

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

**GARULO, TERESA:** *Los arabismos en el léxico andaluz. (Según los datos del Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía.)* Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1983, 320 págs. + 84 láms.

En 1961 aparecía, bajo la dirección de Manuel Alvar, el primero de los Atlas lingüísticos españoles por regiones, el *ALEA (Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía)*. Se inauguraba así un período especialmente feliz para la lingüística y la etnografía españolas, que iban a ver cómo, a partir de entonces, se incrementaban sus bases de trabajo con datos actualizados, fiables y localizados en puntos concretos.

Asistimos ahora a la aparición de obras basadas en esos materiales de primera mano, y la de Teresa Garulo es de singular importancia porque se adentra en un campo muy fructífero para la lengua, pero en el que sólo un arabista podía pisar seguro: el estudio de nuestros arabismos. Por razones obvias, Andalucía constituye un terreno excepcional para ello.

Teresa Garulo ha conseguido resultados sorprendentes en su estudio sobre los mapas del *ALEA*, y ha podido hacerlo porque, siendo arabista, conoce también las técnicas de la geografía lingüística. Y es que el estudio de los arabismos en el léxico andaluz no es —como señala M. Alvar en el prólogo— «el de unos estratos más o menos geológicos, sino que presenta variedades geográficas, resultado de establecimientos colonizadores o de superposiciones traídas por los cristianos en la Reconquista».

La autora investiga las voces árabes del *ALEA* porque, naturalmente, la limitación de un cuestionario no permite recoger *todos* los arabismos andaluces, y es esa limitación la que lleva a Teresa Garulo a proponer una encuesta cuyo único objetivo fuera la recogida de arabismos en las distintas regiones. De cualquier forma, se dan arabismos en el 25 % de las cuestiones del *ALEA*, muchos de ellos mal conocidos y algunos desconocidos para la lengua oficial.

Para identificarlos, T. Garulo utiliza el *DCELC* de J. Corominas, el nuevo *DCECH* de Corominas y J. A. Pascual, el *DEEH* de V. García de Diego y los trabajos de Alcalá, Dozy, Steiger, Neuvonen, Oliver Asín y Martínez Ruiz, entre otros. Además,

las primeras documentaciones han sido confrontadas con el *Diccionario Histórico* de la Real Academia y el Fichero Medieval del Instituto «Miguel de Cervantes» del C.S.I.C. Los resultados dan arabismos nunca documentados anteriormente, junto a otros —como *ajorrar*, *almadraque*, *maharón*— que el *DRAE* considera anticuados. En varias ocasiones se retrotrae la fecha de primera documentación admitida hasta ahora.

Pero lo más importante es la localización de 423 términos árabes, de los cuales 275 son simples, y que se estudian ordenados por campos léxicos, tal como aparecen en el *ALEA*, en lo que constituye la primera parte del libro. Creo que debiera añadirse, en el campo léxico IX: *Los vegetales*, el arabismo *orozuz* 'regaliz', que, con las variantes *arrezú*, *arazú* y *aradú*, se conserva en núcleos muy reducidos y en puntos aislados de Andalucía.

La proporción de arabismos con vitalidad varía según los campos. Un número importante de arabismos se recogen en el léxico del cultivo del campo, sobre todo en el regadío. También la elaboración del aceite, los vegetales, la casa, la topografía y naturaleza del terreno y los oficios —donde el léxico de la alfarería es el más rico en arabismos— son campos productivos en este sentido.

Frente a ellos, proporcionan resultados muy poco significativos, p. ej., el cultivo de la vid, los molinos de harina, las industrias pecuarias, el tiempo, el mar, las relaciones humanas y las estructuras familiares. Solamente este establecimiento proporcional de arabismos por campos léxicos resulta ya muy útil para enfocar futuros proyectos hacia ámbitos concretos que se saben, de antemano, fructíferos.

El trabajo se completa con un *Índice de arabismos*, que constituye un verdadero diccionario; en él aparecen las voces estudiadas por orden alfabético, señalándose su localización en el *ALEA*, su etimología y, cuando existe, la documentación. Se añaden a éste un índice de las palabras según el estudio de los campos semánticos, un índice de raíces árabes y, finalmente, un índice de las localidades donde se realizaron las encuestas del *ALEA*: todos ellos agilizan la consulta del libro.

Tras la bibliografía encontramos 84 láminas, que reflejan la distribución geográfica de los arabismos más significativos. Especialmente interesante resulta la lámina 10, en la que T. Garulo delimita las diversas áreas que pueden trazarse con los resultados finales y que, sorprendentemente, coinciden casi del todo con las establecidas por M. Alvar en su *Estructura del léxico andaluz*. En la constitución fonética de los arabismos, y en su distribución geográfica, lo determinante viene a ser la influencia de los reconquistadores y sus variantes lingüísticas, sin que la situación de los grupos étnicos que integraban la población de Al-Andalus parezca haber desempeñado un papel definitivo, cuando las áreas léxicas romances coinciden con las de arabismos.

El estudio de T. Garulo tendrá que considerarse a la hora de incorporar materiales al Diccionario académico, porque proporciona voces desconocidas, delimita áreas de las ya registradas y da cuenta de la vitalidad actual de todas ellas. Fundamental también para trabajos de etimología, recoge y desbroza lo ya sabido, pero incorpora mucho de lo que se ignoraba. T. Garulo ha trabajado a fondo el Atlas andaluz y a su obra deberán acudir con frecuencia los romanistas en busca del arabismo comprobado.

PILAR GARCÍA MOUTON

LAMIROY, B.: *Les verbes de mouvement en français et en espagnol*, Lovaina, 1983, John Benjamins-Leuven University Press.

Este libro se enmarca en el dominio de la lingüística comparada, rama que integra trabajos, terminología y fines muy diversos, dentro de una perspectiva de investigación diferente de la adoptada por la lingüística contrastiva, la cual se caracteriza por su interés en la enseñanza de lenguas extranjeras, tal como sus fundadores, Lado y Weinreich, la concibieron en los años cincuenta. Si bien es cierto que un conocimiento teórico de las lenguas, logrado por la comparación entre ellas, lleva a un perfeccionamiento de la enseñanza de lenguas extranjeras, el planteamiento esencial de esta investigación es, sobre todo, teórico.

La clasificación tipológica es otro de los fines de la lingüística comparativa y en ese sentido este trabajo es tipológico; asimismo se parte de un plano sincrónico pues se analizan datos pertenecientes al francés y al español actuales. La autora deja claro desde el comienzo el valor heurístico del método comparativo, pues confrontando dos lenguas en un punto particular de su sintaxis, la construcción infinitiva de los verbos de movimiento, se está contribuyendo al descubrimiento de los hechos, y se evita más fácilmente las conclusiones demasiado rápidas en ocasiones.

La lingüística comparada no es tributaria de ningún modelo, de ninguna teoría particular, de ahí que los lingüistas discutan insistentemente cuál de los modelos existentes conviene más a la comparación. Lamiroy ha optado por una taxonomía comparada, pues parte del examen de un número elevado de hechos para elaborar a partir de ellos una teoría, en vez de seguir el camino inverso. Se apoya en la observación formulada por Gross, según el cual la creencia en un modelo tiene el riesgo de disimular o falsear ciertos hechos no cubiertos por el formalismo. Con todo, es cierto que adopta términos de la gramática tradicional y no rechaza en principio logros de la lingüística generativa como las nociones de gramaticalidad y de aceptabilidad, las transformaciones y el acudir a la intuición.

Partiendo de un principio fundamental en la metodología, la preocupación por evitar la proyección de una lengua en otra, se hace una separación del análisis de los elementos que constituyen el objeto de la comparación, de la comparación propiamente dicha. Por ello hay dos etapas en la investigación que se corresponden con dos partes dentro del libro: en primer lugar se estudia el fenómeno en el interior de cada una de las lenguas individuales, en coherencia con fenómenos independientes pertenecientes a dicha lengua, y en segundo lugar se realiza un examen de la compatibilidad de los análisis a través de las lenguas, presentándose en las conclusiones la comparación de los resultados.

El tema objeto de este trabajo es un problema tradicional, el de un régimen particular de los verbos de movimiento, el infinitivo, problema que ha llevado a Lamiroy a afrontar otros de gran amplitud como son el concepto de auxiliaridad y el del aspecto verbal. La construcción que aquí se estudia es la de frases como: *Jean court acheter des cigarettes, Jean passe voir Anne, Jean reste dîner* y en español: *Max va a comer, Max corre a comprar el periódico, Max sale a fumar un cigarrillo*, etc., cuya fórmula sintáctica sería: Sujeto-Verbo conjugado-infinitivo y complementos eventuales del infinitivo. Se estudian aquí únicamente los verbos de movimiento intransitivos y no otros que como en *Jean envoie Anne chercher le beurre, Juan manda a Ana a buscar la mantequilla*, llevan un complemento; y por otra parte no se estudian las perífrasis verbales que llevan como auxiliar un verbo

de movimiento, sino solamente estas construcciones en que el infinitivo tiene un cierto matiz de finalidad. En el ejemplo que propone la autora para el español *Max va a comer* hay que entender que no se trata del incoativo, sino de IR en sentido pleno y de *a* con sentido de *para*; quizá el ejemplo puede prestarse a la ambigüedad.

La primera parte está dedicada al francés, lengua en que examina las propiedades finales del infinitivo, sus propiedades adverbiales locativas y las propiedades aspectuales de dicha construcción. Se comienza con una revisión del estado de la cuestión tanto en la gramática tradicional francesa como en la gramática transformacional, la cual ha dedicado muy escasos trabajos a la construcción que es objeto de estudio.

Las argumentaciones acerca de la estructura de verbos de movimiento con infinitivo en francés se dividen en tres apartados: 1) El valor final del infinitivo; 2) Las propiedades adverbiales locativas del infinitivo, y 3) Las propiedades aspectuales de dicha estructura. En la parte segunda que está dedicada al español los puntos estudiados son: 1) La oposición entre la construcción con la preposición *a* y la correspondiente con *para*. 2) Los verbos de movimiento y las perífrasis verbales y, 3) La extensión de los verbos de movimiento. La parte final presenta los resultados comparativos y las conclusiones. Es evidente que el funcionamiento de esta construcción es diferente en ambas lenguas y que presentar por separado sus características tiene la ventaja de dar un orden a la exposición dentro de la coherencia de un sistema lingüístico, sin embargo el haber tratado cada uno de los puntos claves comparando al mismo tiempo las dos lenguas quizá le hubiera dado mayor interés.

En francés Lamiroy ve una clara diferencia entre la estructura de verbos de movimiento con infinitivo directo y con la preposición *pour*, pues mientras en ésta hay un claro matiz final, en aquélla no lo hay, pues constituye un complemento del verbo, en tanto que el infinitivo es un complemento de la oración. Merecen ser destacados algunos de los argumentos que esgrime como demostración, así el hecho de que sea obligatorio el complemento locativo cuando aparece *pour* (*\*Jean va pour prendre les clés - Jean va à l'hôtel pour prendre les clés*), lo que no sucede cuando el infinitivo es directo (*Jean va prendre les clés, Jean va à l'hôtel prendre les clés*). Otra prueba del diferente funcionamiento sintáctico de estas dos construcciones es el que el infinitivo introducido por *pour* puede ser conmutado al principio de la frase, en tanto que esto no es posible en el caso de infinitivo directo (*Jean court tous les jours pour rester en forme - Pour rester en forme, Jean court tous les jours // Jean court acheter le journal - \*Acheter le journal, Jean court*). Asimismo la configuración rítmica de la oración señala que mientras el infinitivo introducido por *pour* puede ir precedido por una pausa, a causa de su estatus de complemento periférico, no le ocurre lo mismo al infinitivo directo por ser un complemento nuclear. Una de las pruebas más reveladoras del carácter nuclear de dicho infinitivo es su dependencia respecto de transformaciones que se operan en el núcleo verbal, tales como la pasiva, la negación y la sustitución por el pro-verbo *faire*, frente a la independencia de *pour + infinitivo*. La imposibilidad de que el infinitivo directo aparezca en la forma de pasado (*\*Jean part tôt au bureau avoir terminé le travail*) y la imposibilidad de llevar un complemento de tiempo para él solo (*\*Jean part à Paris ce soir retrouver Anne demain matin*) señalan claramente que no es portador de tiempo y que el tiempo del verbo de movimiento es el

del infinitivo. Por todo lo cual concluye la autora que se trata de una oración simple y no de una frase compleja, en tanto que en el caso de *pour* + infinitivo sí es compleja y se puede transformar en *pour que*. Ciertas propiedades del infinitivo directo recuerdan a las propiedades de las construcciones con auxiliar, sin embargo Lamiroy deja bien claro que en el caso de las construcciones de Vmt (verbos de movimiento) con infinitivo que describe no se da una característica esencial en los auxiliares, la desemantización del verbo, pues los Vmt están aquí empleados en su sentido concreto.

Si por una parte les ha negado la calidad de complemento de finalidad, descubre, por otro, un valor locativo en estas construcciones, entre otros motivos porque puede ir en coordinación con otro locativo (*Ils allèrent au spectacle, puis souper*), porque responde a la pregunta con *Où?* (*Jean va rejoindre les enfants. Où va-t-il? -Rejoindre les enfants*) y porque es pronominalizable por *y* (*Jean y va*).

