

## ANÁLISIS DE REVISTAS

*Romanische Forschungen*, 1969, LXXXI, 4.

Ann Wiltrout, *The «Lazarillo de Tormes» and Erasmus «Opulentia sordida»*, pp. 550-564. En 1531 apareció el coloquio de Erasmo titulado *Opulentia Sordida* basado en hechos reales acaecidos al autor cuando vivió los últimos ocho o nueve meses de 1508 en la casa de Andreas Asulanus y su yerno Aldus Manutius, en Venecia. La causa concreta de este coloquio fue la necesidad de contestar a la *Oratio pro M. Tullio Cicerone contra Des. Erasmus Roterodamum*, en la cual se atacaba a Erasmo por haber ridiculizado a los serviles imitadores de Cicerón en su *Ciceronianus* (1528), y se le injuriaba y quizá calumniaba afirmando que Erasmo, durante su estancia en Venecia, se había dado desconsideradamente a la bebida. Aunque oficialmente el autor de la *Oratio* había sido el famoso humanista Julio César Scaligero [francés, y no italiano como dice la autora de este artículo], Erasmo estaba convencido de que el verdadero autor era Jerome Aleander, un antiguo amigo suyo que había frecuentado en tiempos el círculo veneciano del impresor Aldine y con el que Erasmo habla reñido amargamente hacia 1520. Entre los personajes que intervienen en el coloquio de Erasmo hay dos que Erasmo ridiculiza al máximo: Antronius, el huésped (en realidad, su antiguo amigo y huésped Andreas Asulanus) y Verpius (su amigo y enemigo Aleander); a Asalanus lo ridiculiza por su avaricia, tacañería y sordidez; a Aleander lo insulta creyéndole y llamándole judío.

Este coloquio de Erasmo es, según la autora del presente artículo, una de las fuentes directas del *Lazarillo de Tormes*, y para probar su tesis hace una comparación de las dos obras, al final de la cual llega a las siguientes conclusiones: hay flagrantes similitudes entre las dos obras, tanto por lo que respecta al contenido como desde los puntos de vista de la crítica socio-religiosa y de la actitud filosófica. Aunque la filosofía de la novelita es mucho más profunda que la del coloquio, es indudable la influencia ejercida por Erasmo sobre el «converso» autor del *Lazarillo*. Mientras los sufrimientos de Gilbert (el antihéroe de la *Opulentia sordida*), aunque reales, son cómicos, los de Lázaro son verdaderamente penosos y trágicos.

Monroe Z. Hafter, *Lobo's «Corte na Aldeia» (1619) in a Spanish Disguise (1755)*, pp. 565-570. En 1755 aparece en Madrid la obra titulada *Discreción en el retiro y política en la aldea en diálogos historiadados* de la que figura como autor un cierto Don Alejandro Ponce de León. Pero el editor lo habría hecho mejor si lo hubiera sólo considerado (como ingenuamente se hace en el «Prólogo al lector») traductor o, de una manera más exacta todavía, «revisor». En el prefacio, notable por su

franqueza, Ponce de León declara que «un amigo Lusitano», atendiendo a su llamada, le envió «un cartapacio» en portugués, para que, mediante remuneración, lo vertiera al castellano. El texto enviado por el portugués era el tratado de cortesía *Corte na aldeia e noites de inverno*, obra de Francisco Rodrigues Lobo aparecida en Lisboa en 1619.

