rivière', con abundante ejemplificación y derivados, n. 177; Dauph. *appia*, 'prendre fond dans l'eau', n. 178; Béarn. *apèà* y variantes, 'prendre pied, toucher le fond d'une rivière', página 15.

'Sostener, afianzar con un pie', 'dar una base de apoyo'.—M. señala (pág. 2 y n. 4) el empleo en latín rústico de los tecnicismos PEDAMEN(TUM) (Varron, Columella, Plinio), PEDATURA (inscripciones) y VINEA PEDANDA (Columella), respectivamente, con el valor de 'stake, prop to lift up trees or vines', 'prop of a vine', 'vine to be propped' (la última expresión presupone el verbo *PEDARE).

Una significación paralela hay que suponer, según M., que tuvo también el verbo *APPEDARE, dado el testimonio de sus derivados españoles, provenzales y suditalianos.

En el sur de Francia: Béarn., *apèà* (y variantes), 'appuyer, étayer, donner du pied', y *apè*, 'appui, étau'; prov. (Mistral), *apesa* (y variantes), 'asscoir des fondements' (M., pág. 15, y I, n. 178-179).

La especialización 'dar una base de apoyo' > 'cimentar' tiene gran extensión en el sur de Italia y afecta no sólo a *APPEDARE, sino también a (AP)PEDAMENTUM: Napol. *appedare*, 'afianzar', 'apoyar'; 'tener dietro'; ancon. *appetà*, 'tener dietro'; sicil. *appidari*, 'far le fondamenta', y (*ap*)*pidamentu*, 'quel muramento soterra su cui se alzan i muri dell'edifizio, principio, base'; cal. *pedamièntu*; abr. *pedèmenta*; nap. *pedamienta*, 'fondamento' (junto a varios verbos derivados) (M., I, n. 187).

En español, la definición que da la Academia de *apear*, en este sentido, es 'sostener provisionalmente con armazones, maderos o fábricas el todo o parte de algún edificio, construcción o terreno'⁴⁶. El *Dicc. Hist.* define *apeamiento* y *apeo* como 'armazón, madero o fábrica con que se *apea* en todo o en parte un edificio'. Una descripción técnica de *apeo* hállase en Mails, *Elem. de Matem.* (ed. 1772, vo-

⁴⁶ Fuera de la construcción y minería, los diccionarios dialectales aragoneses nos atestiguan una 'especialización agrícola de *apear*, que se acerca a la de los testimonios latinos: *apear*, 'colocar en el fondo de la hoya el pie del árbol o arbusto que se va a plantar'; *apadura*, 'la primera tierra que se echa en el fondo de la hoya para sujetar el pie del árbol que se planta' (COLL Y ALTABAS).

lumen IX, pág. 9): 'lo que apea o sostiene. Es término general, cuyo significado incluye el de todos los siguientes: botarel, contrafuerte, machón, pie derecho, puntal'. Un uso correspondiente del sust. *apea* no se halla acogido en los diccionarios, pero es puro castellano⁴⁷.

Apear, *apeamiento*, *apeo* y *apea* hacen referencia, en su empleo más común, al afianzamiento de casas y paredes que amenazan ruina⁴⁸; pero en el ramo de la construcción y en el de minería está bien vivo un sentido más general de esos vocablos⁴⁹.

Un problema etimológico delicado nos plantea la voz aragonesa *piar*, que hallamos en un doc. de Jaca, 1497 (*Sacristía y Racioneros*): "pagué a Pero Marin de Burnau por *piar* la capilla de Santa Margalida 2 sueldos". Sin duda se trata de una voz hermana del cast. *apear* (cfr. la definición: 'sostener con maderos u obras de fábrica las partes de un edificio que se hallan capaces de subsistir, para derribar las... que por su mal estado es necesario renovar'). La forma aragonesa *piar*, dada la fonética del dominio, se explica bien como derivada de *PEDIARE, verbo al que podría perfectamente remontar también el cast. *apear* (cfr. lo que decimos respecto a *apear*, 'medir por pies', y *apear*, 'trabar'). En favor de *PEDIARE se halla el cat. *pitjar*, 'posar pitges a una frontera de casa'; *pitja*, 'puntal'⁵⁰.

'Medir por pies o caminando'.—El verbo *apear* en este sentido es definido ya con gran claridad en *Vidal Mayor*, comentario a los *Fueros de Aragón*, compuesto entre 1247-1252⁵¹: "(qui demanda la pos-

⁴⁷ En Palencia, *apea*, 'poste o madero para sostener una casa o andamio'; "se venden *apeas* de 5 a 6 pulgadas", anuncio en Nava del Rey (Valladolid); en Santander, *apea*, 'trozo de madera... para *apear* los terrenos en las minas' (según G. A. GARCÍA LOMAS, *El léxico de las montañas de Santander*, 1949). M. registra *apea* en el Bierzo, como 'stick used as a support in mining'.

⁴⁸ El *Dicc. Acad.*, 1726: *apeamiento* o *apeo* 'es la acción de apuntalar las paredes que amenazan ruina, para que no se caigan y, sostenidas, se pueda aderezar la parte que está sentida'.

⁴⁹ "Los pies derechos y demás maderos, cuyo destino es *apear* plantados en situación vertical, van asegurados o *apeados* en la parte de arriba y la de abajo; y, a imitación de esto, se han inventado las basas y los capiteles de las columnas" (Bail, tomo la cita de CUERVO); "los brochales... bastará *apearlos* por debaxo con canchillos de hierro de quadradillo" (*Tratado de arq. civ.*, 1796). *Apea*, en el Bierzo (según GARCÍA REY): 'palo de dos metros de longitud aproximadamente y grueso variable, empleado para entibar las excavaciones que se hacen en las minas'; en Santander (según GARCÍA LOMAS): 'trozo de madera sin labrar (como de dos metros de largo) que sirve para *apear* los terrenos en las minas', y en Palencia, 'poste o madero para sostener... un andamio' (dato personal). *Apeado*, '... excavación... que tiene *apeo*' (según ALEMANY).