En tercer lugar estudia las propiedades aspectuales de la construcción de Vmt con infinitivo directo comparándolas con ciertos verbos aspectuales, como son *être en train de*, *commencer*, etc., por un lado, y con los auxiliares de tiempo, tales como *aller* (auxiliar de futuro próximo) y *venir de* (auxiliar de pasado reciente), por otro. Se propone aquí la hipótesis de que los Vmt seguidos de infinitivo representan en realidad un caso intermedio entre los verbos plenos que rigen un infinitivo complemento y los auxiliares de aspecto. Una serie de restricciones de selección léxica son puestas de manifiesto, no sólo en lo que respecta al infinitivo (todo verbo no puede aparecer en esa posición: \**Jean vient être de nationalité française*), sino respecto al sujeto que debe ser N-humano o N-animado exclusivamente (mientras es posible una frase como *Jean monte au grenier détruire les vieux journaux*, sería de dudosa aceptabilidad: *Les flammes montent au grenier détruire les vieux journaux*); estas restricciones no se deben al Vmt sólo, sino que se deben al conjunto. En los verbos aspectuales las restricciones de selección que aparecen están más atenuadas y no valen para todos, de lo que se deduce que los Vmt son más homogéneos desde este punto de vista. Merece la pena destacar la idea propuesta por Lamiroy sobre la auxiliarización de *aller* y *venir* como un paso de la expresión de movimiento en el *espacio* a la expresión de *tiempo*, proceso que pasaría por un estadio intermedio que es el de la expresión del aspecto, hipótesis que intenta demostrar con varias argumentaciones. La combinación de un verbo direccional y de un verbo de acción en infinitivo convierte esta estructura en perfectiva.

En la segunda parte del libro se estudia el funcionamiento de este tipo de construcciones en nuestra lengua, comenzando por señalar que las equivalentes al infinitivo directo del francés llevan en castellano la preposición *a* y son los mismos los verbos que forman parte de esta estructura. La gramática tradicional española se ha referido principalmente a los verbos de movimiento que junto a un infinitivo precedido por *a* integran las llamadas perífrasis verbales, sin embargo apenas ha suscitado en nuestra gramática interés especial el hecho de que los Vmt, empleados en su sentido literal, no desemantizados, entren en una estructura infinitiva idéntica formalmente a la perífrasis verbal, e incluso ha sido confundida por algunos.

Al presentar la oposición entre la construcción de Vmt con *a* + inf. y de Vmt con *para* + inf. se apunta que no hay razones para considerar complemento circunstancial a la construcción con *a*, en tanto que sí las hay para la construcción con *para*: existen verbos en que la presencia de *a* + infinitivo es obligatoria, mientras que *para* + inf. es siempre facultativo. En contraste con el francés existe en español

la posibilidad de convertir el infinitivo en una proposición introducida por *que* (*Max viene a pagar - Max viene a que le paguen*); de igual modo el español tiene una posibilidad de conmutación del lugar de aparición de *a + inf.* a causa de la mayor libertad en el orden de palabras (*Viene a Barcelona a hablar con Usted - A Barcelona viene a hablar con Usted*). En cambio, mientras existe la posibilidad de intercalar elementos de la frase entre *para* y el infinitivo (*Max va a casa para, con toda tranquilidad, trabajar en la tesis*), esto no es posible en el caso de *a + infinitivo* (*\*Max va a casa a, con toda tranquilidad, trabajar su tesis*). Como prueba muy rentable en la distinción entre complementos verbales y complementos de frase, se aplica aquí la sustitución por el pro-verbo *hacer* que no es posible en *a + inf.* (*Max sale a fumar un cigarrillo cada media hora - Max lo hace cada media hora, \*Max lo hace a fumar un cigarrillo cada media hora*) y, en cambio sí lo es en el caso de *para* (*Max sale para molestar a Eva - Max lo hace para molestar a Eva*), de lo que se deduce el carácter de complemento verbal de *a + inf.* y el carácter de complemento de frase, periférico, de *para + inf.* Además presenta Lamiroy el hecho de que, si bien en ocasiones se emplean a veces una u otra preposición delante de un mismo infinitivo, hay algunas restricciones léxicas que afectan a *a + inf.* y que no valen en el caso de *para* (*Max corre para estar en forma - \*Max corre a estar en forma*). La posibilidad de aparición del pronombre enclítico ante el verbo conjugado sólo aparece en el caso de la preposición *a* (*Max va a saludarla - Max la va a saludar / Max entra para saludarla - \*Max la entra para saludar*). Rebate también la autora la creencia de que la atracción del clítico sea marca de auxiliaridad, como creen algunos, pues parece sólo posible en función del verbo a que acompaña, es decir, está condicionado léxicamente. Al igual que sucede en francés, tampoco es posible en el caso de *a + inf.* que aparezca la negación ante *a* (*\*Max baja a no despertar a su hermano - Max baja para no despertar a su hermano*), ni que el infinitivo lleve el auxiliar *haber* (*\*Max se va pronto al despacho a haber terminado el trabajo*), lo cual tampoco es posible en el caso de *para*. También son analizadas las diferencias entre la construcción Vmt *a que* y Vmt *para que*, las cuales son análogas a las reseñadas para los complementos infinitivos correspondientes, justificándose así el análisis del infinitivo por reducción de la completiva. En este momento del libro la autora se plantea un problema importante que dice no poder resolver de momento: el hecho de que en nuestra lengua sea posible encontrar *a + infinitivo* o *a que + infinitivo* con verbos que no son de movimiento tales como *renunciar*, *contribuir*, *negarse*, etc. (*Max contribuye a destrozarme la moral / a que me destrocen la moral*), verbos cuyas características sintácticas pasa a analizar de forma sucinta. Creemos que se trata de un régimen preposicional análogo al de *ir a*, *volver a*, etc., que está presente también en los correspondientes sustantivos (la renuncia a, la ida a, etc.). Las construcciones de Vmt *a + infinitivo* y su correspondiente completiva con *a que* no parecen tener valor locativo dado que no responden a la pregunta *¿adónde?* sino a la pregunta *¿a qué?*; se oponen al grupo *para + infin.* y *para que* en que éstos responden a la pregunta de finalidad *¿para qué?* y a la de causa *¿por qué?*, en tanto que aquéllos no, pues de otro modo no sería aceptable una frase como *Max viene a comer, pero no viene para comer*. En esta ocasión como en otras, la autora añade que esta diferencia está más clara en ciertos contextos que en otros.

El tercer apartado que dedica al español trata de la relación entre los verbos de movimiento y las perífrasis verbales, apuntando como prueba sintáctica de su

diferencia la ausencia de completiva en el caso de las perífrasis (*Va a hacer calor - \*Va a que hace calor*). Otras pruebas sólo sirven para ciertos verbos, así *a no+infin.*, excluido de las construcciones de movimiento, son posibles en las perífrasis (*Eva vuelve a no dirigirle la palabra*). Apunta asimismo algunas restricciones en tiempo y en modo verbal de los auxiliares que no se dan en los Vmt y restricciones de los Vmt, como la de no poder combinarse con verbos modales (*\*Max vuelve a casa a tener que trabajar / Max vuelve a tener que trabajar para el decano*). La atracción del pronombre enclítico, prueba de la auxiliaridad, es poco operativa en la distinción entre los V aux. y los Vmt. Destaca como una prueba particular del español la de poder aparecer bajo forma de pseudo-reflexivos (ir-irse, venir-venirse, etc.): los pseudo-reflexivos son siempre Vmt, mientras los V aux. se presentan sólo bajo forma simple (*\*El coche se viene a costar medio millón*). Finaliza el estudio de los verbos de movimiento en español examinando una lista de verbos para los cuales la construcción es productiva, clasificándolos en verbos de dirección, verbos de movimiento del cuerpo y verbos de desplazamiento.

El capítulo de resultados comparativos y conclusiones supone la integración de una serie de hechos analizados separadamente, los cuales ahora va a presentar como similares o como diferentes. Presenta tres propiedades que oponen a las dos lenguas: la permutabilidad posible sólo para el español (*\*Travailler il est parti / A trabajar se ha ido*), la completiva también posible únicamente en nuestra lengua (*\*Jean va qu'il paye / Juan va a que le paguen*) y la extracción, de nuevo una posibilidad del español (*\*C'est payer qu'il va / A pagar es a lo que va*). Tras contrastar las dos tradiciones gramaticales presenta los aspectos en que las dos lenguas coinciden desde el punto de vista sintáctico y semántico, proponiendo un análisis gramatical uniforme de estas construcciones. El interés de las páginas que componen este capítulo es grande por presentar unos planteamientos teóricos verdaderamente válidos, que trascienden los límites de la gramática de una lengua aislada al tener que responder a hechos bien diferentes y tratar de englobarlos en un marco común. Si bien dejó claro desde el principio que la finalidad de un trabajo como éste no era la determinación de los universales, sin embargo la dinámica de esta investigación podría constituir un punto de partida que contribuyera a situar el descubrimiento de universales en un marco estrictamente lingüístico y no en un marco filosófico o psicológico, como sucede a menudo en la actualidad. Temas tan importantes como la auxiliaridad y el aspecto verbal son tratados finalmente con una gran profundidad como resultado del estudio comparativo que no se conforma con la mera descripción de los hechos, sino que quiere extraer de ellos lo que tan problemático parece si sólo se partiese de un apriorismo posiblemente ineficaz, el funcionamiento real de un sistema lingüístico. Creemos con Béatrice Lamiroy que la utilización de datos sacados de otras lenguas es fructífero no sólo para conseguir un mejor conocimiento de las lenguas desde el punto de vista tipológico, sino también como método heurístico que facilita un conocimiento más profundo de los temas gramaticales en sí mismos. Este libro supone un modelo interesante a seguir en los estudios sobre sintaxis, por su rigor metodológico, sus aportaciones teóricas y el interés de sus precisiones tanto para el francés como para el español.

M.ª LUZ GUTIÉRREZ ARAUS

RASMUSSEN, POUL: *El verbo «hacer» en expresiones temporales. Estudio sintáctico y semántico*, Études Romanes de l'Université de Copenhague. *Revue Romane*, número spécial 22, 1981. I komission hos Akademisk Forlag, Copenhague, 1981, 143 págs.

El libro de Poul Rasmussen presenta un análisis tanto sintáctico como semántico (según se indica en el subtítulo) de una colección de construcciones con valor temporal en las que interviene el verbo *hacer*. Su utilidad es indudable para los especialistas, no sólo para quienes se dedican a los estudios de carácter sincrónico, sino también para los que trabajan sobre la historia de la lengua, pues no son pocos los ejemplos que se aducen de usos de otras épocas, a pesar de ser una descripción eminentemente sincrónica, basada en documentos orales y en textos de carácter literario.

El trabajo se ha realizado sobre un corpus que se sometió a la consideración de varios hablantes para dictaminar su grado de gramaticalidad, concepto que no está delimitado con precisión en la lingüística moderna, razón por la cual el autor ha podido llegar a la conclusión de que existen muchas frases de dudosa gramaticalidad, y de que hay frases agramaticales que realmente se usan.

En la introducción de la obra se ocupa Rasmussen, entre otras cosas, de aclarar la terminología empleada, ya expuesta por él en trabajos anteriores, algunos en danés (véase la bibliografía). No es éste el lugar adecuado para criticar la terminología propuesta: el *futuro* ahora es *presente de potencial*, y el *condicional* es *pasado de potencial*, con lo que se elimina uno de los tiempos de la gramática tradicional; además resulta que *dice* y *dijo* son formas del presente de indicativo, imperfectivo y perfectivo respectivamente, mientras que el tiempo pasado sólo se manifiesta en el indicativo imperfectivo (*decía*).

La presencia del verbo *hacer* en expresiones temporales, en nuestra lengua, se remonta al siglo XVI, época en que empieza a contender con *haber* en las mismas construcciones. El autor atestigua suficientemente el empleo de las expresiones temporales con *haber* desde el latín hasta nuestros días, si bien la colisión con *hacer* ha producido la desaparición de las construcciones con el primero en la lengua hablada durante la primera mitad del siglo XX; parece, no obstante, que en el español de América conviven las dos posibilidades. El autor no incorpora en su trabajo el estudio de las construcciones en el español americano.

Rasmussen cree que la sustitución de *haber* por *hacer* ocurrió en el siglo XVI cuando se generalizó la forma *hay*, quedando *ha* tan sólo para las construcciones temporales; como *haber* era un verbo de una frecuencia elevada, no podía mantener una forma especial para un determinado tipo de expresiones, motivo por el que en ese lugar empezó a aparecer un verbo de frecuencia menor, *hacer*. Esto es, fue únicamente un cambio de carácter formal, no semántico. Lo que no llega a explicar el autor es por qué no se produjo lo más fácil, la extensión de *hay* a todas las construcciones; ni tampoco explica cómo *hacer* se utilizó también en construcciones temporales que no estuvieran en presente, esto es, cómo se produjo la sustitución de un paradigma verbal por otro.

Tras efectuar un rápido repaso de las opiniones de los gramáticos acerca de las construcciones temporales con *hacer*, expone Rasmussen los tipos sintácticos de construcciones; frente a quienes sostenían que podía tratarse de un adverbio o de una preposición, el autor sostiene que *hacer* es siempre un verbo, empleado de

forma impersonal, unas veces en oraciones principales con un objeto directo —la expresión del tiempo— y una oración subordinada adverbial introducida por *que*, cuyo antecedente es el objeto de *hacer*: «hace cinco años que nos casamos»; puede suceder también que *hacer* figure en frases subordinadas en función de complemento circunstancial: «esa muchacha odia a tu hija hace tiempo». Ahora bien, hay ocasiones en que no resulta fácil determinar si *hacer* es el verbo principal o es subordinado, en especial en la lengua hablada, en la que se documenta una amplia gama de variedades, pues el hablante está seguro de utilizar una forma impersonal.