Nada en el texto castellano permite sospechar el origen del libro: la casa de don Leonardo, donde tiene lugar la tertulia no está en los alrededores de Lisboa sino en los de Valencia; en vez de Coimbra y del Mondego se habla de Salamanca y del Guadarrama; las referencias a los reyes y héroes portugueses son omitidas. Y es curioso ver de qué manera tan cínica las alabanzas a una nación se traspasan a otra, como cuando Ponce de León aplica a España lo que se ha considerado siempre, y así lo afirmó Lobo, una virtud característica de los portugueses: «la cortesía tiene muy grande lugar entre los Españoles, porque en el comedimiento hacen ventaja a muchas otras Naciones». Otra de las modificaciones que Ponce de León hace al texto original se encuentra en el pasaje en que el autor portugués canta las excelencias de la lengua portuguesa; Ponce de León traspasa estos elogios a la lengua castellana, deformando el original a su antojo para fabricar una más de las alabanzas del español: «Excede nuestra lengua Española a otras muchas en la gracia de la pronuiciación, porque es sabido que todas las Naciones Orientales (naturalmente) oprimen la voz en la garganta quando hablan, como son los Persas, Asyrios y Caldeos, y en Europa los Ingleses. Y aunque todos los Occidentales, como son Franceses, Italianos y Portugueses, mastican las palabras entre los dientes, con todo, nosotros somos los que estamos más essentos de este defecto, y otros muchos, en que las mas Naciones pecan». Por otra parte la versión de Ponce de León está plagada de erratas de todo tipo, de errores en la traducción y en la transcripción de nombres propios, de lusitanismos léxicos y sintácticos, de arcaísmos. Lo más curioso de todo es que Ponce de León hace y publica su versión sin saber que está plagiando una obra clásica de la literatura portuguesa, una obra que en el siglo XVIII sería reeditada tres veces en Portugal, y que había sido vertida en castellano sólo tres años después de aparecer la edición príncipe: en 1622 aparece la traducción castellana de la obra de Rodríguez Lobo hecha por Juan Bautista de Morales, e impresa en Montilla. Y a finales del XVIII, después de la versión fraudulenta de Ponce de León, se publica una reimpression de la traducción hecha por Juan Bautista de Morales (Valencia, 1793), lo cual es un síntoma no sólo de la alta estima en que se tenía a la obra del autor lusitano sino también, y sobre todo, de la pervivencia del atractivo ejercido por los códigos de conducta cortesana redactados en forma de diálogo, atractivo que durará hasta el primer tercio del siglo XIX, como lo demuestra la aparición en Madrid, de 1815 a 1820 de los cuatro tomos de la obra de Antonio Valladares de Sotomayor titulada *Tertulias de invierno en Chinchón: conversaciones crítico-políticas, morales, e instructivas*.

Florence L. Yudin, *Theory and practice of the «Novela comediesca»*, pp. 585-594. Llama la autora de esta nota «novela comediesca» a la novela corta posterior a Cervantes, inspirada en los argumentos de la comedia, y muchas de cuyas características concuerdan con las características propias de las obras dramáticas, incluso sus características estructurales; de ahí la diferencia enorme existente entre las *Novelas ejemplares* de Cervantes y las narraciones en prosa del propio Lope, de Tirso de Molina, de Castillo Solórzano, de Salas Barbabillo, de doña María de Zayas, etc. El propósito de este trabajo es, como dice textualmente

su autora, «determinar» por qué la imitación novelística de la *comedia* produjo tantos engendros y tan pocas obras originales y estimables». En general, los críticos y escritores del XVII se preocuparon muy poco o nada de la ficción en prosa, por lo que se puede decir que los autores de novelas cortas estaban desorientados y, como dice un crítico contemporáneo (W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, 1963), «sin norte ni guía»; sin embargo, nos encontramos con varios, aunque no muy numerosos, intentos de definición de la novela corta y de su interpretación como forma artística; entre ellos, la mayoría conciben la novela corta como *comedia*, es decir, como una obra dramática, teniendo a la narración en prosa y a la *comedia* como dos manifestaciones ocasionales de un solo y mismo género literario. Esta confusión entre novela y *comedia* se insinúa ya en el *Calateo español* (1595) de Gracian Dautisco y en el *Teatro popular* (1622) de Lugo y Dávila, a pesar de los esfuerzos de este último por dignificar la ficción en prosa y persuadir a los críticos de que la *novela corta* era un género independiente y respetable. Pero, a lo largo del XVII, los críticos y los propios novelistas van a considerar cada vez más la *comedia* como el modelo original de toda ficción en prosa, y así surgen una gran cantidad de «novelizaciones» y prosificaciones de las obras dramáticas, al mismo tiempo que las *Novelas ejemplares* y las narraciones cortas intercaladas en el *Quijote* iban a servir de modelo a muchas comedias, estableciéndose así unas interferencias que acabarían por borrar casi del todo los imprecisos límites entre la *comedia* y la ficción en prosa; y así Avellaneda llama *comedia* al *Quijote*, a las *Novelas ejemplares* y a la *Galatea*, mientras Tirso, al referirse a la obra teatral, habla de «novela». La idea de que la *novela corta* y la *comedia* formaban parte del mismo género literario no estaba limitada al comentario teórico sino que influía en la estructura y la técnica de las narraciones en prosa cada vez más sujetas a las normas dramáticas, como se puede observar perfectamente en los *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, el *Curial de Parnaso*, de Matías de los Reyes, y *Para todos*, de Pérez de Montalbán, y no digamos en las *Novelas a la señora Marcia Leonarda*, de Lope. Lo mismo se puede observar en las novelas de Castillo Solórzano, el más deleznable de los seguidores de Cervantes, según la autora de este trabajo, y en las de Salas Barbadillo, después de Cervantes el mejor autor de novelas cortas, también en opinión de Florence Yudin; para Salas la novela corta era una «comedia en prosa», y efectivamente la estructura de sus novelas corresponde exactamente a la estructura de la *comedia*, como se puede comprobar perfectamente en *El pescador venturoso* (novela quinta de *La casa del placer honesto*).