⁵⁰ F. DE B. MOLL, *Vocabulari de l'art de la construcció*, BDC, XXIII, 1935, pág. 26.

⁵¹ Véase G. TILANDER, en *Studia Neophilologica*, XXVII, 1955, página 31.

scion o la heredit deve la) *apear*, et es assaber *seyñalar pie ante pie* aquella possession que es demandada" ⁵².

Aunque empleado abundantemente en obras forales castellanas y aragonesas (*Fuero de Castilla, Fuero de Navarra, Las leyes del estilo, Partidas, Fueros de la Novenera*; véase M., pág. 17), *apear* tuvo desde antiguo varios rivales, también derivados de PEDE: el a. cast. *apedgar* ∞ a. leon. *pelgar* ⁵³ (der.: *pedgadores* ⁵⁴ < PEDICARE; cfr. IMPEDICARE ⁵⁵), y el arag. *pediar* ⁵⁶ ∞ *pedear* (y *pedea-dor, -miento, -ción*) ⁵⁷, que en los *Fueros de Aragón* sirve para traducir el verbo *pediare*, propio de la versión latina ⁵⁸. La competencia en Aragón entre *pedear* ∞ *pediar* y *apear* se manifiesta en que *Vidal Mayor*, frente a la versión romanceada de los *Fueros*, traduce, en cambio, "De *pedianda* hereditate. De *apear* hereditat" ⁵⁹.

Esta coexistencia del *apear* castellano-aragonés y el *pedear* ∞ *pediar* aragonés suscita en mí la duda de si de nuevo en este caso *apear*, mejor que continuar a *APPEDARE, no sería un derivado de *PEDIARE, lo que fonéticamente sería también aceptable.

Dejando por ahora de lado este problema etimológico de difícil solución ⁶⁰, nos interesa destacar una cuestión semántica: M. relaciona acertadamente con este significado de 'medir' un empleo metafórico de *apear* (en el sentido de 'sondear', 'comprender lo incomprendible'), de que abusaron nuestros místicos, sobre todo ⁶¹. Creo un

⁵² Todavía en el siglo xvii define con toda precisión COVARRUBIAS (1611), *apear las heredades*, 'darles sus límites ciertos yendo paseandolas y mirandolas por vista de ojos assi los apedores como los demas que se hallan presentes al tal apeo'. Hoy sólo conserva vitalidad el verbo en rincones conservadores, que mantienen, junto con la costumbre de *apear las heredades*, el uso del verbo *apear*. (Para Asturias y Galicia, véanse los vocabularios de RATO y de CARRÉ ALVARELLOS.)

⁵³ Véase E. STAAF, *Étude sur l'ancien dialecte léonais...*, Upsala, 1907, pág. 243-4.

⁵⁴ Id. 82. Documento de Melgar de Arriba (Villalón, Valladolid), 1260.

⁵⁵ Y el arag. *espedecar*, 'forcejear, tratar de vencer un obstáculo empleando todas las fuerzas', en Adalverca.

⁵⁶ *Pediar*, 'aburar, amojonar'. A. P. Ansó, 3, 1399, Sancho Aznares, Ansó.

⁵⁷ Véase G. TILANDER, *Fueros de Aragón*, Lund, 1937, páginas 511-512 (M., n. 97, II), y en *Studia Neophilologica*, XXVII, 1955, página 40.

⁵⁸ *Studia Neophilologica*, XXVII, 1955, pág. 40.

⁵⁹ Id., pág. 39.

⁶⁰ En latín medieval, si *pediare* es muy frecuente no lo es menos *pedare*, 'pedibus metiri'.

⁶¹ La expresión más común consiste en ponderar la imposibilidad de comprender los juicios de Dios y de *apear* "el abysmo (sin suelo, profundissimo)" de la sabiduría divina (los más de los ejem-

acierto el renunciar a la explicación de Cuervo, basada en la asociación superficial 'no es posible hacer pie' > 'no es posible sondear'.

'Traba' y 'trabar'.—En castellano el verbo *apear*, 'trabar una caballería por sus patas para que no se escape'⁶² > 'calzar un coche o carro arrimando una piedra o leño para que no ruede'⁶³, y el sustantivo *pea-s* ∞ *apea-s*, 'traba o lazo para sujetar por el pie a las bestias', 'maniota'⁶⁴, plantean un problema etimológico complejo.

Si atendemos, dentro del ámbito peninsular a las otras leguas hermanas, encontramos una serie de parejas verbo-sustantivo, fonéticamente próximas a *apear* y *apea*, con significados que remontan a una noción primaria de 'trabar' y 'traba'.

Gallego portugués: En gall. se halla, como en castellano, *apea*, 'soga o correa que sirve para trabar las caballerías'. En port. *peia* (ya en el siglo XII)⁶⁵ (∞ *pea*), 'traba', 'lazo', tiene como verbo correspondiente a *pear*, 'trabar', 'enlazar'⁶⁶ (no existe normalmente *peiar* en

plos en M., n. 199, 200, 202, 203, 204, 206, de fray Luis de Granada, fray Luis de León, Luis de la Puente, Ribadeneira, Nieremberg, Mariana); en otros ejemplos se trata de *apear* el "inmenso piélago y hondura", "este piélago tan hondo" (nn. 199 y 206, fray Luis de Granada, Mariana).