Es el capítulo quinto del libro, «Semántica y sintaxis de las construcciones», el más extenso, ya que en él se analizan y exponen las posibilidades combinatorias de *hacer* en las expresiones temporales (el estudio se centra en 1567 combinaciones). Los resultados obtenidos con cada una de las expresiones se ofrecen resumidos en cuadros (páginas 63, 70, 82, 99, 101, 106, 113, 117, 124 y 129) que facilitan la consulta y alivian la larga exposición teórica.

En las construcciones se han barajado las posibilidades de combinación de *que*, *desde*, *hasta* y *no* con los distintos tiempos y modos del verbo *hacer*. De la enorme maraña de construcciones se deduce que son muy pocas las formas paradigmáticas del verbo que pueden figurar en las construcciones cuando no está presente *que*. Destaca también el fuerte parecido semántico de muchas de las construcciones, mientras que, en otras ocasiones, una diferencia formal acarrea una gran diferencia significativa. El estudio, tal y como se ha efectuado y expuesto, apenas es merecedor de reproches; se podrá estar de acuerdo o no en algún punto concreto, pero el conjunto es admirable.

El trabajo de Poul Rasmussen ha sido detallado, y sorprende la cantidad de ejemplos aducidos, sin embargo necesaria para efectuar las conmutaciones, sustituciones y comparaciones que han conducido hasta el final del análisis. Parece que con el libro queda aclarado el empleo de *hacer* en las expresiones de carácter temporal, y las formas que pueden tomar éstas. Es un paso grande en el conocimiento de uno de los verbos de mayor uso en la lengua, y un avance, como señala el autor en el último párrafo de la obra, en el concepto del tiempo que lleva inherente la lengua española.

MANUEL ALVAR EZQUERRA

PICCHIO, LUCIANA STEGANHO: *La Méthode Philologique. Ecrits sur la Littérature Portugaise*, 2 tomos, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, XIV + 369 y 359 páginas.

Se recogen, en estos dos nutridos volúmenes de la colección «Civilização Portuguesa», los mejores y más significativos estudios de Luciana Stegagno Picchio sobre el dominio lingüístico y literario portugués. Escritos originariamente en italiano y dispersos en revistas, cuando no recogidos en libro, algunos merecieron traducción portuguesa y ahora, vertidos al francés, alcanzarán sin duda una mayor y merecida difusión.

Conocida la personalidad de la autora, a nadie se le oculta el valor que encierra este admirable conjunto de trabajos, que no interesan sólo a la literatura portuguesa, sino también a la española, tan íntimamente relacionada con aquélla a lo largo de varios siglos.

En el breve prefacio que antecede a esta obra, Román Jakobson destaca la significación del título puesto por la autora, señalando que es el título lo que la unifica y semantiza, en una determinada dirección metodológica, y añade: «La belle philologie totale, sous la sorcellerie de cette grande partisane de la méthode qu'est Luciana Stegagno Picchio, se révèle ainsi comme science capable de "lire" les textes dans toutes les phases de l'interprétation, en commençant par la critique textuelle et en aboutissant à une lecture sémiotique dans le sens le plus ouvert de l'expression» (pág. VII).

L. S. explica, a su vez, el criterio seguido para la publicación de estos estudios, precedentemente aparecidos entre 1958 y 1980 y publicados ahora sin más modificaciones que las notas marginales necesarias para poner al día la «substancia», introducir algunas correcciones y actualizar la bibliografía.

En el primer tomo se reúnen los estudios referentes a la poesía y en el segundo, los consagrados a la prosa y el teatro, sin que exista entre los dos bloques ni soluciones de continuidad ni bruscas diferencias metodológicas, cerrándose con unas «Réflexions sur la méthode philologique» (II, págs. 317-340), que por su importancia y por ser la clave de todo lo que las antecede, creo que, aun rompiendo el orden impuesto por la autora, deben ser lo primero de lo que se dé cuenta en esta nota bibliográfica.

Como punto de partida de estas Réflexions», está el gran objetivo del filólogo: «comprendre, au sens le plus large du terme, tout ce qu'un autre homme, même éloigné dans le temps et dans l'espace, a confié aux signes; retrouver en lui-même le processus historique et le moment intuitif qui ont produit telle expression linguistique et poétique...» (pág. 320). Sus instrumentos críticos —siempre que considere la interpretación del texto como un modo de obrar y no como un acto mental— deben ser todos, porque, se dice más adelante, «un philologue est celui qui, se servant de tous les instruments que met à sa disposition l'étude de tous les documents, s'efforce de pénétrer dans l'épisthème qu'il se propose d'analyser, de rechercher la voix des textes et d'un passé qu'il ne considère plus comme étouffé par les strates accumulées» (pág. 340). Resumiendo: la lectura filológica que se propone en estas páginas, sin cerrar las puertas a otras lecturas, tiende por definición a reconstruir el mensaje conforme a la intención del emisor. Y puesto que la oposición sincronía-diacronía no tiene sentido, ya que ambos métodos cognoscitivos son necesarios para conocer la realidad, «la position du philologue par rapport à l'objet de son étude est celle d'un chercheur, qui arrive à une vision synchronique par un processus diachronique d'acquisition de culture» (pág. 339). Y un poco más adelante, L. S. puntualiza, proponiendo que «le plan de synchronie ne devra pas passer par lui en tant que destinataire, il sera placé au niveau de l'émetteur» (id.).

Durante la lectura de estas reflexiones, el lector se pregunta una y otra vez por el papel que desempeña el valor de la obra literaria en el método filológico propuesto por L. S. La respuesta se encuentra, a modo de sorpresa, en el párrafo final del artículo, cuando dice: «il n'est pas exclu qu'après avoir observé d'un point de vue synchronique et diachronique comment est faite l'oeuvre littéraire, et comment elle «fonctionne» en tant qu'objet poétique venu d'une culture donnée, chacun de nous puisse et doive exprimer son jugement de valeur». Este juicio, que no puede ser más que relativo, será «le signe que nous transmettons à ceux qui viendront après nous, afin qu'ils puissent à leur tour nous reconnaître, nous définir, nous classer, nous reconstruire» (pág. 340).

Indico a continuación el contenido de los dos tomos, ordenado en siete secciones. El primero, consagrado, como queda dicho, a la poesía, comprende tres secciones. Bajo la primera rúbrica, «Recherches sur la lyrique galégo-portugaise», se agrupan los siguientes estudios: «Grilles modernes pour des textes médiévaux: le perroquet du Roi D. Dinis» (págs. 7-45). Este bello estudio, «consacré —como dice la autora— a la décodification d'un texte médiéval dans une perspective moderne», trata de una de las muestras más sugestivas de la lírica gallego-portuguesa: la pastorela de D. Dinis *Hunha pastor ben talhada*. L. S. hace, primero, una lectura analítica y descriptiva, con objeto de encontrar correspondencias y señalar las líneas de fuerza estructurales. Fijado y anotado el texto, la primera conclusión es que el poema presenta una naturaleza híbrida, ya que en él convergen varios géneros: épico-lírico, lírico-narrativo y lírico-dramático. Seguidamente, L. S. lleva a cabo la delicada labor de aislar los segmentos culturales utilizados por D. Dinis en este poema, en el que se imbrican pastorela y cantiga de amigo, como ocurre en casi todos los poemas de este género recogidos en los cancioneros de la Vaticana y de Colocci-Brancuti. Resulta un placer la lectura de este estudio, donde se combina la sólida formación científica de la autora con una fina sensibilidad e intuición crítica, para hacer llegar al lector todo el encanto y la originalidad, dentro siempre de un determinado ámbito cultural, de un producto poético que ella califica de una especie de *Kitsch* medieval ibérico *avant la lettre*, que «allie le brillant de l'exotique à la saveur du popularisme indigène, la récupération linguistique et poétique locale à la magie de la récupération ludique du provençalisme d'exportation» (pág. 44).

«Les alhos verdes: une cantiga d'escarnho de Johan de Gaya» (47-62). Nueva y esclarecedora lectura de un *escarnho* compuesto con la técnica del *seguir*, mal interpretado hasta ahora. Johan de Gaya se basó en la bailada perdida, «Vós avede los olhos verdes/e matar-m'edes con eles»; su originalidad consiste en haber modificado el sintagma «olhos verdes» en «alhos verdes», consiguiendo así una comicidad ausente de la versión aceptada hasta este momento. La interpretación-restauración de L. S. ha sido ya incorporada por Rodrigues Lapa a la 2.<sup>a</sup> edición de sus *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Vigo, 1970, núm. 199, pág. 304.

«Motifs de la tradition juive dans l'ancienne lyrique péninsulaire: les poésies d'amour de Vidal, juif d'Elvas» (63-90). Estudio de dos cantigas de amor que un hebreo de esta ciudad portuguesa dirige a una judía llamada Dona. Desgraciadamente, los cancioneros de la Vaticana y de Colocci-Brancuti sólo nos han transmitido tres estrofas, una de la cantiga *Moyr', e faço dereyto* y dos de *Faz-m'agora por ssy morrer*. Su tema dominante, la muerte de amor. En ellas destaca L. S. tres imágenes o motivos que parecen indicar una influencia árabe o bíblica, acaso pagana la del ciervo: «o peyto branco» de la amada, insólita en la lírica gallego-portuguesa, en la primera cantiga, y «o cervo lançado» ('vulnerado' o, como prefiere Rodrigues Lapa, 'expulsado de la guarida') y la amada semejante a la «rrosa...quando sal d'antr'as rrelvas». Mutilados como aparecen en los apógrafos, los textos del judío Vidal «ouvrent soudain l'horizon d'un monde et d'une culture différents et nous révelent l'existence, dans le Portugal du XIV<sup>e</sup> siècle, de couches sociales qui puissent leurs images poétiques en dehors de la thématique troubadouresque» (página 79).

«Pour une histoire de la "serrana" péninsulaire: la "serrana" de Sintra» (91-129). He aquí un estudio revelador que a pesar de su alto interés para la poesía española medieval, no parece haber tenido mucho eco hasta este momento. Se trata del

fragmento de una supuesta serranilla gallego-portuguesa de Alvaro Afonso, *Luis Vaasquez, depois que parti*, copiada en el Cancionero de la Vaticana; el autor cuenta en ella a un amigo cómo «acerca de Sintra, ò pee d'esta sserra,/vy hũa sserrana que braadava g(u)erra». Carolina Michaëlis (*Cancioneiro d'Ajuda*, II, Halle, 1904, pág. 241) afirmó la primera que el fragmento era «sufficiente para provar a existencia da *serrana* como genero humoristicamente rustico na litteratura portuguesa, antes do Arcipreste, dos Mendozas, e dos imitadores posteriores». Es bien sabido cómo Menéndez Pidal, a partir de su discurso *La primitiva poesía lírica española*, leído, en 1919, en el Ateneo de Madrid, y no en la Universidad de Madrid, como erróneamente se dice en la pág. 91, nota 1, aceptó la prioridad del poema de Alvaro Afonso, «desarrollado admirablemente por el Arcipreste de Hita», aunque, a su vez, admitía la existencia de temas populares castellanos de venerable antigüedad, pero sin rastros en la poesía popular castellana anterior a los villancicos serranos de fines del siglo xv, continuados en el xvi. Creo que L. S. deja bien claro que la influencia o la evolución del género ha sido a la inversa, es decir, primero las cánticas de serrana de Juan Ruiz y después la composición de Alvaro Afonso. Lo que continuamos sin saber es si el Arcipreste creó el género, partiendo de la pastorela gallego-portuguesa o de una antigua tradición peninsular, que estaría representada por los hipotéticos villancicos serranos, precedentes, a su vez, de los de los siglos xv y xvi. En cuanto a Alvaro Afonso, L. S. supone tratarse de un cantor de la capilla del Infante portugués D. Pedro; la poesía debió ser compuesta entre 1428 y 1440, y copiada en el Cancionero de la Vaticana, como se hizo con alguna composición más del siglo xv. El fragmento de la Serrana de Sintra está formado por una copla de arte mayor y dos versos de otra, y pertenece a un género poético, la *pregunta*, bien documentado a partir del Cancionero de Baena, y sin ningún rastro de existencia, ni como género ni como nombre, en la lírica gallego-portuguesa.

«La lyrique galégo-portugaise: où sommes nous?» (121-145). L. S. hace un balance ideológico de las investigaciones sobre esta lírica, con objeto, por una parte, de definir las direcciones de las investigaciones del pasado, las convicciones que las sustentaban, el sentido que se les atribuía y el que se les da hoy, y por otra parte, intenta poner de relieve las líneas directrices del trabajo actual y de sus proyectos, dándoles un sentido, mostrando lo que se ha hecho y se quiere hacer, por qué y cómo.

En la segunda sección del libro, «Autour de Camões», se reúnen cuatro trabajos nacidos a la sombra de los centenarios camonianos. Dos meramente circunstanciales: «Camões: tableau pour une exposition» (173-181) y una nota sobre *Os Lusíadas*, «L'Occident, système de valeurs» (225-227). De mayor importancia son los otros dos.