Harri Meier hace la recensión del trabajo de Lennart Carlsson, *Le type «C'est le meilleur livre qu'il ait écrit» en espagnol, en italien et en français* (Studia Románica Upsaliensia 5, 1969): las tres lenguas comparadas respecto a este determinado tipo sintáctico nos muestran una imagen diferente: en español aparece el subjuntivo limitado, en la oración de relativo, al dominio de lo potencial (futuro y potencial en la oración principal, *poder* o perfecto compuesto en la oración subordinada) que en estos casos es, en general, lo propio del castellano; en italiano, que presenta una concurrencia modal parecida a la del francés, los datos estadísticos dan como resultado de conjunto un uso predominante del indicativo. Hans Gerd Tüchel reseña el siguiente trabajo de Yakov Malkiel aparecido en *Archivum Linguisticum*, 1963, 2; 1964, XVI, 1, Glasgow: *The Interlocking of Narrow Sound Change, Broad Phonological Pattern, Level of Transmission. Areal Configuration, Sound Symbolism. Diachronic Studies in the Hispano-Latin Con-*

*sonant Clusters CL-, FL-, PL-*: como en nuestra revista ha aparecido el resumen de otra reseña del presente trabajo de Malkiel me limito ahora solamente a sintetizar las principales observaciones hechas por el recensor al ensayo del hispanista norteamericano. En primer lugar, hay que tener en cuenta los interesantes datos suministrados por el trabajo de L. Lindley Cintra, *A Linguagem dos Foros de Castelo Rodrigo* (Lisboa, 1959), trabajo no consultado por Malkiel; pues bien, en la lengua de los «Fueros» de Castelo Rodrigo CL-, PL-, FL- dan siempre el resultado *ch* (ts) en todas aquellas palabras del gallego-portugués-asturiano occidental-leonés occidental para las cuales esta evolución es la evolución que puede considerarse regular. El leonés central y oriental, lo mismo que el castellano, no ofrecen ningún ejemplo del resultado *ll* (r). La lengua de los «Fueros» de Castelo Melhor muestran *ll* como evolución de PL-, CL-, pero también el resultado gallego-portugués y leonés occidental *ch*; -FFL- da unas veces *ll*, otras *ch*. En el latín del texto de Alfayate aparece sólo un ejemplo aislado de -FFL->s (*axarem*). La ultracorrección *afflamare* (por AD-CLAMARE) prueba la identidad del resultado del grupo CL- y del grupo -FFL-. En la conciencia de los copistas la única solución correcta de los grupos latinos era la solución castellano-leonesa oriental. Los *Fueros de Cáceres* nos muestran la convergencia en la evolución de todos los grupos latinos considerados; todos ellos dan *l* (la transcripción puede ser *l* o *ll* (CLAMARE > *lamar*; PIENU > *leno*; AFFLARE > *fallare*. Análogos resultados nos ofrecen los *Fueros de Usagre* y el *Fuero de Coria*. Por lo que respecta al problema, difícil problema, de las grafías *ch* y *x*, también al problema de las fricativas, y a la cuestión de los posibles paralelos ligures e italianos septentrionales de la evolución CL-, PL- > tš, FL- > š, hay que tener en cuenta que, según Lindley Cintra, los resultados de estos grupos en el Valle del Po demuestran que «la š leonesa y portuguesa meridional procede de la generalización de la solución correspondiente al grupo con fricativa inicial». El único ejemplo de una fricativa en el leonés sería *josa* (< *hosa* < *sosa* < CLAUSA). En la provincia de Salamanca los leonesismos (¿o portuguesismos?) conservados no presentan la fricativa en posición inicial sino solamente la africada; por lo tanto la *x* de los documentos leoneses podría ser la grafía correspondiente al sonido *ch* (tš) y habría, por lo tanto, que separarla de la *ch* gallego-portuguesa y castellana. Desde finales del siglo XI se introdujo en Castilla la grafía de origen francés *ch*, que también aceptaron Galicia y Portugal. León, siempre más conservador que el resto de los países hispánicos, se aferró a una grafía más arcaica. Los documentos de Ribacoa muestran que los grupos PL-, CL-, FL- dan, sin excepción, *ch*. En resumen, con la discusión suscitada de nuevo por Malkiel alrededor de la vieja cuestión de la suerte de los grupos latinos, CL-, PL-, FL-, se pone de relieve que nos hallamos delante de unas tendencias peculiares del más antiguo latín de Lusitania (y también, quizá, del más antiguo latín de Liguria y de todo el Norte de Italia), tendencias originadas en los sustratos lingüísticos de las regiones respectivas. Por eso, en opinión de Tüchler, se trata de una cuestión muy difícil e intrincada que sólo podrá ser resuelta, o por lo menos aclarada, cuando dispongamos de una serie de estudios monográficos y de un conjunto de investigaciones histórico-léxicas de carácter microscópico [?] que nos permitan poner un poco de orden en el bullente caos con el que nos encontramos hoy cuando observamos la multiplicidad de tendencias histórico-fonéticas latino-romances que intervienen en la evolución de los grupos consonánticos CL-, PL-, FL- Jacques Joset da noticia crítica del ensayo de Carmelo Gariano, *El mundo poético de Juan Ruiz* (Madrid, Gredos, 1968):