Ejemplos algo diversos, en lo que cabe, son los siguientes: "representandosele Dios al alma incomprensible y no pudiendo *apear su grandeza...*" (fray Juan de los Angeles), "... pleyto en que... ninguno... ha podido *apear su dificultad*" (Mariana). Puedo añadir otro: "*apear estos entendederes es difícil*, Dios sólo que los propone los alcanza" (C. LOZANO, *Soledades*, 1658, ed. de 1810, pág. 389 b).

⁶² Como aragonésismo figura en *Dicc. Autor.*; pero, al menos, en el castellano leonesizante de Salamanca es también usual. Anótalo ya Correas en el siglo XVII (*burro apeado*, *yegua apeada*), lo emplea Torres Villarroel repetidas veces ("unzo los bueyes a la burra *apeo*", "*apcaron sus caballerías*") y ha sido recogido modernamente en Berrocal de Huebra (*RDTP*, VIII, 1952, pág. 567).

⁶³ Figura ya esta acepción en el *D. Hist.*, junto a la anterior.

⁶⁴ *Autor.* reconoce el carácter castellano viejo de *apea* ("es voz común usada en Castilla"). Figura en el *dicc. de términos militares* de HEVIA. En el habla rural hállase, al lado de *apea*, la forma *pea*: "poner la *pea* a las caballerías" es frase usada por el dialectólogo I. L. CORTÉS para definir el verbo *apear* de Berrocal de Huebra (*RDTP*, VIII, 1952, pág. 567); SÁNCHEZ SEVILLA recogió en Cespadosa de Tormes *pea* (*RFE*, XV, 1928, pág. 158).

⁶⁵ Un caso de *peia*, 'trampa para coger animales', en doc. de 1156 (aducido por Cortesão), cíto J. COROMINAS, *Dicc. crítico etimológico* (Madrid, 1954), en *Despejar*.

⁶⁶ En los diccionarios portugueses más usuales hallo que a *peia* (∞ *pêa*), 'corda ou laço com que se prendem os pés das béstas', 'especie de corda... que prende ambas as mãos do animal', etc., corresponde *pear*, 'prender com peia a cavalgadura, por-lhe peia'. (Además de los *Dicc. generales* véase para Algarve *RL*, VII, 1902, pág. 257, y *Homenaje a F. Krüger*, I, págs. 219-221; para Azores, *Boletim de Filologia*, XIII, 1952, pág. 343; en *RDTP*, VII, 1951, págs. 398 y sigs., cí-

port.)⁶⁷. Pero a la vez hallamos la pareja *peia* — *pejar* (también en gall. *pexar*), especializada en sentido figurado, con el valor de 'embarazo', 'impedimento' — 'embarazar', 'impedir', 'poner obstáculos'⁶⁸; y en algunos rincones de Portugal y Galicia todavía el verbo *pejar* o *pexar* conserva su sentido primario de 'trabar una caballería' (Melgaço, *Entre Douro e Minho*⁶⁹; Nogueira de Ramoín, *Orense*⁷⁰). (El problema fonético se complica más teniendo en cuenta que en Melgaço, y también en La Limia (Orense), a *pejar*, 'trabar', corresponde excepcionalmente un sust. *peja*, 'peia')⁷¹.

En cuanto al aspecto semántico, es de interés señalar una especialización de la idea de 'obstaculizar' que está muy extendida como tecnicismo rural, la de 'impedir la libre circulación del agua en un cauce colocando un obstáculo': En dialectos portugueses hallamos usados en sentidos técnicos relacionados con esa idea los verbos *pejar*⁷², *empejar*⁷³ y *apejar*⁷⁴ (añádanse además los derivados *pe-*,

tase: "home que não tem cavalo / pra que diabo compra peia?", Leonardo Motta, XIV, 287).

⁶⁷ Como excepción, no se si aceptable, leo en *RDTI*, VII, 1951, páginas 398-400, "cavalo peiado não salta valado" (Pernambuco), "cavalo peiado também come" (Natal).

⁶⁸ En los diccionarios portugueses, *peia*, 'embaraço, impedimento', se corresponde con *pejar*, 'embaraçar, impedir' > 'preñar' (por ejemplo, en Figueiredo). Sobre el verbo se formó el sust. *pejo*, ant. pg. 'impedimento', 'estorvo'; derivado del verbo parece también *peja*, 'trabadoira', 'travesaño de madera que cierra la parte anterior del carro' (F. KRÜGER, *El léxico rural del NO. ibérico*, en *RFE*, anejo 36, 1947, pág. 49). En los diccionarios no aparece al lado de *peia* un posible **peja*. Para el gall. *pexar*, véase más abajo.

⁶⁹ *Pejado*, 'animal peado', en "Palavras e frases de Melgaço", ms. del siglo XVIII adquirido entre 1828-1834 por don Joao d'Annunciada, publicado por LEITE DE VASCONCELLOS (*Opúsculos*, II, 1928, página 168). El propio Leite oyó en 1904, en la aldea de San Gregório (Melgaço), "animal pejado", 'isto é com... peia'.

⁷⁰ *Pexar*, 'trabar una caballería', figura en el *Vocabulario gallego de Moura* (Nogueira de Ramoín, *Orense*), publicado en *Cuad. Est. Gall.*, III, pág. 429.

⁷¹ *Peja*, 'peya do animal', según el vocabulario de Melgaço del siglo XVIII. LEITE, después de visitar Melgaço en 1904, anota: "usa-se correntemente *peja* no sentido de peia feita de corda" (*Opúsculos*, II, 1928, pág. 168). En Entrimo y en Lovios, pueblos de la Limia (Orense), limítrofes de Melgaço, que mantienen las sibilantes sonoras, hallo también [*peža*], 'trabas que ponen a las caballerías'; la forma [*peša*], *pexa*, 'id', aparece en Lobeira, que ensordece ya las sibilantes (*VKR*, XI, 1938, pág. 276).