En uno, «Ars combinatoria et algèbre conceptuelle dans la lyrique de Camões» (149-172), se hace un ingenioso y sutil análisis —un ejercicio crítico sobre un ejercicio poético— de una composición de este poeta, que, en la edición de las *Rimas* de 1668, lleva el epígrafe *Estanças na medida antiga, que tem duas contrariedades, louvando e deslouvando huma Dama*, y que comienza «Sois hũa dama». Se trata de un ingenioso producto lúdico y formalista, uno de esos juegos que ya habían divertido a las cortes de la España y el Portugal del siglo xv, y que continuaron divirtiendo en el siglo xvi y aun, por el camino de la agudeza conceptista, en el xvii. Camões propone en sus *Estanças* —endechas o trovas, según otros editores— dos lecturas contrarias, conforme el lector aborde el texto; un ejercicio que L. S. integra en «une tradition magique y crytographique plus que poétique».

El otro estudio versa sobre uno de los poemas camonianos que ha merecido más atención de los comentaristas: «Babel et Sion: inspiration thématique et inspiration formelle dans la glose camonienne du psaume "Super flumina Babylonis"» (183-224). L. S. filtra la glosa, con su medievalidad y su impregnación italianizante, a través de un fino análisis, señalando fuentes e indicando coincidencias, para llegar a la siguiente conclusión: «l'importance des redondilhas *Super flumina Babylonis* de Camões, en même temps que leur suggestion poétique, sont dues peut-être précisément à leur caractère composite: au fait qu'elles surgissent, au milieu d'une Renaissance européenne non comme une forme de la Renaissance, pure et atemporelle, mais comme un amas stylistique impur» (205).

La tercera sección, con título proustiano, «Du côté de chez Pessoa», agrupa cinco estudios consagrados al hoy tan celebrado poeta de los heterónimos, cuya fascinación y universalidad estriban, como dice L. S., en lo patético de un cerebralismo tan deshumanizado que termina generando un sufrimiento y una verdad humanas.

Estos trabajos son: «Pessoa, un et quatre (A propos d'une traduction italienne de Fernando Pessoa)» (231-257); «"Chuva oblíqua": de l'Infini turbulent de Fernando Pessoa a l'Intersectionnisme portugais» (259-290) comentario sobre uno de los más célebres poemas delirantes de Pessoa, origen de la teoría interseccionista. «Les poètes lus par les poètes: Fernando Pessoa, le poète-gérondif de Murilo Mendes» (291-304), una lectura de Pessoa a través de la lectura-interpretación del poeta brasileño Murilo Mendes en dos textos suyos. «Marinetti et le Futurisme mental des Portugais» (305-330). Pese a los esfuerzos de algunos portugueses, el futurismo en Portugal no pasó de una moda pasiva sin ninguna aportación creadora; sus huellas son muy escasas en la obra de Pessoa. «Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa» (321-354) es el producto de una colaboración de Roman Jakobson y Luciana Stegagno Picchio, quien la incluye aquí con justo derecho, como anteriormente lo había incluido Jakobson en sus *Questions de poétique*, Paris, 1973. Los dos estudiosos someten a un análisis estructural uno de los poemas menos asequibles del libro *Mensagem*, el titulado *Ulysses*, donde Pessoa proclama la primacía y la vitalidad del mito sobre la realidad.

En cuanto al segundo tomo, se organiza en cuatro secciones de muy diversa densidad, con numeración correlativa con el primero. Así, la cuarta sección, consagrada a la novela caballerescas, comprende un solo estudio: «Vitalité d'un *topos* littéraire: la Cour de Constantinople» (7-42). La Constantinopla histórica, enriquecida con diversos materiales legendarios, se transforma en un *topos* literario incorporado a la novelística caballerescas ibérica del siglo XVI. Ya en la segunda mitad del siglo XII, Chrétien de Troyes lo había introducido en su *Cligès*, y en 1511, el autor del *Palmerín de Oliva* le da una nueva forma respecto a los textos hispánicos anteriores a esta novela: *Tirant lo Blanc*, *Amadís de Gaula* y *Sergas de Esplandián*. En el *Palmerín*, muy bien estudiado por L. S., el *topos* conserva todos sus detalles anecdóticos, pero vaciado de su primer motivo de inspiración: el antagonismo Occidente/Oriente, transformando al emperador griego, de rival de Occidente, en vínculo de la cristiandad.

La quinta sección, «Recherches sur le théâtre portugais», reúne una serie de trabajos recogidos ya en libro y publicados con igual título en su lengua original, *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, 1969, abarcando una variada gama de temas que van del *arremedilho* al *Frei Luis de Sousa*, de Almeida Garrett, a los que se añade ahora un nuevo estudio sobre «Le spectacle des jongleurs» (61-83), único en

el que me detendré, puesto que para el resto puede verse mi reseña del citado libro publicada en esta Revista, LIV, 1971, 182-187.

El nuevo estudio es un intento de reconstitución del espectáculo juglaresco en la Edad Media, basado en los textos y testimonios existentes, con objeto, por una parte, de constatar la analogía entre cierto teatro actual y el espectáculo de los juglares, y, por otra, clarificar la relación 'juglaría' y 'popular', que aparece como constante en los estudios sobre el tema.

La sección sexta comprende «La question de la langue au Portugal» (281-313), que sirvió de Introducción a la edición del *Diálogo en louvor da nossa linguagem*, de João de Barros, publicado por L. S. en 1959, y sobre el cual queda también una nota bibliográfica mía en esta Revista, LXIV, 1961, 457-459.

En fin, la sección séptima está formada por las «Réflexions sur la méthode philologique» citadas al comienzo de esta reseña.

Cada uno de los tomos lleva un índice de autores, personajes históricos y personajes literarios.

A continuación, hago dos o tres observaciones sin otro propósito que clarificar conceptos o indicar algún error en los textos citados por L. S.

Acerca del poema *Sóbolos rios que vão*, es obvio que el conceptismo de Camões procede del practicado por los poetas peninsulares del siglo xv, primero los castellanos, después los portugueses, pero me parece desorientador decir que prepara el conceptismo barroco de la *Fénix Renascida* (I, pág. 205), cuando es notorio que estos poetas, al menos en este terreno, tienen otra preparación y otros modelos que no son precisamente Camões. Creo también que se debe distinguir de una vez para siempre, por lo menos en el contexto ibérico, la décima propiamente dicha y la copla real. Aquélla no aparece hasta finales del siglo xvi; la copla real, o quintillas dobles, cultivada en la poesía castellana desde el siglo xv, trasplantada a Portugal por los poetas del *Cancioneiro Geral* y utilizada, entre otros, por Garcia de Resende, Bernardim Ribeiro y Sá de Miranda, es la que utiliza Camões en la citada glosa. Noto, en fin, en el Apéndice a este estudio, la ausencia de la transcripción del *psalmo de Super flumina Babylonis em trova* (ms. 348 de Manizola, Biblioteca de Évora), que se anuncia en la pág. 200.

Corrójase, en la estrofa de Villasandino citada en la página 105 del tomo I, vv. 1 y 5, *e*, conjunción copulativa, y no *é*, verbo, y en el v. 2, *preto* 'cerca', y no *preso*. En las citas del *Libro de Buen Amor*, léase «que andan nocherniegos» (I, pág. 77) y «Señores, évos servido» (pág. 78). En esta última página, no sé si por error de traducción, y ligando con una referencia al Arcipreste de Hita, se cita el verso «Mester trago feroso, non es de juglaría» (*Libro de Alexandre*, 2), sin indicar su procedencia, de modo que induce a creer que se trata también de un verso del *Libro de Buen Amor*. Corrójase igualmente, siglo xiv y no xvi (I, pág. 119) y siglo xvi y no xv (id., pág. 186).

JOSÉ ARES MONTES

FOGELQUIST, JAMES DONALD: *El Amadís y el género de la Historia Fingida*, Madrid, Porrúa, 1982 (col. 'Studia Humanitatis'), 253 págs.

Desde la aparición del libro de Frank Pierce sobre el *Amadís de Gaula* en 1976<sup>1</sup>, la crítica sobre esta obra no ha aumentado de forma considerable, aunque sí ha

<sup>1</sup> PIERCE, Frank, *Amadís de Gaula*, Boston, Twayne, 1976.

recibido importantes contribuciones por su valor científico, algunas de las cuales pueden calificarse de obras maestras; tal es el caso de Cacho Blecua con su estudio global de todos los problemas de interpretación del *Amadís*<sup>2</sup>, o el de Curto Herrero con su tesis doctoral, aún inédita, sobre la definición del género de los libros de caballerías, partiendo del modelo básico del *Amadís* de 1508<sup>3</sup>; sin olvidar el artículo magistral de Martín de Riquer acerca del tema de las armas en esta obra<sup>4</sup>.

Viene a sumarse ahora a este panorama crítico el libro de Fogelquist, sobre el que es necesario aclarar unos puntos antes de enjuiciarlo.

En primer lugar, la fecha de aparición y publicación de este estudio corresponde a 1982, lo que induciría a pensar que en él se encontrarían conocidos y desarrollados los aspectos problemáticos que los autores antes citados expusieron; pero no es así, las anteriores obras fundamentales se desconocen debido, con toda seguridad, a que Fogelquist compondría su trabajo antes de 1979, ya que en la Bibliografía final (no muy selecta) cita sólo una referencia de 1978. Estas indicaciones adquieren su importancia desde el momento en que la crítica hispanista va siendo cada vez más rigurosa y tiende a una conjunción y unificación de ideas que obliga a conocer todo aquello que se ha escrito sobre el tema objeto de investigación, a fin de evitar el riesgo de caer en una dispersión de esfuerzos: lo que ha sucedido con este libro de Fogelquist, que no puede situarse en la primera línea de la investigación de 1982.

En segundo lugar, hay que precisar que no existe una correspondencia clara entre el título del libro y su contenido real, ya que el concepto de «el género de la historia fingida» sólo se aborda en el cap. I y en el epílogo, dedicándose el resto de los capítulos a abordar problemas más o menos tangenciales del *Amadís*, con algunas alusiones al elemento genérico «historia», pero tan deslavazadas que impiden siquiera formarse una idea final de lo que el autor entiende por ese «género de historia fingida»<sup>5</sup>.

En tercer lugar, y ya por último, indicar que el libro contiene una gran serie de imprecisiones y de juicios generales un tanto gratuitos, algunos de los cuales se comentarán, haciendo inevitable la comparación con la obra de Cacho Blecua, que sigue siendo la aportación más completa a la materia. De todos modos, en el trabajo de Fogelquist se encuentran apreciaciones y sugerencias, que era necesario perfilar y abordar para el estudio del *Amadís*.

Fogelquist parte del principio de intentar averiguar, por procedimientos endocríticos, el género al que debe adscribirse el *Amadís*. En este sentido, el problema es importante, ya que para la totalidad de la prosa medieval se carece de una terminología precisa, realizándose su estudio por medio de clasificaciones cronológicas, históricas o aplicando denominaciones que corresponden a una visión moderna

---

<sup>2</sup> CACHO BLECUA, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Zaragoza, Cupsa, 1979.

<sup>3</sup> CURTO HERRERO, F. F., *Estructura de los libros de caballerías en el siglo XVI*, 3 vols. (Tesis inédita defendida en Madrid el 23-IV-1976). Resumen explicativo con el mismo título en Madrid, Fundación March, Serie Universitaria, núm. 92, 1976.

<sup>4</sup> RIQUER, Martín de, «Las armas en el "Amadís de Gaula"», en *Boletín de la Real Academia Española*, LX, 221 (1980), págs. 331-427.

<sup>5</sup> Uno esperaría, al menos, una conclusión global que pudiera integrar los contenidos expuestos, de los que deducir una definición de la terminología propuesta al modo que hizo Curto Herrero, con su tesis ya citada, o Lázaro Carreter en su conocido estudio de la novela picaresca.

de la Literatura y no a la concepción que el mundo medieval tenía de la misma<sup>6</sup>. El punto de partida no puede ser más interesante: se rechazan todos los marbetes, incluyendo el de 'libro de caballerías', y se bucea en la concepción literaria de Montalvo para encontrar, en su Prólogo al *Amadís*, la resolución al problema. Una observación se le puede plantear a Fogelquist: él inicia su argumentación sin inferir directamente de la obra el concepto «historia», sólo indica que «durante la Edad Media los cultivadores castellanos del género del libro de caballerías siempre se refieren a sus obras como "historias"»<sup>7</sup>, lo cual no es del todo cierto, ya que si bien en algunos títulos de ediciones del propio *Amadís* aparece el concepto «historia», lo es en cuanto a actividad o materia que en él se va a encontrar, pero no como denominación, así en la quinta de las impresiones que Place ofrece en su Bibliografía descriptiva, al frente de su edición, se puede leer: «*Los quatro libros del / muy esforçado cauallero Amadís de Gaula / nueuamente emendados / hystoriados*»<sup>8</sup>: «historiar» es la acción del autor o refundidor, igual que «enmendar»; no es momento de abordar esta cuestión a fondo, pero, por ejemplo, Cacho Blecua sí deduce de su análisis textual este mismo concepto<sup>9</sup>.

Es el caso que Fogelquist sugiere —de una manera acertada; es el único valor del libro— que Montalvo con su Prólogo intenta exponer toda una teoría genérica, porque quiere resolver el problema de la confusión existente entre «historias» o «crónicas»; de esta forma, parece distinguir tres categorías dentro del género de la historia, mediante alusiones a autores clásicos o a materias temáticas. Los grupos genéricos serían los siguientes:

a) «Historias de afición»: lo verdadero sería bien poco; estaría representado por «las antiguas historias de los Griegos y Troyanos» (palabras de Montalvo), es decir narraciones de la leyenda troyana, donde se buscan héroes modélicos, que produzcan admiración.

b) «Historias verdaderas», porque el regidor medinense alude a las *Décadas* de Tito Livio, traducidas por López de Ayala; destaca de ellas el que Tito Livio exaltara los valores morales sobre la fuerza corporal, con lo que se le puede creer todo.

c) «Historias fingidas», las que son pura ficción y se hallan enfocadas en cosas admirables o fuera del orden de la naturaleza.