el estudio de Gariano es interesante, sobre todo por el entusiasmo por el Arcipreste y su grandiosa obra que demuestra el autor, lo que le hace acertar, en general, en su comentario e interpretación del *Libro de buen amor*. Ahora bien, opina el recensor que la simpatía y el entusiasmo que Gariano siente por Juan Ruiz en ocasiones le hacen caer en afirmaciones exageradas que no responden a la realidad: todos estamos de acuerdo en que el *Libro de buen amor* es sorprendentemente joven en muchos aspectos, y nos resulta simpático y loable el entusiasmo que pone Gariano en mostrarnos todo lo que de actual tiene todavía Juan Ruiz; pero no se puede estar de acuerdo con Gariano cuando afirma que las ideas del Arcipreste sobre las relaciones entre los dos sexos sean «muy modernas», porque Juan Ruiz no hace más que seguir las normas de la cortesía medieval. También se muestra equivocado y demasiado generoso Gariano al hablar, a propósito del Arcipreste, de «la acción liberadora del espíritu humano» y de «lo libre y gratuito de su arte». El principal reproche que hace el recensor a Gariano se refiere a la interpretación que hace este crítico de la «Poética» de Juan Ruiz descubriendo en el *Libro de buen amor* una serie de «novedades» que a Joset le parecen difícilmente realizables, desde el punto de vista cultural, dado el ambiente de mediados del siglo XIV: al final del libro, el autor ha reunido todos los procedimientos poéticos de Juan Ruiz que él estima «prefiguradores»; entre ellos, la falta de abstracciones y personificaciones (lo que no es verdad, pues dos pasajes importantes de la obra de Juan Ruiz son enteramente alegóricos), la confianza en la gloria literaria (no tiene nada de nuevo, pues, sin hablar de los autores de la Antigüedad Clásica, el sentimiento de la fama y del honor literarios era frecuente en los escritores medievales, como demostró María Rosa Lida). El recensor critica desfavorablemente el método filológico de Gariano, que le parece insuficiente e impresionista, y le reprocha haber elegido como edición crítica de base la edición de Corominas, que, según Joset, deja mucho que desear. Las deficiencias filológicas de Gariano no son de extrañar, pues, en la página 49, al considerar el *Debate de Helena* [sic] y *María* como obra juvenil del Arcipreste dice que hace esta atribución «sin querer adentrarnos en disquisiciones filológicas»; y lo más asombroso es que, al hablar de esta cuestión, no cita a M. Pidal, quien ha considerado al autor de *Helena y María* (escrito hacia 1280) como «temprano y muy inspirado precursor de otro poeta grande y también ajuglarado, el genial Arcipreste de Hita». En la p. 172, Gariano, que no quiere ver en su admirado autor ningún rasgo antifeminista, se niega a creer que la elección entre dos mujeres de talla diferente equivalga a elegir la menos mala; sin embargo, en opinión del recensor, que en esto tiene toda la razón, Juan Ruiz dice bien claro (copla 1617) que, entre dos males, como son dos mujeres, hay que elegir el más pequeño; por lo tanto parece clara la misoginia humorística del Arcipreste. En general, según el recensor, toda la exégesis de Gariano adolece de un error de perspectiva, lo cual se descubre también en las conclusiones generales de su libro, donde identifica *buen amor* y amor humano, donde asegura erróneamente que Juan Ruiz «casi ignora el escolasticismo racionalizante», donde afirma que el *Libro de buen amor* nos ofrece «un tipo de poesía difícil, aunque inteligible, bastante alejada de la técnica y gusto juglarescos». Por último, señala el recensor que, si la bibliografía citada por Gariano es rica en obras generales, falla por lo que respecta a los numerosos artículos monográficos que han marcado una fecha en la crítica del Arcipreste, entre ellos, el antiguo y clásico de Baist (*GRPh.* II, 2) y el reciente de Walker (*RF*, 1965, LXXVII). Martín Franzbach reseña el ensayo de Har's Flasche, *Die Struktur des Auto Sa-*