⁷² *Pejar* (dial.), 'fazer parar o moinho cortando ou represando a água' (M., II, n. 89), 'diz-se dos engenhos quando não moem', en Brasil (*Novo dicionario nacional*, 2.ª ed., Porto Alegre, 1928).

⁷³ *Empejar*, 'derivar por medio de pejeiro, a água de (rêgo, cale de moinho, etc.)' (M., II, n. 89).

⁷⁴ *Apejar* (trasmont.), 'fazer parar o moinho, cortando a água'

*pi-jeiro*⁷⁵, *pe-*, *pi-jad-oiro*, *-ouro*⁷⁶). En gallego, lo que es muy de notar, se da idéntica especialización en *apear*⁷⁷.

Vasco: En vasco (en "nieder navarrisch", según concreta Schuchardt) tenemos *p(h)eya*, 'chaine qu'on met aux pieds des cheveux pour les empêcher de courir', y *p(h)eiatu*, 'entrever'. Como en el caso del cast. *apear*, *p(h)eya* se emplea también en el sentido de 'entrave pour arrêter la roue d'une voiture' (Schuchardt)⁷⁸.

Navarro-aragonés: La pareja *piar* — *pia* ha quedado limitada al sentido de 'trabar un carruaje, impidiéndole rodar libremente'⁷⁹; pero del significado originario 'maniatar' procede el más amplio de 'atar', que pervive en Benasque⁸⁰.

Catalán: Corominas ha desenterrado un *pija* y un *pitjar* en el catalán ant., también relacionables con nuestras parejas: *pija*⁸¹, 'enginy instrument per a prendre certs animals; parany'; *pitjar*⁸², 'atar'. (Cfr. otros derivados, que no pueden ser de PEDA, en Aguiló: *petjar*, 'pisar'; *petja*, 'huella, rastro'; *petjada*, 'huella, pisada'.) El cat. moderno de algunos pueblos de la prov. de Huesca (Benavarre, Sopeira, Cavasa) presenta el verbo *piar*, 'atar' (gavillas, etc.)⁸³.

Estas formas semánticamente hermanas y de un mismo tronco

(véase R. L., I, pág. 204. Cito a través de F. KRÜGER, en *Boletim de Filologia*, XIII, 1952, pág. 344).

⁷⁵ *Pejeiro*, 'porção de terra, torrão com que se atalha a água de um rêgo...'; *pijeiro*, 'talhadoiro, ponto em que se reparte a água... destinada a regar, alternadamente, terras contiguas' (M., II, n. 89; F. KRÜGER, en *BFil.*, XIII, 1952, pág. 344; J. PIEL, *BFil.*, VIII, 1947, página 315).

⁷⁶ *Pijadouro* (minh.), *pejadoiro* (N. Port.), 'aparelho com que se faz parar o moinho, cortando a água' (M., II, n. 89, que remite a *RL*, XII, 1909, pág. 114). Ver también para Azores (*BFil.*, XIII, 1952, página 344).

⁷⁷ *Apear*, 'paralizarse el tudicio del molino' (CARRÉ ALVARELLOS).

⁷⁸ H. SCHUCHARDT, en *ZRPh*, XI, 1887, pág. 483.

⁷⁹ Sobre *pia-piar* en Aragón, véase M., II, n. 94, y I, n. 250, que aduce el dato de PARDO ASSO, *Nuevo dicc. aragonés*, pág. 279, y el artículo de V. GARCÍA DE DIEGO, en *BRAE*, VII, 1920, pág. 252. Puedo añadir que el área se extiende a la Rioja, donde *pia* significa 'piedra que se coloca delante de las ruedas de los carruajes para que no resbalen', y *piar*, 'colocar pias' (*Contribución al vocabulario de la Rioja*, *RDTP*, IV, 1948, pág. 293).

⁸⁰ En Benasque, *piá(r)* equivale al cast. 'atar' (ej.: "no te sabes *piá* les sabates"), según V. FERRAZ Y CASTÁN, *Vocabulario de... la Alta Ribagorza*, Madrid, 1934.

⁸¹ Véase L. FARAUDO DE SAINT-GERMAIN, *Entorn d'un glossari català medieval*, *Miscel·lània Fabra*, ed. Corominas (Buenos Aires, 1943), páginas 164-165.

⁸² En Montaner, cap. 40. Dato aducido por J. COROMINAS, *Dicc. crítico etimológico*, Madrid, 1954, en la voz *apea*.

⁸³ J. COROMINAS, *Dicc. crítico etimológico*, Madrid, 1954, en la voz *apea*.

familiar, ¿son hijas de un mismo cuerpo fónico? ¿Tienen idéntica etimología todas ellas? Malkiel se inclina a afirmar que no, separando las formas con *-j-* (< **PEDIA*) de las demás, que cree adscribibles a **APPEDARE* y a **PEDARE*.

El problema es complejo, dado que un criterio puramente fonético no puede decidir muchas veces si se trata de resultados de *-DY-* o de *-D-*.

Aun así, desde un punto de vista fonético, creo que cabe añadir algunas observaciones esclarecedoras.

Ante todo, el cat. ribagorzano *piar*, 'atar', no es sino una variante del ant. cat. *pitjar*, 'atar', exigida por la fonética local, ya que en Pallars y Ribagorza *-DY-* > *y*, como en aragonés, no *z* o *ʒ*⁸⁴. El *piar*, 'atar', aragonés de Benasque, es, no hay duda, la misma palabra.

La pareja **FERROPEDIA* - **PEDIA*.—Antes de hacer más consideraciones sobre el *piar* general aragonés, consideremos, al lado de las parejas *apcar-apea* ∞ *peiar-peia* ∞ *piar-pia* (en castellano, gallego-portugués y navarro-aragonés), un tercer término, cuya etimología no entraña tanta dificultad, y que es voz literaria desde antiguo: *herro-pea* ∞ *ferropeia* ∞ *ferropia*. El estudio fonético de los derivados de **FERROPEDIA* en castellano, portugués y aragonés creo arroja cierta luz sobre el problema etimológico planteado.

