

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

LOPE GARCÍA DE SALAZAR, *Las bienandanzas e fortunas*, códice del siglo XV. Primera impresión del texto completo, con prólogo, notas e índices por ANGEL RODRÍGUEZ HERRERO. Introducción por el EXCMO. SR. MARQUÉS DE ARRILUCE DE YBARRA, Bilbao, 1967. Tomo I, libros I al VI, XXXIV + 239 láminas de facsímil + 450 pp. Tomo II, libros VII al XIII, 240 láminas de facsímil + 278 pp. Tomo III, libros XIV al XIX, 215 láminas de facsímil + 436 pp. Tomo IV, 196 láminas de facsímil + 532 pp.

Patrocinada por la Diputación de Vizcaya se ha publicado esta lujosa y completa edición de *Las bienandanzas y fortunas* de Lope García de Salazar, debida al archivero e historiador Angel Rodríguez Herrero, labor ardua y minuciosa que constituye una gran aportación a la historiografía española del siglo XV. De esta gran obra de Lope García de Salazar (nacido en 1399 en la casa-torre de San Martín de Muñatones, valle de Somorrostro, casa en la que estuvo preso de 1472 a 1476, fecha de su muerte, y donde escribió su extenso libro) existían dos ediciones parciales de los libros XX a XXV (por Maximiliano Camarón, Madrid, 1884, y por el propio Rodríguez Herrero, Bilbao, 1955), de gran interés local y genealógico por narrarse en ellos banderías de la costa cantábrica y, sobre todo, del país vascongado, magnífico cuadro de época, descrito con vigor y con minuciosidad por quien intervino activamente en estas guerras privadas. Ahora Rodríguez Herrero ofrece el texto íntegro de las *Bienandanzas* en doble forma: un facsímil completo del manuscrito conservado en la Real Academia de la Historia (del que faltan los dos primeros folios, suplidos por los correspondientes de otro, más tardío, de la Biblioteca Nacional), copiado por Cristóbal de Mieres en 1492 por encargo de un nieto del autor y sin duda directamente sobre el original que dejó éste al morir, caso interesante desde el punto de vista de la transmisión textual.

Desde muchos puntos de vista esta fiel y completa edición de *Las bienandanzas y fortunas* de Lope García de Salazar está destinada a provocar buen número de trabajos y de estudios. Inserta la obra en la larga tradición de las historias universales medievales (como la *Grande o general estoria* de Alfonso el Sabio, las compilaciones de Juan Fernández de Heredia, el *Flos mundi* y tantos extensos libros similares en latín y en vulgar), buen tema de estudio, de largo estudio, será el de ir determinando sus fuentes y su génesis, aparentemente cosa complicada por el criterio de García de Salazar al combinar y unificar noticias que sin duda le llegaban de diversas procedencias. Por otro lado el historiador del XV hallará en muchos capítulos de *Las bienandanzas* infinidad de noticias curiosas: relato de hechos que ha vivido y su opinión o postura ante acontecimientos de los diversos reinos españoles (hay actitud, por ejemplo, cuando habla del Príncipe de Viana).

En otro aspecto esta extensísima obra ofrece al lingüista una rica cantera de voces y de datos gramaticales, sobre la que podrá trabajar con una seguridad total no tan sólo gracias a la pulcra y respetuosísima transcripción de Rodríguez Herrero, sino también a la del facsímil completo del largo libro.

El historiador de la literatura medieval, sobre todo de las leyendas históricas, hallará aquí muy ricos y diversos materiales, susceptibles de monografías que, con el tiempo, podrán darnos una cabal idea del enmarañado panorama de lecturas que se vacían en el *Las bienandanzas*. Ya tuvo en cuenta Menéndez Pidal la narración que hace el historiador vizcaíno del tema legendario de los siete infantes de Lara (*La leyenda de los infantes de Lara*, pp. 345-351), y, más tarde, Jules Horrent advirtió la singularidad de la versión que da de la batalla de Roncesvalles (*Le récit de la bataille de Roncevaux dans le «Libro de bienandanzas y fortunas» de Lope García de Salazar*, en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 1950, XXVIII, pp. 967-992), y con frecuencia se ha acudido a esta obra cuando en gran parte permanecía inédita. Ahora las posibilidades de trabajo se han hecho múltiples. Basta hojear esta bella edición bilbaína para advertir el interés que tienen los capítulos de García de Salazar dedicados al tema de Alejandro (I, p. 244), al caballero del Cisne (II, p. 299), al cerco de Zamora (III, p. 68), al Cid (III, p. 73), así como los relatos sobre las mocedades de Carlomagno (II, p. 153) o los temas bretones y artúricos que evidencian derivar de Godofredo de Monmouth (II, p. 224). La lista de temas que sugiere esta obra sería larga, y no el de menos interés su relación con las crónicas de Ayala, evidente en el libro XVII.