cramental «los Encantos de la Culpa» von Calderon- Antiker Mythos in christlicher Umprägung (Köln, 1968): el recensor hace una crítica negativa, incluso despiadada, del trabajo de Flasche, al que reprocha preocuparse demasiado del aspecto teológico y bíblico del auto de Calderón, y muy poco del aspecto estilístico y estético, que es lo que debería importar. Flasche recurre al viejo tópico de considerar a los autos sacramentales como la «Poésía de la Teología», cosa que ya había dicho Eichendorff en 1856, como observa el recensor, al mismo tiempo que echa en cara a Flasche no haber hecho referencia a la paternidad de esta definición. Termina su reseña Franzbach afirmando que Calderón seguirá siendo un extraño (H. Friedrich, *Der fremde Calderón*, 1966) en Alemania mientras la crítica siga recurriendo a estos tópicos y a estos aforismos de carácter postromántico. Werner Kallmeyer hace la recensión del libro de Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* (Centre de recherches hispaniques, París, 1967): el ensayo de Laffranque es una valiosa contribución al conocimiento de la estética de Lorca, y tiene el mérito de haber, en un terreno poco investigado, presentado una serie de problemas y de sugerencias que, de ahora en adelante, habrán de ser tenidos en cuenta en toda interpretación que se intente de las ideas estéticas de García Lorca. Sin embargo, en opinión del recensor, y a consecuencia de la variedad y número de las cuestiones relacionadas con la Poética y Estética de Lorca, el ensayo de Laffranque no debe ser considerado como definitivo, y sería conveniente intentar una investigación sistemática para relacionar la temática estética considerada con la obra literaria de Lorca, estudiando el proceso creador, la concreción de las ideas literarias, el tratamiento práctico de los supuestos teóricos, concediendo especial importancia al mundo expresivo del escritor granadino y a la evolución de su universo poético. Convendría también destacar más la especial tensión interna que se observa en García Lorca entre la tendencia a la comunicación, por una parte, y el recelo y la desconfianza frente al hecho irreversible de la publicación de sus ideas y de sus vivencias, por otra, todo lo cual influye decididamente en sus procedimientos expresivos, tanto si se trata de textos propiamente poéticos o de literatura de creación como por lo que concierne a los textos de carácter teórico.—Antonio Llorente Maldonado de Guevara (Universidad de Salamanca).