En castellano (Malkiel, II, 232): Las variantes *ferropeas* ∞ (*h*)*erropeas* ∞ *farropeas* + (*h*)*erropeado* ∞ *harropeado* se hallan ya todas en manuscritos de Berceo. La pérdida de la aspiración da lugar a ortografiar esta última variante *arropea* (que se halla ya en Lope y en otros textos del siglo xvii. Ver *Dicc. Hist.*) de donde la moderna voz *arrapea* (ya en el *Dicc. Aut.*).

En portugués, Camões emplea *ferropeia*.

En aragonés: "tres frenos vieillos e unas *farrapias*" en invent. 1369 (*BRAE*, II, 708)⁸⁵.

Vemos, pues, que la terminación *-PEDIA* (con su *DY*) aparece representada en Portugal por *-peia*, en Castilla por *-pea*, en Aragón por *-pia*, tres resultados que se corresponden exactamente con las variantes pg. *peia* ∞ cast. (*a*)*pea* ∞ arag. *pia*, que venimos estudiando.

Este paralelismo en la repartición geográfica que presentan los descendientes de la voz progenitora de *peia* ∞ (*a*)*pea* ∞ *pia* y los derivados de **FERROPEDIA* nos inclina a suponer una hermandad fonética entre ambas: Un etimo **PEDIA* explicaría perfectamente, en cuanto a su cuerpo fónico, tanto el cat. *pija*, como el pg. *peia*, como el

⁸⁴ Sobre la evolución *-DY-* > *y* en Pallars y Ribagorça, véase J. COROMINAS, *El hablar de Cardós i Vall Ferrera. Butll. de Dialectologia Catalana*, XXIII, 1935, págs. 257-258; *BH*, VIII, 1906, pág. 396; *BDC*, VIII, 1920, pág. 48.

⁸⁵ *BRAE*, II, pág. 708. Dato aducido por J. COROMINAS, *Dicc. crítico etimológico*, Madrid, 1954, en *Herropea*.

cast. (a)pea, como el arag. *pia* (cfr. *cia*, Borao, voz que se corresponde con el cat. *sitja* ∞ *cija* y langued. *siejo*)⁸⁶.

En este último caso, la otra hipótesis $(*AP)PEDARE > *pedare > *pear > piar$, y de ahí *pla*) no responde bien a la fonética local, dada la tendencia del aragonés a mantener la *-d-* < *-D-* (tendencia que aún hoy se conserva firme, frente a los castellanismos sin *-d-* < *-D-*); en cambio, el proceso *pia* < **pieya* < **PEDIA* es perfectamente aragonés, por la diptongación de E ante *yod* que revela⁸⁷.

En cuanto al pg. es de notar que, así como a *peia* corresponde el verbo *pear*, a *ferropeia* corresponde *ferropear*.

La hermandad **PEDIA* - **FERROPEDIA* no es además puramente fonética, sino que tiene raíces semánticas. El repetido empleo literario de *hierropea*, en el sentido único de 'grillete para sujetar los presos por el pie' (o por un brazo, por el cuello, etc.), no debe hacer olvidar su sentido, sin duda primario, de 'apea de hierro para trabar las caballerías', que aún hoy pervive en el léxico rural⁸⁸, y que sin duda tiene en el ejemplo aragonés, arriba citado ("tres frenos vieillos e unas *farrapias*"), una documentación del siglo xiv.

Esta pareja léxica que suponemos (**PEDIA*, 'traba de cuerda, lana, etcétera, para maniar las patas de las caballerías', **FERROPEDIA*, 'pedía de hierro', 'grillete o traba de hierro para maniar las patas de las caballerías') persiste (conservando perfectamente la distinción etimológica) en Sayago (Zamora): "las *apeas* son unas trabaderas de lana y las *arrapeas* son de hierro", anota, por ejemplo, Navarro Tomás (1910), en Fermoselle⁸⁹; y, aun donde se ha perdido la diferencia etimológica, *apea* y *arrapea* conviven con el sentido de 'trabadera o grillete de hierro para maniar las caballerías'⁹⁰.

⁸⁶ El caso del arag. *cia* adúcelo pertinentemente COROMINAS (*lug. cit.*) para ilustrar, en el arag. *ferrapias*, el resultado *-pia* < **-pieya*; pero, en cambio, al estudiar *pia-piar* dice: "en Aragón, el verbo **peyar* pasó a **piyar*, *piar*, y esta alteración del vocalismo se contagió a la vocal acentuada en el sustantivo", hipótesis gratuita.

⁸⁷ Cfr. para *-D-* > *d*, entre los numerosos casos aducibles, algunos de la misma familia de PEDE: *pedollo*, *peduco*, *espedecar*.

⁸⁸ El *Dicc. Acad.* define *arropea*, 'traba o trabón que se pone a las caballerías'; su cualidad originaria de 'traba de hierro' persiste, según veremos, en Sayago (Zamora).

⁸⁹ "En Fermoselle las *apeas* son unas trabaderas de lana y las *arrapeas* son de hierro", anota NAVARRO TOMÁS en una papeleta manuscrita. Esta distinción es, no hay duda, primitiva, pues no puede pensarse que los hablantes hayan reconocido modernamente la presencia de [yerro] en [arr-(apea)].