Esta rápida reseña pretende únicamente llamar la atención del filólogo sobre esta edición completa de un texto medieval tan interesante. Rodríguez Herrero da de él una transcripción semidiplomática, manteniendo las características gráficas del manuscrito: separación de palabras y uso de mayúsculas, conservación de *v* y de *j* con valor vocálico, pero acentúa y puntúa a la moderna. Señala con un trazo el paso de una línea a otra y con dos el cambio de columna. Dado que en cada uno de los cuatro tomos se da íntegro el facsímil correspondiente del manuscrito, sin duda hubiera sido mejor ofrecer una edición, fiel a la fuente, que regularizara las características que acabo de señalar, pues la existencia del susodicho facsímil ya basta a aquél que busca aspectos tan nimios. Ello hubiera hecho más agradable y cómoda la lectura de libro tan interesante. Las notas son en escasísimo número y carecen de interés, ya que al especialista no le dicen nada nuevo y el profano necesitaría muchas más. Otra cosa sería si indicaran fuentes o comentaran voces interesantes. La auténtica anotación, con datos importantes, se encuentra reunida en los tres índices (de personas, de lugares y de materias) que cierran cada uno de los cuatro volúmenes (hubiéramos preferido verlos reunidos al final de la obra).—*Martin de Riquer*.

GIUSEPPE TAVANI. *Poesia del Duecento nella penisola iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, 292 pp. (Officina Romanica, collana diretta da Aurelio Roncaglia, 12. Sezione di studi e testo portoghese e brasiliani a cura di Luciana Stegagno Picchio, 7.)

Giuseppe Tavani ha reunido en este volumen, agrupados en tres partes y a veces con importantes modificaciones con respecto a su primera publicación, nueve trabajos sobre problemas de la lírica gallego-portuguesa aparecidos anteriormente

en distintas revistas. T. es uno de los más sólidos investigadores con que cuentan hoy los estudios de la primitiva lírica ibérica, y este libro es una buena muestra de su dominio en este terreno.

La primera parte del libro, «L'ambito culturale e linguistico», comprende dos artículos: «Il problema della poesia lirica nel Duecento letterario ispanico» y «Sulla cobbola plurilingue di Cerveri de Girona». En el primero de estos dos artículos se plantea una vez más el problema de la existencia de una lírica castellana anterior al siglo XIV. T. lanza sus primeros tiros contra las posiciones mantenidas por Américo Castro y Sánchez Albornoz sobre esta cuestión. Oponiéndose a quienes identifican una cultura medieval con una sola modalidad lingüística regional y consideran las expresiones lingüísticas coexistentes en un mismo territorio como pertenecientes a elementos nacionales diversos, «concepiti come compartimentistagno e dotati ciascuno di caratteri tipologici o 'sociologici'», T. afirma que «una cultura nazionale è sempre il risultato di tutti gli elementi che hanno concorso a formarla: non solo considerati nel loro punto terminale, ma anche nei diversi successivi stadi di fusione» (p. 12).

¿Es lícito fragmentar la literatura peninsular del siglo XIII en una serie de subculturas locales ligadas al particularismo lingüístico? Por supuesto que no, piensa T., como tampoco lo es llamar español a ese complejo cultural —con exclusión natural de la lengua árabe—, aunque sí hispánico, sutil distinción que no escapará a ningún lector. Sin embargo, lo que T. circunscribe al siglo XIII podría muy bien ampliarse a toda la Edad Media peninsular, por limitarnos ahora sólo a aquella época.