Sigue argumentando Fogelquist que en realidad Montalvo, desde el punto de vista de la *doctrina*, no encuentra diferencia cualitativa entre las tres categorías, por lo que él quiere resaltar el valor didáctico de su propia refundición, para que sirviera como manual de caballeros; esto viene obligado por el rechazo de los cronistas del siglo xv a los libros de caballerías, y de ahí la justificación de Montalvo, porque él aclara que su traslación y enmienda es pura ficción y no obstante puede tener

<sup>6</sup> Incluso CACHO BLECUA elude el problema, señalando que sería preciso utilizar el concepto 'romance' como postuló Deyermond, ya que «casi todas las características se ajustan a nuestra obra. Si empleamos la palabra novela es porque no encontramos otra adecuada», ver CACHO BLECUA, *ob. cit.*, pág. 65, n. 10.

<sup>7</sup> FOGELQUIST, J. D., *ob. cit.*, pág. 7.

<sup>8</sup> Ver *Amadís de Gaula*, ed. de E. B. Place, Madrid, C.S.I.C., vol. I, 1952, (2.ª ed., 1972), pág. XVIII.

<sup>9</sup> «Por otra parte, el *Amadís* pretende ser ficticiamente historia y los ejemplos corresponden a caudillos modelo de virtudes militares, que el autor podía conocer a través de anecdotarios, narraciones históricas o leyendas» (CACHO BLECUA, *ob. cit.*, pág. 152, n. 1).

un valor; hay que tener presente que según la concepción de la época, el historiador al escribir lleva sobre sí una carga moral, debiendo ser un hombre cuya formación lo eleve sobre amores y odios, rivalidades y parcialidades, ya que puede determinar falsos modelos de virtud, al importar más la palabra del historiador que el hecho mismo (el caso de Pulgar con la *Crónica sarracina*); por esto, Montalvo está interesado en la historiografía, como una marcada corriente intelectual: «al refundir el *Amadís* a fines del s. xv, Montalvo sentía la misma responsabilidad moral que los cronistas de su época señalaban como atributo esencial del historiador»<sup>10</sup>, aunque debe calificar su obra de «historia fingida», porque no quiere caer en el error moral de la falsificación: el regidor medinense sabe muy bien que la ampliación retórica de las narraciones históricas al estilo de Tito Livio no constituía una desviación de lo verdadero, porque ni va a engrandecer ni a inventar los hechos. En resumen, como la historia puede narrar acontecimientos verdaderos o ficticios, la fuente primaria del *Amadís* serían las crónicas.

Y esto es todo. A partir de aquí, Fogelquist parece que pretende constituir los componentes básicos de ese género de «historia fingida», lo que no consigue porque se desvía en todo momento del problema planteado. Así, los dos capítulos más cercanos al tema son el segundo, «Antecedentes del Amadís en el género de la historia», y el tercero, «Amadís y la continuidad histórica de los valores caballerescos»; por su título dan la impresión de delimitar esas bases necesarias para la definición del género propuesto, pero resulta todo lo contrario: el de los antecedentes parte de los ss. XII y XIII y se dedica casi en su totalidad a analizar la materia de Bretaña, con alguna imprecisión que otra, por ejemplo el otorgar la máxima función creativa al texto de G. de Monmouth, cuando ya J. Marx demostró lo contrario<sup>11</sup>, o bien, al hablar de la entrada de esta materia en España, se centra sólo en las traducciones directas de los 'romances' franceses, olvidando que la poesía trovadoresca supuso un canal importante de estos temas, al menos desde 1170. En realidad, lo que Fogelquist busca es unir esta materia y la de tema troyano a la labor historiográfica de Alfonso X; el punto de vista es válido, pero se detiene ahí como si las crónicas alfonsíes fueran el antecedente inmediato del *Amadís*, en vez de intentar encontrar lo que de ficción pudiera existir en la historiografía de Alfonso X y sus continuaciones, y que pudiera informar el primitivo *Amadís* medieval<sup>12</sup>; en todo caso, hubiera sido necesario plantear las corrientes históricas y de prosa doctrinal del s. xv, a fin de ver qué recibe Montalvo de ellas.

<sup>10</sup> FOGELQUIST, J. D., *ob. cit.*, pág. 22.

<sup>11</sup> «Que de récitateurs ou conteurs bretons venus d'Armorique aient pu, à la cour et à l'ombre de leurs nobles compatriotes fixés et fieffés en Grande-Bretagne et, enrichis par la Conquête se trouver en contact avec les récitateurs gallois et corniques, c'est possible et même vraisemblable», ver MARX, Jean, *La légende arthurienne et le Graal* (1952), Genève, Slatkine Reprints, 1974, pág. 56.

Más indicaciones sobre este aspecto se pueden encontrar en CAVENDISH, Richard, *King Arthur & the Graal (The Arthurian Legends and their Meaning)*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1978.

<sup>12</sup> Quizá el error más importante de FOGELQUIST es el de no distinguir el doble plano —medieval y humanístico— que conforma esta obra: ello conduce a frecuentes incongruencias, así en un mismo párrafo se lee: «Aunque *el narrador* nunca explica en forma directa cuál es la esencia de la tradición del amor que heredan Amadís y Oriana (...) De hecho, *el narrador* critica el exceso de valor atribuido al amor por Amadís y Oriana (...) la actitud del *narrador* hacia el amor de sus personajes es

Por otra parte, el capítulo de la continuidad histórica se circunscribe a enumerar los valores caballerescos masculinos y femeninos, proyectándolos desde Alfonso X, y como si ellos fuesen la base inmediata del concepto 'historia' en el *Amadís*, olvidando que su presencia es marco común de la prosa idealista y de la poesía de Cancionero; en un sentido estricto, las referencias que estudia («bondad de armas», «gloria», «fama», «lealtad»...) son positivas para comprender la sociología de la obra, pero ¿de qué sirven en el planteamiento general, si Fogelquist no indica su valor o función respecto al concepto de 'ficción' o de 'historia fingida' que estudia? Porque cuando se plantea el dilucidar esta terminología aborda problemas que no lo son, así el deducir mediante alusiones que la acción del *Amadís* se sitúa entre la época de la población y cristianización de la Gran Bretaña por Josefo y el ascenso de Artús al trono: ¿es que los tópicos pueden ser fuente de interpretación histórica?

El resto de la obra carece de esta unidad aparente: Fogelquist estudiará los conceptos de amor caballeresco, de estructura narrativa, de dimensión moral, para concluir con dos capítulos referidos al refundidor medinense y al origen del *Amadís*. Como se puede observar, son cuestiones que no se articulan bajo ninguna perspectiva unificadora y que encima no se tocan con gran profundidad (muchas páginas son resúmenes de estudios anteriores, como los de Armando Durán o Frida Weber).

La finalidad de analizar el amor caballeresco y su tradición en el *Amadís* es para ver «cómo difiere el mundo sentimental del *Amadís* del de las historias fingidas artúricas»<sup>13</sup>; de nuevo, otro planteamiento válido que se olvida, ya que se parte de las referencias que en los *Cancioneros* del s. xv se han recogido de la presencia de Amadís y Oriana<sup>14</sup>, y en vez de procurar Fogelquist construir una visión uniforme del mundo sentimental cortés del s. xv, que hubiera servido, por ejemplo, para delimitar las hipotéticas versiones medievales de la obra, lo que hace es asemejar a Oriana con Medea, cuando se entera de la infidelidad de Jasón, todo para argüir que la famosa carta de Oriana sería una manifestación clara del tratamiento historiográfico del tema del amor; la interpretación es excesiva: como Cacho Blecua señala, esta carta sólo tiene una función narrativa, ser el primer plano del díptico que culmina con la carta taumatúrgica que le envía a la Peña Pobre, y, sobre todo, abrir un nuevo ciclo en la vida del héroe<sup>15</sup>.

La delimitación de la estructura narrativa de la obra es quizá el capítulo más flojo de todos: resume, en cinco páginas, el trabajo de A. Durán, para acabar rechazándolo e indicando que «el sentido y la unidad del *Amadís* sólo resulta evidente cuando lo leemos como manifestación del género de la historia, siguiendo las indicaciones del mismo Montalvo»<sup>16</sup>, aunque, en realidad, «las indicaciones» que

---

bastante compasivo...», en *ob. cit.*, págs. 89-90; pero ¿quién es este «narrador»? ¿Montalvo, el autor de «X» o el de «Y» (las dos supuestas versiones medievales)?, ¿a quién hay que atribuir la creación de esa noción del amor y a quién su crítica?

<sup>13</sup> FOGELQUIST, *ob. cit.*, pág. 97.

<sup>14</sup> Olvidando la muy importante de Juan de Dueñas, ver *Cancionero castellano del s. XV*, ed. de R. Foulché Delbosc, Madrid, NBAE, núm. 22, 1925, t. II, pág. 202.

<sup>15</sup> «El esfuerzo e incluso el proceso de individuación de Amadís han partido de su amada, sin ella le falta la "energeia" y se acerca de nuevo al caos, a sus orígenes» (CACHO BLECUA, *ob. cit.*, pág. 211).

<sup>16</sup> FOGELQUIST, *ob. cit.*, pág. 119.

utiliza son las de Frida Weber, cuyo estudio busca delimitar las fórmulas narrativas del *Amadís* en un plano diacrónico, estableciendo una discusión entre «nexo interno» y «nexo externo» que sirven para entender el tratamiento de la ficción en la obra. Pero aún no se ha establecido la estructura del *Amadís* y cuando Fogelquist parece que abordará la cuestión se vuelve a perder en otra serie de precisiones que nada aportan, como indicar que el autor del *Amadís* utiliza en la obra las palabras «historia», «libro» y «escritura», para dar la impresión de que sintetiza materia recogida de diversas fuentes, por lo que a continuación trata el problema de las versiones contradictorias de un episodio: ¿y dónde queda el concepto de estructura?, porque parece que no existe o no lo encuentra, ya que, más adelante, se detiene en la profecía a la que otorga el valor de recurso estructural proveniente de las historias artúricas, así dice que «las profecías (...) sirven para destacar claramente los comienzos y los fines de los distintos segmentos del hilo narrativo central, o sea, el del protagonista»<sup>17</sup>, pero no explicita cómo quedarían constituidas en estructura las profecías y si son o no un componente de la 'historia fingida'<sup>18</sup>; es decir, como se va viendo, Fogelquist utiliza el *Amadís* como excusa para intentar extraer datos que informen la terminología genérica que él ha impuesto a la obra, así el utilizar la ínsula de la Peña de la Doncella Encantadora como imagen metafórica para indicar que su visión se ajusta a la de la 'historia', porque Amadís sube en ascensión triunfal para descender dejando paso a Esplandián: esta afirmación es gratuita y carece de significado, implica manejar los componentes mítico y folklórico en aspectualizaciones que no son las suyas. Por supuesto, el *Amadís* tiene una estructura muy coherente, no en las generalizaciones que Fogelquist marca, sino en la división de planos, estratos y contenidos que Curto Herrero estableció en 1976.

El siguiente capítulo expone la dimensión moral de la obra, quizá porque vea en el didactismo de la misma algún elemento del género 'historia fingida' (lo que no señala). De nuevo, aquí debía haber partido de la existencia de un *Amadís* medieval y de otro humanístico. De este modo, no hubiera basado su argumentación en el concepto de que las glosas morales pertenecen en exclusiva a Montalvo; un análisis más profundo (Place, Cacho Blecua) estableció ya que esta visión moral existiría en una versión más primitiva de la de 1508<sup>19</sup>. Sea como sea, Fogelquist al menos podía haber utilizado un número mayor de disquisiciones morales de Montalvo, lo que no hace, aunque lo anuncia. El estudio realizado enfoca las acciones de Amadís y Lisuarte, suponiendo que la oposición del primero al segundo es no sólo la base de la estructura narrativa, sino también el eje doctrinal; esta visión simplifica mucho el entendimiento del *Amadís*, más teniendo en cuenta que la figura de Lisuarte es comentada sólo desde el punto de vista legal alfonsí, no como Cacho Blecua que construye su concepción del personaje desde el esquema narrativo que articula el relato.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 128.

<sup>18</sup> La resolución a estas cuestiones la ofrece CACHO BLECUA que profundiza en el concepto destacando su raíz folklórica y su función argumental en la obra, ver «Cap. III: Profecías y sueños», en *ob. cit.*, págs. 57-74; complementar con PIERCE, Frank, «Chapter 6: Magic, Symbol, and Dreams», en *ob. cit.*, págs. 111-140.

<sup>19</sup> «El carácter moralizante e ideológico de la redacción anterior, ya existente, se acentuaría con su intervención» (CACHO BLECUA, *ob. cit.*, pág. 408).

Para Fogelquist, el *Amadís* es, en su totalidad, una representación de la oposición de las fuerzas del bien y del mal, lo que le lleva a interpretaciones excesivas, como el explicar el significado de Urganda y Arcaláus recurriendo a una alegoría demoníaca del bien y del mal, sin darse cuenta —como señaló antes— que la tradición artúrica es fuente de estos temas, o bien ver en el episodio del Endriago una purificación moral de Amadís porque deja de lado a Oriana, cuando en este caso —como Cacho Blecua señala— Oriana cumple la función clave de ser el personaje de donde surge la fuerza de Amadís, quien debe solicitar como auxiliar a Dios, porque la acción va en parte dirigida a Él<sup>20</sup>.