⁹⁰ En Bermillo de Sayago y en Torregamones las *apeas* y la *arrapea* son dos variantes de 'grillos de hierro para trabar las caballerías', según la papeleta manuscrita de Navarro Tomás. En Berrocal de Huebra: *apea*, 'arrapea de hierro sin candado para maniar a las caballerías'; *arrapea*, 'apea de hierro con candado para maniar a

En suma, los resultados de *FERROPEDIA nos permiten hermanar toda la serie de voces pg. *peia*, cast. (a)*pea*, arag. *pia*, a. cat. *pija* como derivados de *PEDIA, 'traba', así como los verbos pg. *pear* ∞ *pejar*⁹¹, cast. *apear*, arag. *piar*, cat. ribagorz. *piar*, a. cat. *pitjar* < *PEDIARE, 'trabar'.

La hermandad de las formas con *z̄* y sin ella vimos, además, era evidente en el dominio catalán (ribagorz. *piar* ∞ a. cat. *pitjar*); creo posible decir que lo es también en el gallego portugués, pues si intentamos situar aparte el verbo *pejar* como único descendiente de *PEDIA, ¿cómo es que falta precisamente el derivado nominal *peja*⁹²? Dada la inexistencia casi total de *peiar* y de *peja* creo posible considerar como resultado primitivo la pareja *peia*, 'traba' - *pejar*, 'trabar'⁹³.

Nótese además que en gall. pg. la identidad de las formas con y sin *z̄* se da incluso en un significado secundario regional como es el de 'cortar el agua de un canal (de molino, para así pararlo, por ej.)', sentido en que alternan *pejar* ∞ *apejar* ∞ *apear*, según vimos arriba.

*PEDIOLA y *PEDIA.—Creo también ilustrativo el detenerse sobre los significados de *PEDIOLA, voz a la que remontan, no hay duda, *pihuelas* ∞ *piüelas* en cast., *peyo(o)s* ∞ *pio(o)s* en pg. (M., páginas 24-29).

El significado técnico de este vocablo propio de la halconería, tanto de España como de Portugal, es 'correa con que se aseguran los pies de los halcones, gavilanes, etc.'. Durante la Edad Media y Siglo de Oro, los testimonios son abundantísimos, hasta que a fines del siglo xvii el deporte señorial de la caza de aves decae en el Occidente europeo (véase M., págs. 24-25).

Sobre el sustantivo se formaron varios verbos (de que M. reúne muy curiosa y abundante documentación, pág. 26): *apiolar* (cfr. señoelo-señolear), 'poner o atar las pihuelas al ave de rapiña'; *empiolar*, ídem; *desapiolar*, 'desatar, librar de las pihuelas'.

Pero *pihuela*, *empiolar*, *apiolar* y *desapiolar* no fueron exclusivamente voces técnicas de un deporte aristocrático, sino que vivieron

las caballerías', según I. Cortés Vázquez, en *RDTP*, VIII, 1952, páginas 567 y sigs.

⁹¹ *Pear* es el verbo común para 'trabar'; *pejar* aparece especializado en el sentido figurado 'embaraçar, impedir', pero en algún área conservadora del dominio pervive aún el viejo sentido de 'trabar', según arriba vimos. (Para la doble solución de -DY-, véase la ilustrativa nota de M., II, n. 96.)

⁹² Me refiero al portugués común. Hace excepción el *peja*, 'traba', de Melgaço, Entrimo y Lovios, que no sabemos si considerar como un sustantivo postverbal de *pejar*, comparable a *pej-eiro*, *pej-adoiro*, etc.

⁹³ Podemos establecer como más habituales las parejas *pea* ∞ *peia*, 'traba' - *pear*, 'trabar' y *peia*, 'embaraço' - *pejar* (y derivados), 'embaraçar' (faltando **peiar* y, salvo la excepción local señalada, *peja*).

en el habla común y en el habla vulgar con significaciones algo diversas.

Este empleo, fuera de la halconería, nos interesa especialmente. En pg. de Alentejo, *empeolar* es 'preparar (a caça) para se poder pendurar; se é uma perdiz, atam-se duas penas pelas extremidades, passam-se pelas narinas da ave e forma-se uma argola; se é coelho, parte-se-lhe um tarso formando com o osso uma cruzeta, que se passa pela pele do outro tarso' (Figueiredo). Ya Argote de Molina nos da en el castellano una ciudadosa definición similar: "tras esto se corta el cuero de los pies traseros desconcertándolos por las coyunturas, para descubrir los nervios, para colgarle de ellos, y esto se llama *apiolar*".

Este empleo de *empiolar* o *apiolar*, general en todo ambiente rústico de España, ¿es extensión del propio de la falconería, como M. supone? Creo no hay que perder de vista diferentes ambientes: la señorial caza de altanería no excluye que en la Edad Media los villanos cazasen conejos o perdices, y esos villanos hablarían de *apiolar* o *empiolar*. Ya Juan Ruiz pone en boca de una serrana la frase "asi *enpiuelan* (o *apihuelan*) conejo".

¿Remontaría este uso alcano del verbo *enpiolar-apiolar* al propio sustantivo *pihuela*? Oudin (1607) no se conforma con la significación habitual en los diccionarios de 'jets d'oyseau de proye', y nos descubre que también *pihuela* valía 'pieges a prendre bestes', a la par que *apiolar* era 'empiéger, enlacer'. Ese sentido amplio que seguramente tuvo siempre *pihuela* en ambiente rústico puede ejemplificarse con la definición que el vocabulario asturiano 'oficial' de Rato da a *apiolar*: 'trabar los pies y las manos de algún animal con la correa o *pihuela*'; otro testimonio de su uso amplio nos ofrece el chileno *pihuelo* ∞ *pihuela*, 'correa con que se ata la espuela al pie o al zapato'. En fin, de ese empleo más general es reflejo la definición que el *Dicc. Acad.* da en 1914 de *apiolar*: 'poner la *pihuela* o *apea*'.