En un rastreo por el ámbito lingüístico castellano del siglo XIII en busca de manifestaciones líricas, T. discrepa una vez más de A. Castro al proclamar las calidades líricas de la obra de Berceo, en cuyos *Milagros*, discutiblemente, sin duda alguna, encuentra evidente el elemento lírico, para lo cual le sirve también de apoyo el reciente libro de Carmelo Gariano, *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid, 1965. Más defendible me parece el tono lírico de algunos pasajes de los *Loores de Nuestra Señora*, que T. también señala. Destaca igualmente varios ejemplos de la *Historia troyana polimétrica*, con resonancias de las cantigas de amor y de amigo gallego-portuguesas y de la alabada provenzal.

Pero todo esto, como se ve, queda limitado a fragmentos, al tono, a la apariencia, a veces discutible, y no a la cualidad, a la esencia lírica. Pero ésta existe, y abundantemente, en los Cancioneros gallego-portugueses, donde se recoge una amplia producción lírica que va de fines del siglo XII a mediados del XIV. Poesía escrita en gallego y en su mayor parte por poetas gallegos y portugueses, pero fenómeno literario de dimensiones peninsulares, no sólo por los poetas procedentes de distintas regiones españolas que en aquella lengua poetizaron, sino también porque la corte castellana de Alfonso X, más que la portuguesa, fue el primer centro importante de la actividad lírica en la península y el principal en la elaboración y difusión de la lírica gallego-portuguesa, lo cual demuestra «quanto sia antistorica, anzi astorica, la posizione di chi vuol negare che la Castiglia abbia avuto poesia lirica nel Duecento solo perché questa poesia lirica ha trovato il proprio veicolo di espressione non nel castigliano, ma in un'altra lingua ispanica che, per una serie di circostanze (alcune delle quali ci sfuggono a causa della nostra inadeguata informazione documentaria), già nel secolo precedente doveva essere stata fecondata dall'internazionalismo linguistico e culturale dei pellegrini di Santiago»

(p. 24). Esto puede explicar la huella de la lírica gallego-portuguesa en textos castellanos del siglo XIII, como la ya citada *Historia troyana polimétrica* y, más aún, en la *Razón feyta d'amor*.

Apoya también el carácter unitario de la cultura hispánica del siglo XIII la procedencia de los poetas que cultivan la lengua gallega, que, si en su mayoría son de origen gallego o portugués, los hay también castellanos, leoneses, aragoneses y catalanes, y hasta un italiano. Y no olvidemos que el más antiguo de los llamados poetas gallego-portugueses identificable es un catalán-aragonés, Jolian Soarez de Pavha. «Il galego-portoghese —concluye T.— non è stato la lingua poetica di una «scuola» nazionale, né era considerato così restrittivamente da chi lo usava: al contrario, esso aveva assunto (e, con l'appendice dei testi galeghi raccolti da Baena, manterrà poi per oltre due secoli) funzioni di veicolo espressivo di un «genere» poetico coltivato, ascoltato, ammirato, imitato in tutta la penisola centroccidentale, in un regime di comune civiltà letteraria» (pp. 29-30).

A continuación, T. hace un sugestivo paralelo, en el campo poético, entre la corte castellana de Alfonso X y la siciliana de Federico II, enumerando y aproximando las curiosas analogías que entre ellas existen. Todo le lleva a rechazar como inexacta la opinión de que la Castilla del siglo XIII no haya conocido la expresión lírica: «Come fanno parte della letteratura ispanica i poemi e poemetti narrativi leonesi, como fanno parte della letteratura francese le *chansons* i romanzi e i *jeux* anglonormanni piccardi o artesiani, como fa parte della letteratura italiana la scuola poetica siciliana, così la poesia lirica galego-portoghese fa parte della comune civiltà letteraria castigliano-leonese-galego-portoghese del XIII secolo» (p. 36).

Bien; pero lo que tampoco puede afirmarse, en el estado actual de la cuestión, es la existencia de una poesía lírica —considerada como tal sólo la culta y minoritaria— en castellano, pues faltaban las premisas culturales para su eclosión, como había ocurrido hacia ya tiempo en la Francia meridional. Por esta misma razón, la aparición de la lírica gallego-portuguesa es relativamente tardía, pues tampoco había sido posible una temprana adaptación de la cultura provenzal, caso semejante al de Italia: «perché l'esame parallelo della storia culturale italiana e di quella ispanica ci dimostra che i primi imitatori dei poeti in lingua d'oc compaiono solo negli ultimi decenni del XII secolo (e non potevano comparire prima, per ovvie ragioni), e che gli imitatori «secondi», galego-portoghese e siciliani, non si affacciano rispettivamente che sul finire del secolo, e nel secondo quarto del secolo successivo» (p. 40).