Serían numerosos los ejemplos que mostrarían cómo un texto pierde su valor original si se le fuerza y se le buscan significados que no debe tener, lo que resulta más grave en el caso de que esas conclusiones no se coordinen con un sentido, al menos, innovador u original, porque los dos últimos capítulos del libro no contienen nada nuevo, tratando problemas banales<sup>21</sup>, o planteando cuestiones limitadas, como el hecho de marcar las similitudes entre las *Sergas* y la *Gran Conquista de Ultramar*, por la presencia de elementos militares tácticos y estratégicos, correspondencias que, por otra parte, no tienen por qué ser tomadas como base directa de inspiración, ya que existen también entre las *Sergas* y el *Tirant* e incluso Cacho Blecua las observa en el propio *Amadís*.

¿Qué hay entonces de positivo en esta obra? Pues lo que, enunciado en forma sumaria y que cifra el contenido del libro, señala Fogelquist en su epílogo: «Creo que resultaría sumamente valioso incorporar la terminología genérica de Montalvo a nuestro léxico crítico, y abandonar la distinción que se emplea frecuentemente hoy entre novela y crónica. El amplio concepto genérico que expone Montalvo tiene la gran ventaja de destacar la relación de forma, estilo e ideología que existe en gran parte de la narrativa peninsular de los siglos XIII a XVI, entre el relato supuestamente verdadero y el de pura ficción»<sup>23</sup>.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

DOLFI, LAURA: *Il teatro di Góngora, «Comedia de las firmezas de Isabela»*. I. *Studio e nota filologica*. II. *Testo critico, traduzione e commento*. Pisa, C. Cursi Editore & F., 1983, 2 vols., I, 430 págs.; II, 449 págs.

Las Publicaciones del «Istituto Ispanico» de la Università degli Studi di Firenze enriquece ahora su ya nutrido acervo bibliográfico mediante el concienzudo estudio de la profesora Laura Dolfi en torno a una de las comedias de don Luis de Góngora.

Sabido es que la escasa creación dramática de Góngora —dos comedias y el fragmento de la atribuida «venatoria»— no ha sido atendida por la crítica moderna,

<sup>20</sup> *Ibidem*, págs. 284-285.

<sup>21</sup> Así dice: «Podemos concluir entonces, que si de veras [Montalvo] escribió, tal como dice, para dejar alguna memoria de sí mismo, seguramente cometió un error grave al dejar de nombrarse dentro del texto de su obra» (FOGELQUIST, *ob. cit.*, págs. 172-173).

<sup>22</sup> Ver CACHO BLECUA, *ob. cit.*, pág. 299 o pág. 304.

<sup>23</sup> FOGELQUIST, *ob. cit.*, págs. 206-207.

enfocada casi exclusivamente hacia las poesías líricas (Dámaso Alonso en un relevante primer término). Por tanto, Laura Dolfi viene a completar el conocimiento de la obra del poeta cordobés, en este olvidado ángulo teatral, con el estudio ciertamente exhaustivo de la comedia de *Las firmezas de Isabela*.

En el primer tomo de su obra, analiza con riguroso método el contenido de la comedia en su complicado *enredo* amoroso, en los primores estilísticos, en su estructura de falsos oponentes, en el problema de las fuentes literarias y en el delicado examen textual de manuscritos y ediciones.

Ante todo, *Las firmezas de Isabela*, comedia compuesta en 1610, cuando Góngora residía en Madrid y se presentaba como un rival literario del popular Lope de Vega, tenía que plasmar un intento de diferenciarse del *Arte nuevo* lopiano con clara intención polémica. La acción de la comedia gongorina encierra su dinámica acción en un solo día, simétricamente distribuido en los tres actos: la mañana en el I, la tarde en el II, el oscurecer y la noche en el III. Y en un solo lugar: Toledo.

Pero el esquema aristotélico de las unidades dramáticas le resulta constrictivo en demasía; por lo que, mientras se rechaza de una parte la teoría del Fénix, de la otra se atiene a una tipología corriente en la comedia del Siglo de Oro (paralelismo de las parejas de enamorados, establecimiento de una acción secundaria en apoyo de la principal, la ayuda de los criados para resolver los problemas amorosos de los señores, etc.). Un laberinto de ambigüedad y pérdida de la identidad personal se contrapone al elemento racionalista y a las unidades dramáticas de la preceptiva aristotélica.

Singularmente jugoso es el capítulo dedicado al análisis del estilo de la comedia. Queda de relieve la gran cantidad de figuras retóricas (metáforas, hipérboles, metonimias, oxímoron) junto a la notable potencia semántica de muchos términos. Los diálogos aparecen saturados de alusiones, polisemias y juegos verbales que exaltan la riqueza expresiva del texto. Ni atiende el autor a las exigencias preceptivas en este sector, pues asigna a los criados, tanto como a los señores, un léxico más bien culto y unos razonamientos, en los que alternan sentencias y disquisiciones con las chistosas sutilezas, requeridas por su condición de *graciosos* o «figuras del donaire».

Entre las figuras retóricas, se distinguen las disemias y los juegos de palabras (que enriquecen el texto en sentido horizontal, es decir, ampliando su significado con otros colaterales o independientes) de los tropos metafóricos, donde el enriquecimiento es vertical, ya que mediante la sustitución de la palabra se intensifica, tal vez hiperbólicamente, el único significado fundamental.

Chistes, equívocos y agudezas verbales son rigurosamente clasificados en sus variados e ingeniosos planteamientos, no exclusivos de esta comedia, sino frecuentes en el estilo gongorino de letrillas y romances.

En algunas ocasiones, la disemia y la metáfora se asocian y condicionan mutuamente, como ocurre con la doble acepción de *creciente*, con significado real y metafórico, en los versos 678-81 de la comedia: «él un sol, ella una luna, / yo astrólogo: plega a Dios / la conjunción de los dos / no cause creciente alguna».

A veces se trata simplemente de asociaciones homofónicas —«hola», «ola»—, junto a la expresiva disemia del término *oleado* (vv. 1835-42).

Consideración aparte merece la tipología y finalidad dramática de la antigua *amplificatio* y la correspondencia de sus elementos retóricos y rítmicos en esta comedia gongorina. Y las perífrasis, a partir de la triple distinción establecida por Dámaso Alonso en la lengua poética de Góngora: eufemísticas, intensificadoras y

alusivas. O los tópicos de la belleza femenina, siempre con tendencia potenciadora, señalada ya como una constante estilística de la comedia.

El *ocultamiento del eros* y el cromatismo descriptivo son otros rasgos definitorios. Los recuerdos del *ornatus*, la variada fragmentación del verso, la acumulación de cultismos léxicos y el uso frecuente del mito grecorromano, merecen la debida atención de Laura Dolfi.

Los temas y la estructura de la comedia se examinan en un extenso apartado acerca de la dilación, la reiteración y el perspectivismo, con aguda percepción de la figura del *sosia* (Camilo, *alter ego* de Lelio; Belisa e Isabela, Livia y Violante).

Inmersa en el mundo del Barroco, esta ligera comedia puede orientarse hacia los graves temas calderonianos del gran teatro del mundo, del desengaño y de la vida es sueño. «Sintesi di una costante e fatale ambiguità tra verità e apparenza *Las firmezas de Isabela* rivela chiaramente la presenza di tutti quei temi barocchi (e in particolari calderoniani) che sottolineano l'ambiguità, l'illusorietà e la duplicità dell'esistenza umana: la *coincidentia oppositorum*, la concezione del *theatrum mundi*, del disinganno, della vita come sogno» (I, pág. 184).

Abundan las palabras que aluden al engaño y al contraste entre la verdad objetiva y la de los personajes: *burlas* y *veras*, *disparate*, *embeleco*, *embuste*, *engaño*, *equivocación*, *mamola*, *maraña*, *mentira*, etc.

En cuanto a la espinosa cuestión de las fuentes, se establece, según Robert Jammes, una secuencia entre las comedias *El mercader amante* de Gaspar de Aguilar (mencionada en el *Quijote*, 1.<sup>a</sup> P., c. XLVIII), *Las firmezas de Isabela* de Góngora, y *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de Vega, por sus analogías en la inusitada presencia de comerciantes en los papeles centrales y el tema de la ficción o el de la prueba de la fidelidad femenina. La ambigüedad entre verdad y ficción también es básica en la comedia *Lo fingido verdadero* de Lope. Todo ello con una obvia independencia de cada poeta en el tratamiento de motivos coincidentes. Así, el cruce de vida y comedia es inverso en Lope y Góngora. «All'interno della sostenuta ambiguità tra apparenza e verità si verifica, cioè, nel testo di Lope, come d'altronde in quello gongorino, un duplice passaggio che vede alternarsi in successione la dimensione concreta della vita e l'inganno della finzione. In *Las firmezas de Isabela* i personaggi, partendo dalla propria vicenda personale, passano ad un'azione ingannevole e teatrale per poi ritornare alla quotidianità reale modificata però dalle nuove posizioni acquisite durante la finzione; ed analogamente in *Lo fingido verdadero* (con una semplice inversione dei termini che sostituisce all'equazione *vita-commedia-vita* l'altra *commedia-vita-commedia*) l'*enredo*, iniziato dagli attori sul palcoscenico e trasformato poi in realtà, si conclude nuovamente sulla scena, ma solo per rappresentare nel *desenlace* della commedia il martirio, conseguenza ultima di un'effettiva, reale, conversione religiosa» (I, págs. 311-12).

Termina el tomo primero con un detallado registro de la transmisión de la obra poética de Góngora y en particular de su comedia *Las firmezas de Isabela*; con rigurosa descripción de los manuscritos: Martín de Angulo y Pulgar (1639), Nicolás Bernal (1632), Antonio Chacón (1628), Estrada, etc. Y de las primeras ediciones: *Cuatro comedias...* (Córdoba, 1613, y Madrid, 1617), la de Hoces y Córdoba (*Todas las obras...*, Madrid, 1633), Pedro Vergés (Zaragoza, 1643), etc. Incluso las novecientistas más acreditadas. La conclusión implica un *maremagnum* de lecturas y variantes, a través del cual la profesora Dolfi traza vigorosamente una genealogía aceptable.

Según los criterios ordenadamente expuestos en el anterior, el tomo II comprende el texto crítico de la comedia, acompañado con innumerables notas de variantes a pie de página, y la traducción del idioma original al italiano, página a página: las de número par presentan los versos de la comedia gongorina y las impares la versión italiana en prosa: *La costanza d' Isabella* (págs. 5-315).

El resto del volumen contiene el *Commento* (págs. 318-413) y la *Bibliografía abreviada* (págs. 415-434), más los índices onomástico, léxico, geográfico, mitológico y general de los dos tomos.

En el amplio comentario se consideran las concordancias fónicas y de rima, métricas y sintagmáticas, como ejemplos ulteriores de la expresión poética gongorina, ya analizada en los dos primeros capítulos del primer volumen. Las concordancias léxicas o estilísticas con otros pasajes del mismo autor ilustran muy bien la fisonomía de la lengua poética de Góngora. Por ejemplo, en el monólogo inicial de Marcelo que abre la comedia, cuando leemos «si tinieblas no pisa con pie incierto» (v. 10), el agudo comento nos lleva al soneto gongorino 258 («en tenebrosa noche, con pie incierto / la confusión pisando...»), o al «pisando la dudosa luz del día», del *Polifemo* (v. 72, utilizado por C. J. Cela como título para un libro de poemas); y al endecasílabo «entre espumas crepúsculos pisando» de las *Soledades* (I, v. 48), siempre con una equivalente asociación de lo abstracto y lo concreto. En todos los casos, las citas de las poesías de Góngora se refieren a la edición de *Obras Completas*, preparada por Juan Millé y Giménez - Isabel Millé y Giménez (Madrid, Aguilar, 1967, 6.ª edición).

En otro lugar nos advierte la presencia de un oxímoron análogo en los versos 89-90 de la comedia («glorioso ya y penado / libre y aprisionado») y en 1969-70 («En la libertad esclavo / dice- y libre en la cadena»), en relación con el del *Romance I* del propio Góngora: «Gloria llamaba a la pena / y a la cárcel libertad»; siempre con referencia a la pena de amor.

Las alusiones mitológicas y literarias son desveladas con la autoridad de la mejor tradición renacentista, desde Garcilaso y Herrera hasta Cervantes, Lope, Tirso, etc.

En cuanto a la *Bibliografía abreviada*, es funcional y se atiene a los estudios consultados o que han servido de base para la introducción, las notas filológicas y el comentario. Como es natural, el crítico más mencionado es Dámaso Alonso, del que se citan hasta veintidós trabajos de diverso contenido en torno a Góngora. Otros estudiosos del poeta clásico cordobés, como Pabst, Millé, Orozco y Vilanova, comparecen junto a las ediciones y estudios más solventes del teatro español del Siglo de Oro: Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca...

En conjunto, consideramos esta obra de Laura Dolfi como una aportación altamente estimable para el conocimiento de Góngora y no solamente de su teatro, que es el motivo central de la investigación. Un valioso estudio que deberá ser consultado ineludiblemente desde ahora.

ALBERTO SÁNCHEZ

BLECUA, ALBERTO: *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, 360 págs.