'Pihueta o *apea*', dice el *Dicc.* ¿*PEDIOLA o *PEDIA? Creo, sí, que la mejor definición de *pihueta* es eso, '(a)*pea* pequeña', y que el empleo en halconería es simplemente una especialización de este significado, vivo siempre en el habla vulgar.

La hermandad entre *apea* (*arrapea*) y *pihueta* la vemos incluso en la frase "estar con *pihuetas* en la cárcel", 'estar con grillos', que da Covarrubias. Dado que *pihueta* vale grillos, *empeolar* es 'to put a man into irons, because generally they are on his legs', como explica J. Stevens; con el mismo significado, más o menos, aparece más frecuentemente *apiolar* en los siglos xvi-xvii y xx (p. ej.: "... tener de aquella manera preso y *apiolado* al Santo", fray Luis de Granada; otros ejemplos de *apiolar* con el valor de 'prender' o 'matar', en el siglo xvi: *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*; en el siglo xvii: Lope, *Fuenteovejuna*; Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos*, y en el siglo xx:

Hartzenbusch; véase M., II, n. 45). Tal empleo de *apiolar*, 'saisir quelqu'un, le tuer, l'etrangler avec une corde ou un lacet' (Sobrino), lo vemos arraigar, sobre todo, en el habla de germanía.

Piola, *pihucla* y *apiolar* ∞ *enpiolar*.—Estos sentidos, bien lejos de la halconería, de *pihucla* y *apiolar*, que he tratado de destacar, se ilustran también a través del sustantivo *piola* (que en algunas zonas puede ser voz hermana de *pihucla*, pero en general se ha formado evidentemente sobre *apiolar* ∞ *enpiolar*).

Como término técnico marinero, es definido con todo detalle por el *Vocabulario de Sevilla* (1696): 'cabito de dos a tres filástricas que sirve para garganteaduras de motones pequeños y para las trincafias de los puños de las velas a las relingas' (M., II, n. 51) (cfr. *Dicc. Acad.*, que abrevia). En portugués se llama *peia* (esto es, 'apea'), lo que es bastante significativo una vez más.

En el habla común, *piola* vive hoy en tres áreas bien diversas: Galicia, Murcia-Andalucía y Sudamérica (Virreinato de Perú: Río Grande do Sul en Brasil, región de La Plata, Chile, Perú, Ecuador) ⁹⁴.

No creo que los usos de *piola* en Andalucía y Murcia deriven de Sudamérica, ni que en Sudamérica procedan a su vez de una extensión en el significado del término marinero (como se viene afirmando desde hace tiempo): Una *piola* es, ante todo, una cuerda resistente (> bramante fuerte), y, en sentido técnico, una cuerda de esparto retorcido formada de tres o cuatro hilos, ya sirva para la construcción como para enfardar o atar cargas, como para bailar el peón ⁹⁵.

⁹⁴ En Galicia: *piola*, 'pihucla, correa con que se asegura la caza por los pies' (VALLADARES). Pero además, según señala COTARELO (*BRAE*, XIV, pág. 129), entre los castellano-hablantes de Galicia, *piola* significa 'bramante o cordel', en general.

En Murcia y Andalucía: *piola*, 'filete que se forma en la elaboración del esparto' (Murcia), según W. BIERHENKE (ver M., II, n. 56, y F. KRÜGER, *Boletim de Filologia*, XIII, 1952, pág. 343); ej.: "piolas de tres o cuatro hilos" en Cieza, Murcia (*Homenaje a F. Krüger*, I, página 218). *Piola*, 'cuerda de enfardar' en Murcia, según GARCÍA SORIANO (*Vocabulario... murciano*, Madrid, 1932); 'cuerda de esparto rastrillado retorcido y formada por tres o cuatro hilos' en Almería (dato personal); 'madeja de cuerda de esparto retorcido, muy usada en la construcción' (ej.: "para ese ciclo raso se necesitan seis piolas"), en Andalucía, según ALCALÁ VENCESLADA (*Vocabulario andaluz*, Madrid, 1951); 'cinta o cordón que emplean los niños para bailar la trompa o peón', en Murcia (*Voces murcianas no incluidas... [por] García Soriano*, RDTP, I, 1944-5, pág. 690).

En Sudamérica: *piola*, 'cordel algo grueso', 'torzal de hilos', 'pedazo de hilo más retorcido y fuerte que el de acarreto', 'bramante', 'pedaço de corda ou barbante'; *piulo*, 'torzal de hilos, de fibras o yerbas, que sirve para diversos usos' (> *piblo*, 'hilo torcido para atar'); *piollín*, 'cordel ordinario', "un piollín para bailar el trompo". (Véase J. COROMINAS, en *RFE*, VI (1944), pág. 163, y M., II, nn. 53-61.)

⁹⁵ Véanse las varias descripciones de una *piola* dadas en la nota:

Sin duda ninguna, este significado (puesto que nos las habemos con un sustantivo postverbal) se funda en ciertos usos de *a-* ∞ *en-pio-lar*: el camino tomado por *piola* nos puede servir, por tanto, como indicador del campo semántico en que se ha movido *PEDIOLA (fuera de su empleo técnico en la caza de altanerfa), y una vez más vemos que no estamos muy alejados de *apea* y *apear*.

Pihucla y *peoga*.—El sentido general de *pihucla* que creemos originario explica también el significado de una voz rural, perfectamente identificable con *pihuclas* ∞ *pio(o)s*, limitada a Galicia: *piogas* (∞ *piojas* ∞ *peojas*, con jota debida a la "geada"), 'correas em que se prende o boi a canga' (Santiago, La Coruña, Finisterre, etc.)⁹⁶, ya que los varios nombres dados a las correas de las cangalleiras en portugués y gallego son todos tomados del lazo o correa para trabar los pies de los animales: *PEDACEA > pg. *peaça-s* ∞ *apeaça-s* (∞ *pi(a)-s*), gall. *apeazas* ∞ *apiazas* (cfr. *apeazar*, 'prender un animal atándolo a una estaca'); PEDALE > gall. *apear(e)*, *-es* ∞ *apiares* (cfr. *peal*, *apealar*); PEDALIA > *peallas* ∞ *piallas* ∞ *pialia*; y *apeadoira* (< *apear* + *-doira*)⁹⁷.