Hay obras cuyo significado se acentúa por las circunstancias especiales en que se producen. El nacimiento de un género, la introducción de una corriente o un

adelantado tienen siempre, aparte de su valor consustancial, el propio que supone la novedad y la apertura de nuevas líneas de trabajo. Del mismo modo (espero que no sea demasiado fuerte este comienzo retórico), a una magnífica labor como la que nos ofrece Alberto Blecua se le une también una circunstancia que la hace doblemente valiosa: con el *Manual* nos encontramos ante el primer libro de teoría de crítica textual escrito en España. Hemos tenido que esperar siglo y medio para que un filólogo peninsular continúe las directrices teóricas iniciadas por los primeros defensores del que se ha llamado «método científico» de fijación de un texto.

El panorama ofrecido por otras filologías modernas —que pronto tomaron cuenta de los trabajos desarrollados en el campo de los estudios clásicos— y, más concretamente, el avance de la crítica textual en literaturas romances como la francesa o la italiana pedían a gritos que se llevasen a cabo trabajos paralelos en el caso español. Giorgio Chiarini y Fernando Lázaro Carreter, pioneros en la aplicación de los principios de la crítica textual, no han sido ejemplo seguido más que en contadas ocasiones y, en su mayor parte, por autores, como el primero, nacidos fuera de la Península. Este rechazo —así podemos denominarlo sin ningún temor— viene propiciado por varias razones, pero la principal ha sido la trayectoria opuesta a estos métodos que ha seguido desde siempre la escuela filológica española. Un grave problema es el de la falta de atención que esta disciplina ha sufrido en nuestros centros universitarios y, de modo paralelo, la penuria de nuestras bibliotecas en este tipo de literatura. Son muy numerosos los problemas de los estudiantes al intentar localizar manuales básicos como los de Pasquali o Maas. Estoy seguro de que el trabajo de Blecua será un magnífico estímulo para que esta situación empiece a cambiar.

He dispuesto esta reseña como una serie de sugerencias, dudas, ampliaciones y, en general, ideas que me han asaltado según leía las páginas de este *Manual*. En realidad, la desconexión que presentan entre sí las referencias es la razón que me ha inclinado a seguir el orden presente en el propio libro. Debo señalar, antes de traer a colación mis notas, que en la actualidad hablar de crítica textual o Ecdótica es hablar de Lachmann, los neolachmannianos, sus métodos de trabajo y de las críticas que este sistema ha recibido por parte de algunos filólogos. Blecua, consciente de la deuda que todo especialista tiene con Lachmann, comienza el libro enmarcándolo dentro de la línea de trabajo iniciada —hoy desarrollada y con nuevos matices— por el editor de Lucrecio.

Pág. 17. «La crítica textual, en efecto, puede trabajar sobre tradiciones orales pero sólo cuando quedan fijadas en forma de texto». Blecua no se para demasiado en este aspecto. Queda claro el argumento de Lord: «In oral tradition the idea of an original is illogical» (*The Singer of Tales* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1981), pág. 101). Este mismo estudioso, al hablar de Homero, critica a aquéllos que se centraron «on a search for the archetype» (*Ibid.*, pág. 11). Incluso en el caso de literatura oral fijada por escrito, la crítica textual se encuentra ante problemas muy graves y diferentes en último término de los que presenta el texto escrito en su transmisión.

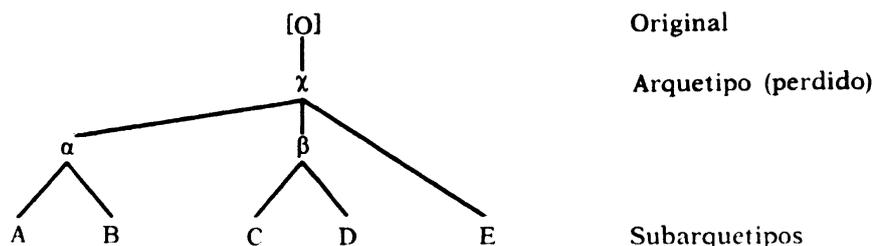
Págs. 20 y sigs. «Errores propios del copista». Una buena referencia bibliográfica para este caso es el trabajo de Eugène Vinaver, «Principles of textual emendation», en C. Kleinhenz, *Medieval manuscripts and textual criticism* (Chapel Hill: Univ. of North Carolina, 1976), págs. 139-59. Blecua incluye este libro dentro de la bibliografía, que podría complementarse con Fränkel, Timpanaro y otros autores.

Págs. 21 y 25. Creo interesante volver a recordar que el manuscrito medieval es un producto vivo y que uno de los recursos que puede presentar por parte de meros copistas es el de la *amplificatio*; con ello podrán justificarse en ocasiones ciertos cambios en el texto, como el del verso 1248a del *LBA*, aunque en esta instancia el motivo es diferente y ha sido correctamente planteado por Blecua, quien alude al problema que presento en nota de la pág. 28 y fundamentalmente en pág. 163.

Págs. 31-32. El carácter asistemático en el empleo de términos de crítica textual (ya desde la misma definición de las partes que la componen) justificaría la confección de un glosario con referencias terminológicas completas y no tan sólo el que va al final del libro, que es un simple índice de remisiones. Queda claro que la inclusión de un glosario de este tipo habría añadido quizás demasiadas páginas a este *Manual*.

Pág. 40. El término *antígrafo*, aun no siendo fundamental, debió registrarse al menos en nota, pues es empleado por numerosos editores. Tampoco habría estado de más incluir algunos términos franceses como *bon manuscrit* (= *codex optimus*) o *saut du même au même* (= *homoioteleuton*).

Pág. 68. Mero error mecánico, fácilmente perceptible para el lector y corregido por el propio autor en el ejemplar de reseña, es el *stemma* colocado al final de esta página. Para tener un arquetipo, que lo sea, para  $\alpha$ ,  $\beta$  y E la posición de  $\chi$  debe ser



Págs. 88 y 89. Para el caso de adiaforas o lecciones equipolentes cabe una posibilidad, no señalada por Blecua, que sigue Maxim. P. A. M. Kerkhof en su edición del *Bías contra Fortuna* de Santillana (Madrid: Aguirre. Anejo 39 del *B.R.A.E.*, 1983), en que dichas lecciones aparecen en la misma línea de texto separadas por dos puntos y enmarcadas entre barras; por ejemplo, el verso 383 dice así: «Espurio / será: sea / testigo». Es más prudente proceder de este modo que sacrificar, en el peor de los casos, la lección correcta al aparato crítico; otra posibilidad es la de los aparatos sinópticos, a los que Blecua alude a través de un conocido trabajo de Hermann Fränkel.

Pág. 117. Un buen ejemplo de variantes de autor se presenta ahora con numerosos de los poemas de la edición de M. A. Pérez Priego, Marqués de Santillana, *Poesías completas, I* (Madrid, Alhambra, 1983); *vid.* especialmente el caso del *Triunfete de amor*.

Pág. 120. «... una edición crítica de una tradición con variantes de autor debe ser exhaustiva, esto es, entre el texto base y el aparato crítico el lector dispondrá de los textos de todas las redacciones.» Creo que no debemos olvidarnos de que en ocasiones la propia magnitud de un texto y la economía en trabajo y dinero impiden llevar a cabo una labor de este tipo; piénsese en el caso de la historiografía medieval: creo que no hay intento más arduo que el que constituiría una *recensio*

exhaustiva de la *Crónica de Enrique IV* de Enriquez del Castillo o bien un *apparatus* completo de dicha obra.

Págs. 138-140 y 144-45. En el capítulo dedicado a la *dispositio textus* deberían haberse incluido también las normas de transcripción del Seminary of Medieval Spanish Studies de Madison (presentes en Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española* en su última y reciente quinta edición, Madrid: Gredos, 1983), expuestas por David Mackenzie, *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981). Son varios los trabajos dedicados al tema de la puntuación en manuscritos medievales; *vid.*, ahora López Estrada, «Coloquio en París sobre frases, textos y puntuación en los manuscritos medievales españoles», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 1 (1982), 227-231, donde se recogen las ponencias de un coloquio celebrado en noviembre de 1981 que se centró exclusivamente en este tema.

Págs. 141-42. Para el problema de las grafías en textos impresos del s. XVI y XVII es fundamental el trabajo de R. M. Flores, *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixote»* (London: Modern Humanities Research Association, 1975), que Blecua cita por otros motivos en págs. 188-89. A pesar de las conclusiones de este magnífico trabajo, véanse mis argumentos en defensa del mantenimiento de las formas de la *editio princeps* en mi reseña a la edición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes realizada por Avalle-Arce (Madrid: Castalia, 1982) en el número de *Dicenda* citado con anterioridad, págs. 240-42.

Pág. 150. Sobre la constitución de aparatos críticos creo que el sistema más convincente en el caso de *editiones maiores* es el de una triple división. Colocadas en este orden deben presentarse en el texto dentro de una página: 1) Texto crítico, 2) Aparato con las *variae lectiones* principales, 3) Notas al texto. Las variantes sin interés, lecciones aberrantes o variantes gráficas se relegarán a un segundo aparato crítico al final del texto, siguiendo así el consejo de M. L. West en su famoso manual *Textual Criticism and editorial Technique* (1973). Por supuesto, la disposición final dependerá del carácter de la edición, tipo y número de notas y, claro está, de las normas de la editorial o colección en que se hace la publicación.

Págs. 147-53. Acabo de referirme a un término que debió manejarse dentro del metalenguaje de la crítica textual al diferenciar ediciones por el tipo de *apparatus* que presentan; estos términos son los de *editio minor* y *maior*, para distinguir entre ediciones con aparato crítico exhaustivo y aquéllas que recogen tan sólo las *variae lectiones* de mayor importancia. El concepto *minor/maior* depende también del número de códices utilizado.

Pág. 204. El problema de las autorías dudosas y atribuciones en cancioneros del siglo XVI debió hacerse extensivo a los del siglo XV, especialmente al referirse a «la solvencia de las atribuciones de un determinado manuscrito» como criterio de decisión entre dos o varias atribuciones. En el siglo XV hay cancioneros de poca confianza al respecto, como el *Cancionero de Palacio* (Salamanca: Universitaria, ms. 2.653) o el *Cancionero del Marqués de la Romana* (Madrid: Nacional, ms. 3.788).

Pág. 208. Un caso extremado de copia memorística en la literatura medieval es el que presenta L. López Grigera, «Un nuevo códice de los 'Proverbios morales' de Sem Tob», *Boletín de la Real Academia Española*, 56 (1976), 221-82.

En general, creo que habría sido interesante para un público como el español, poco avezado en estas lides, dedicar algunas páginas a una exposición sucinta de la

historia de la crítica textual y no sólo unas cuantas notas y referencias distribuidas en los primeros capítulos. Pero esto es ya pedir demasiado a este volumen —como ocurre con ese deseado glosario al que he aludido—, máxime si se considera que más de 100 págs. se emplean en una serie de láminas que ilustran algunos de los problemas a que se refiere. Aquí se encuentran escritores y obras con los que Blecua ha tenido contacto en sus estudios anteriores: el *Cancionero de Baena*, el *Conde Lucanor*, el *Libro de buen amor* o Saavedra Fajardo constituyen material empleado a lo largo de todo el volumen. De este modo, se hace más asequible una información teórica expuesta en otros casos por medio de autores clásicos y foráneos.

De entre las valiosas sugerencias presentadas por Blecua he seleccionado cuatro a mi parecer importantísimas: la continua invitación a sistematizar numerosos aspectos de esta disciplina, con especial atención al metalenguaje empleado en la crítica textual y la constitución de los *stemmae*; la advertencia de que un *stemma* no debe cerrarse a no ser que haya razones para proceder de este modo, a pesar de los lógicos deseos de todo editor de rematar la labor iniciada; creo que es necesario recalcar —como Blecua hace frente al mecanicismo de Paul Mass, al igual que G. B. Alberti en sus *Problemi di critica testuale* (Firenze: Nova Italia, 1979), con el preclaro antecedente de G. Pasquali— que ninguna edición debe llevarse a cabo, ni de hecho se lleva, *sine iudicio*; la última e importante advertencia es la que respecta a la corrección de pruebas, ya que esta labor (una auténtica *collatio*, como recuerda Blecua) es causa en muchas ocasiones del fracaso de miles de horas de trabajo. En general, la información es rica y documentada, y la acompaña un conocimiento palpable de la materia.

Me complacería sobremanera que alguna de mis sugerencias sirva al autor para una futura edición ampliada de este magnífico trabajo. Vayan desde aquí mis mejores deseos para el futuro de la crítica textual en España y para Alberto Blecua el merecido agradecimiento de todos cuantos nos interesamos por estos menesteres.

ANGEL GÓMEZ MORENO

*Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, edited by Joseph R. Jones. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1980, xxii + 310 págs.

El contenido del presente homenaje queda indicado en el título de este volumen, que reúne 23 estudios de especialistas de gran talla y de nacionalidades diversas. Sólo los tres últimos trabajos podrían situarse en mayor o menor medida en los márgenes de las áreas circunscritas en el título. Creo interesante desmenuzar el contenido del volumen, que se abre con una semblanza de la vida y trabajos de J. E. Keller hecha por el editor. El primero de los estudios presentados tiene como objeto el folklore; es el único tangencial a nuestra literatura: «Folktale Types from North Carolina» (1-11) de R. S. Boggs. El resto de los trabajos tiene que ver con literatura española escrita en los períodos señalados.

— Brian Dutton, «The Popularization of Legal Formulae in Medieval Spanish Literature» (13-28). Dutton repasa numerosas fórmulas latinas y castellanas y muestra el estrecho contacto existente con el mundo legal en la vida diaria del Medievo. La idea básica se centra en el siguiente párrafo: «I think we can see clearly how

LXV, 1.º - 2.º — 10

the Romance versions of Latin legal formulae (and from about 1200, the Romance formulae used in vernacular documents) passed into commonly understood phrases, and often commonly used expressions. These could be exploited for effect (and as ready-made formulaic hemistichs) in vernacular literature, not only as a phraseology familiar to those experienced in law and diplomatic, but also as a stock of expressions that would be understood by the lay public» (22). El estudio de este tipo de elementos alcanza dimensión en autores cuyo contacto con las leyes pudo ser profesional; así, como ha hecho Colin Smith en el caso del *Poema de Mio Cid*, Dutton pone algunos ejemplos con Berceo. Cabe anotar que la importancia del tema seleccionado por Dutton ha llevado a la redacción de una guía bibliográfica, *Literature and Law*, que Dennis P. Seniff ha elaborado para la literatura romance.

— James Burke, «The Ideal of Perfection: the Image of the Garden-Monastery in Gonzalo de Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*» (29-38). Para Burke el milagro de «La iglesia robada» debe ser el que cierre los *Milagros*, por paralelos existentes entre éste y el número 1; concretamente, basa sus argumentos en la presencia de los elementos *casulla* y *velo*. La idea de que el monasterio es una especie de paraíso terrenal se ve complementada en Berceo con la de la Virgen como Edén. La vía de comunicación de esta noción se transmite del modo siguiente: «The metaohorical value of the Virgin as garden-paradise is transposed and carried to the reader-listener by metonymical links with her in the first and last exempla, links given in terms of clothing» (36).

— T. A. Perry, «'La Huella del León' in Spain and in the Early Sindibad Tales: Structure and Meaning» (39-52). Estudio de las estructuras y variaciones de la «parábola del león» en diferentes versiones. El texto del *Sendebär* se pone en relación con la tradición de la leyenda en la Biblia y en el *Conde Lucanor*, marcando el sentido diferente del texto de Juan Manuel.

— Joseph T. Snow, «Self-Conscious References and the Organic Narrative Pattern of the *Cantigas de Santa María* of Alfonso X» (53-66). El intento del autor es el de determinar el grado de participación de Alfonso X en la obra a través de «the image patterns that persist throughout and which, taken as a whole, may shed light on the overall design Alfonso had in mind» (53-54). Quizá sea necesario explicar con sus propias palabras uno de los términos del título: «By self-conscious references is meant the following: the text of an individual poem which a) acknowledges, or refers to, another text in the *Cantigas*, b) demonstrates an awareness of its own role as part of a collection, or c) wrestles with literary problems they themselves pose as they are being written and added to the expanding anthology» (54). Al final del estudio, las conclusiones que deduce Snow son que, frente a otros relatos marianos similares, «there is a purpose and design which distinguish the *Cantigas* from all others of its kind» (65). Nuestra única pregunta es: ¿qué es lo que determina que la cohesión del conjunto de las *Cantigas* sea obra de Alfonso X y no de otro coordinador diferente? Por supuesto, en un comienzo se halla el problema de determinar el grado de participación de Alfonso X en sus obras. El trabajo de Snow pone de manifiesto una idea de conjunto en el diseño de la obra que de ningún modo podemos atribuir con seguridad a la mano del Rey Sabio.

— José Antonio Madrigal, «El 'ome mui feo': ¿Primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?» (67-76). Tras aludir a este motivo en la literatura medieval en general, el artículo se centra en la consideración de la *cantiga 47* de Alfonso X en que aparece este personaje.

— Roger M. Walkers, «Possible Comic Elements in the *Cantigas de Amigo*» (77-88). Queda claro que el empleo de criterios de agrupación y separación son indispensables en el origen de cualquier tipo de estudios. Pero, tras esta primera fase, suele llegar la de poner en contacto compartimentos estancos que en realidad no lo son. En esta dirección se orienta el trabajo presente: no puede continuarse con la presentación aislada de cada uno de los grupos formados por las *cantigas de amigo, amor y escarnio* sin suponer contactos en ningún caso. Un primer punto, que podría marcarse, es el de la presencia de elementos cómicos: «it is again very difficult to believe that every one of the 512 surviving *cantigas de amigo* is totally serious, that there is not a hint of parody, humour, or cynicism in any one of them» (82). El humor, para Walkers, no sería un elemento independiente, sino en estrecho contacto con otra tradición; de ahí la tesis principal: «In this article I wish to push the line of enquiry a little further and suggest that here may be some influence of the bawdy, satirical *cantiga de escarnho* on the delicate, *saudosa cantiga de amigo*» (79). A mi modo de ver, no queda duda sobre la conciencia de diferenciación entre estos tipos de obras en la Galicia medieval; en pocos casos disponemos de argumentos tan claros como el que nos ofrece el pequeño tratado teórico del Colocci-Brancuti. Los ejemplos aducidos por Walker —que, desde el propio título sabe aquello de que la duda es sana e inteligente— tienen un grado de convicción diferente. De todos modos, su argumentación es más que plausible: es muy probable que el autor que componía estas obras —pues en ocasiones estaríamos ante el mismo personaje— transgrediese en algunos momentos las fronteras marcadas por una posible preceptiva.

— Agapito Rey, «Un fragmento inédito de *Dichos de sabios*» (89-101). Junto con un repaso general del estado de las noticias de que disponemos sobre textos gnómicos, se ofrece la edición de un fragmento de *Dichos de sabios* desconocidos hasta el momento; este fragmento se encuentra en el ms. 128 de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Sólo nos cabe una objeción al trabajo de Rey, y es la del olvido de algunas referencias; de modo fundamental, creo que en el apartado bibliográfico del trabajo no debió faltar una obra como la siguiente: Mechthild Crombach, '*Bocados de Oro*'. *Kristische Ausgabe des altspanischen Textes*, Romanistische Versuche und Vorarbeiten, 37. Bonn: Romanisches Seminar der Universität Bonn, 1971.

— Dorohty C. Clarke, «Juan Ruiz: Sacerdotal Celibacy and the Archpriest's Vision» (103-112). El encabezamiento de este trabajo deja en claro que sigue la línea de otros redactados por un buen conocedor del tema como es Anthony Zahareas, quien últimamente ha llegado a explicar en su globalidad el *Libro de Buen Amor* a través del conflicto sexual del Arcipreste.

— Margherita Morreale, «El Cantar a la Ventura en el *Libro de Buen Amor*» (127-140). El «Cantar de (*a* o *contra*) la Ventura», como se ha venido denominando este texto, presenta uno de los problemas más graves de crítica textual del *LBA*; aparte, es uno de los fragmentos menos conocidos y peor considerados. Morreale intenta solventar estos puntos ofreciendo un nuevo texto de este poemita, cuyo criterio básico de edición es el siguiente: «Aun reconociendo la legitimidad de ciertos recursos fonéticos, disentimos, por las razones que acabamos de indicar, del restablecimiento de una secuencia regular de hexasílabos + heptasílabos, obligando la letra a doblarse a un artificio que nos parece ajeno al poemilla» (131). Posteriormente, se ofrece un estudio de la retórica, contenido y doctrina de esta pequeña composición.

— Alan Deyermond, «Juan Ruiz's Attitude to Literature» (113-125). Se estudian dos puntos principales. El primero es la presencia en el *LBA* de una abundantísima terminología relativa a géneros literarios; esta terminología está fundamentalmente caracterizada por su imprecisión, por la posibilidad de significar cosas diferentes en contextos distintos, y, al contrario, por expresar conceptos idénticos con términos diferentes. La segunda parte del trabajo se centra en las alusiones por parte de Juan Ruiz a poemas que no aparecen y las posibilidades que dicho problema ofrece: faltan en los manuscritos conservados o, en realidad, es otro juego más del Arcipreste.

— Nicolás Emilio Álvarez, «El Epílogo del *Libro de buen amor*» (141-150). La idea fundamental que el autor ofrece es la de la conciencia del yo artístico de Juan Ruiz en el *LBA*. Establece un paralelo entre el epílogo y las coplas 11-19. Se vuelve sobre temas tan manidos como el de la significación del término «buen amor» y otros; al referirse a la estrofa 1629 parece desconocer ciertos trabajos, como el realizado por Deyermond y Walker (*BHS*, 46, 1969, 193-200), tema sobre el que vuelvo en un artículo de *La Corónica*.

— Thomas A. Lathrop, «*The singer of Tales and the Siete Infantes de Lara*» (151-158). La teoría oralista de transmisión anima en su totalidad este artículo. El cometido del trabajo se resume en este pasaje: «I would like to suggest a theory different from these of Menéndez Pidal and Monteverdi. I propose that once the *Cantar de los siete infantes de Lara* was composed, in about the year 1000, it was sung *continously* throughout the Middle Ages by innumerable *juglares*, and thus underwent continuous evolution and revision as it passed from mouth to mouth and from generation to generation, some *juglares* adding to the epic, some editing from it, some changing the order of events from the way they learned it, some expanding what they learned, and still other adding elements from folklore» (153). Evidentemente, sigue la teoría de Albert Lord, cuyas categorías del oralismo revisa en este caso particular, quedando excluidas tan sólo dos de las señaladas por el alumno de Parry.

—Harlam Sturm, «Epic Imagery in the *Laberinto de Fortuna*: Some Notes on Juan de Mena and Homer» (159-169). Las bases de este estudio se hallan en las imágenes temporales o en símiles con una marcada importancia temporal, considerando el *Laberinto* dentro de los límites épicos. Se intenta establecer un contacto entre Mena y Homero del que aquél tradujo la *Iliada*.

— Olga T. Impey, «La poesía y la prosa del *Siervo libre de amor*: ¿«aferramiento» a la tradición del prosimetrum y de la convención lírica?» (171-87). Se señala la inseparabilidad temática y estilística existente entre la prosa y el verso de esta obra. Para Impey lo más interesante es estudiar aquellos poemas en que Rodríguez del Padrón parece apartarse de la línea del amor cortés propia del género. Finalmente, tras establecer los posibles nexos con otros autores en el empleo de verso y prosa, Impey recalca el deseo de Padrón de experimentar nuevas formas y técnicas.

— Francisco López Estrada, «Prehumanismo del siglo xv: La *Letra* de los escitas a Alejandro del *Cancionero de Herberay des Essarts* y las formulaciones utópicas en la edad media» (189-203). Tras estudiar las relaciones textuales existentes entre esta carta, el *Alexandreis* de Chatillon y Quinto Curcio, López Estrada llega a la conclusión de que el primero es un texto de carácter prehumanístico, en el que el héroe Alejandro aparece desmitificado y, por otra parte, resaltados los deseos del pueblo escita por sus planteamientos utópicos. El uso del término *prehumanista*

queda en este caso delimitado por dos fenómenos: crisis de la figura del Alejandro medieval y primeros apuntes de un fenómeno que tiene su auge en el siglo XVI; de este modo, creo yo, se eliminan los problemas de tipo nominalista que rodean este difícil término.

— Harvey L. Sharrer, «The Tale of the Helpful Dolphin in Lope García de Salazar's *Libro de las bienandanzas e fortunas*» (205-13). Tras una revisión del tema desde su aparición en la cultura clásica, se estudia en la obra que forma parte del título del artículo.

— Richard P. Kinkade, «Mito y realidad en el mundo medieval español» (215-228). Revisión de las leyendas sobre mundos paradisíacos con orígenes en culturas antiguas como la céltica y la griega, posteriormente presentes en el mundo medieval y que serán los que den lugar a la aventura de Colón.

— Daniel Eisenberg, «An Early Censor: Alejo Venegas» (229-241). La fecha de aparición de la censura en España, establecida en los dos primeros Índices de 1551 y, más tarde, llevada hasta 1521, fecha de la prohibición de la obra de Lutero, tiene algunos personajes pioneros. Uno de estos primeros censores es Venegas del Busto, escritor de clara inteligencia y expurgador de libros que ejerció en Toledo y Madrid.

— Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, «Three Hispano-Jewish romances from Amsterdam» (243-54). Se apunta la posibilidad de que exista una tradición independiente de romances sefardíes en este marco europeo, defendida con los hallazgos del ms. II-93 de la Biblioteca Real Alberto I de Bruselas.

— John J. Allen, «Toward a Conjectural Model of the *Corral del Príncipe*» (255-71). Basado fundamentalmente en los planos diseñados en 1735 por Pedro de Ribera y el Corregidor Armona en 1785.

— Karl-Ludwig Selig, «*Don Quixote* II/60-61: Some Observations on Roque Guinart» (273-79). La selección del personaje por parte de este estudioso se debe a que «Roque Guinart is one of the more memorable secondary characters in *Don Quijote*» (273).

— Finalmente, el propósito del artículo que cierra el volumen viene indicado con claridad en su título: Ruth Lee Kennedy, «Has Tirso Satirized the Conde-Duque de Olivares in Nineucio of *Tanto es lo de más como lo de menos?*» (281-301).

He de felicitar al editor, J. R. Jones, por la elevada categoría que ha dado a este homenaje la talla de los estudiosos que en él han participado. Por desgracia, los numerosísimos fallos tipográficos no hacen justicia ni a la calidad de los trabajos presentados ni a la de los materiales empleados en la confección de este volumen, los habituales en Juan de la Cuesta, Delaware.

ANGEL GÓMEZ MORENO