*PEDIA, 'traba'; *FERROPELIA, 'traba de hierro'; *PEDIOLA, 'traba pequeña'.—Resumiendo. Hasta aquí hemos acumulado algunas razones que pueden aducirse en favor de *PEDIA (voz de cuya existencia no puede dudarse después de leer la monografía II de Malkiel) como punto de partida de todas las parejas hispánicas:

Razones fonéticas aseguran una etimología con -DY-, no sólo en el caso de las voces con *z* (pg. *pejar*, 'embarazar', 'impedir' y derivados; cat. *pija*, 'lazo' - *pitjar*, 'atar'), sino también para el cat. ribagorz. *piar*, 'atar', para el arag. benasq. *piar*, 'atar' y aun para el nav. arag. *pía*, 'trabadera para un carruaje' - *piar*, 'trabar un carruaje'.

La existencia de *PEDIA, 'traba', se asegura además por la presencia del compuesto *FERROPEDIAS, 'trabas de hierro', 'grilletes' > cast. *harropeas*, arag. *ferropias*, pg. *ferropeias* (y *ferropear*), y del diminutivo *PEDIOLAS > pg. *pio(o)s*, cast. *pihuclas*, 'trabas pequeñas' > 'grilletes', y los verbos de él derivados: *empiolar* ∞ *apiolar*, 'trabar' (los pies de la caza menor o de las aves), 'poner en grillos', a los que se une un sustantivo postverbal *piola*, 'pihucla', 'cuerda resistente em-

anterior; de ellas cabe deducir fácilmente cuáles son los rasgos esenciales de la definición: 'cuerda (de esparto)' - 'formada por varios hilos (tres o cuatro)' - 'retorcidos'.

⁹⁶ Véase F. KRÜGER, *El léxico rural del noroeste ibérico*, RFE, anejo 36, 1947, págs. 18-20, y F. KRÜGER, en *Boletim de Filologia*, XIII, 1952, pág. 333. *Peoga* y *pioguinha*, 'peonza', 'peão de dois bicos', en Alemtejo, creo es -ONA- > -oa- > -oga-.

⁹⁷ Véase F. KRÜGER, *El léxico*, págs. 18-20. Cfr. *apea*, 'correa o cadenilla que une los cansiles del yugo bajo el cuello del bucy' (CARRÉ ALVARELIOS).

pleada para atar y usos varios'; voz hermana de *pihuelas* ∞ *pio(o)s* es, además, el gall. *piogas*, 'correas con que se traba el buey al yugo'.

Creo, pues, firme la suposición de que a **PEDIA*, 'traba', y *pediare*, 'trabar', remontan el ant. cat. *pija-pitjar*, cat.-ribagorz. *piar*, nav. arag. *piar*, vasc. *p(h)eya-p(h)eiatu*, cast. *(a)pea-apear*, así como a **FERROPEDIA*, 'traba de hierro', y **ferropediare* remontan al a. arag. *ferropia*, cast. *harropea-harropear*, pg. *ferropeia-ferropear*, y a **PE-DIOLA*, 'traba pequeña', y **ap-pediolare* ∞ **in-pediolare* el cast. *pihuelas* ∞ *piñuelas* - *apiolar* ∞ *enpiolar* (> postverbal: *piola*), el gall. *piogas* y el pg. *peyo(o)s* ∞ *pio(o)s* - (*empeolar*).

Sin embargo, en favor de **APPEDARE*, 'trabar', hay un testimonio de indudable peso, que decidió desde un principio la opinión de M.: "Le glossaire du patois de Crémieu [pueblo próximo a Lyon] établi par Prosper Guichard" (1896), incorporado al *Dictionnaire des terres froides* de Devaux, da para el verbo *apyā* el significado 'entraver, empêcher de courir, se dit de quelqu'un qui fait un croc-en-jambe, qui entrave un cheval', (al lado del significado bien conocido 'atteindre, attraper quelqu'un qui se sauve', único recogido para *apyā* y *apōā* por los autores del *Dictionnaire* en todos los contornos). Este aislado testimonio franco-provenzal nos permite suponer que **APPEDARE* fué usado también en la Rumania para significar la acción de 'trabar' los pies de una cabalgadura. Quizá debamos suponer que, en el centro (y Occidente) de la Península Ibérica, donde -DY- y -D- convergían hacia un resultado único, un uso de **APPEDARE*, que tendía a la obsolescencia, logró vida nueva apoyándose en el neologismo **PEDIA* 'traba', y *pediare*, 'trabar', formados tardíamente en la Ibero-Romania sobre el modelo de **MANIA* (cfr. M., págs. 34-37).

* * *

La detenida revisión de la primera familia de palabras de esta monografía tripartita puede ayudarnos a valorar el esfuerzo realizado por M. para convertir la pesquisa etimológica en un estudio cuyo interés mayor no radique en el simple despejar de una incógnita, sino en el examen, desde variadas perspectivas, de todas las incidencias y detalles que quepa reconstruir en el proceso evolutivo del cuerpo fónico de una palabra y de su significación.—DIEGO CATALÁN (Universidad de La Laguna) *.

* [Especiales circunstancias editoriales han determinado la supresión de los signos de cantidad en las vocales de las voces latinas citadas, supresión que el autor lamenta.]