El segundo artículo, «Sulla cobbola plurilingue di Cerveri de Girona», tiene como punto de partida la discusión entablada hace años por Angelo Monteverdi e István Frank acerca del número de lenguas utilizadas por aquel trovador en su «cobla en VI lengatges», como reza la rúbrica de la composición. T. toma partido por Frank, quien no llegó a demostrar su tesis de que no son seis, sino cuatro las lenguas usadas por Cerveri. Los argumentos de T., básicamente lingüísticos, parecen sólidos, por tanto convincentes, aunque subsiste todavía un margen de discusión en la interpretación de una u otra palabra. Quedaría así excluida la opinión mantenida por Martín de Riquer y Monteverdi de que el segundo verso de la cobla esté en castellano y el 7, o el 7 y 8, en gascón, porque, como dice T., el hecho es «che letterariamente e strutturalmente non sembra possibile individuare nel testo di Cerveri altre lingue che non siano le quattro usate in poesia al suo tempo: il provenzale, il francese, il galego-portoghese e l'italiano» (p. 75).

La segunda parte del libro está constituida por un extenso y minucioso trabajo sobre la tradición manuscrita de la lírica gallego-portuguesa. La pobreza de copias manuscritas —es frecuente la existencia de una sola copia— de textos literarios ibéricos, aun en aquellos casos en que se trata de obras de gran valor poético y cultural, es un hecho constatado por los estudiosos desde hace tiempo. Esta tradición pobre esteriliza, a su vez, la potencial fecundidad, lo cual no ocurre en otros ámbitos lingüísticos románicos, donde la abundancia de manuscritos es flagrante frente a la penuria del área castellana y gallego-portuguesa. Compárese, si no, los tres cancioneros, el rötulo y los tres fragmentos conservados de la lírica gallego-portuguesa con los noventa y cinco cancioneros provenzales, los cincuenta franceses y el centenar italiano. T. piensa que las causas de esta anómala situación se deben, supuesta la pérdida de otros manuscritos, a las diferentes condiciones culturales-estéticas y a los medios económicos entre una y otras sociedades.

Estudia T. la tradición manuscrita de los cancioneros de Ajuda, Colocci-Brancuti y Vaticana, que se completan recíprocamente y en buena parte se repiten, hasta en el mismo orden, e intenta, sobre hipótesis, reconstruir su árbol genealógico.

En la tercera parte se reúnen diversos trabajos sobre problemas de atribución, textuales y de interpretación, que indico seguidamente.

«Sulla attribuzione a Juyão Bolseyro di *Donna e senhora de grande valia* (Considerazioni sulle origini dell'«arte mayor»)». Después de pasar revista a las opiniones de varios estudiosos, entre ellos Dorothy C. Clarke, Pierre Le Gentil y T. Navarro Tomás, acerca de los orígenes del arte mayor, T. expone la suya. Todos los ejemplos aportados por los defensores de los orígenes, o precedentes, gallego-portugueses del arte mayor son recusables para T. Sin embargo, Dorothy C. Clarke aportó un testimonio aparentemente irrecusable de arte mayor en la lírica gallego-portuguesa: se trata de la cantiga n.º 668 del Cancionero Vaticano, *Donna e senhora de grande valia*, atribuida a Juyão Bolseyro, juglar de la segunda mitad del siglo XIII, la cual ofrece, además, un ejemplo acabado de copla de arte mayor. Pero tampoco este ejemplo convence a T., que demuestra que ni por el léxico, ni por el formulario tópico entronca con la tradición gallego-portuguesa de las cantigas de amor o de amigo. La pretendida cantiga de Bolseyro es, sin duda alguna, un texto del siglo XV. Su presencia en el Cancionero de la Vaticana es un ejemplo más, con otros menos conocidos enumerados por T., de la introducción de textos tardíos en aquel apógrafo, problema que el autor de este libro toca en el artículo ya citado, «La tradizione manoscritta».

El problema de los orígenes del verso y de la estrofa de arte mayor continúa, como señala T., sin resolver. Como hipótesis no despreciable indica la de Pierre Le Gentil, que hace derivar el verso de arte mayor del decasilabo francés con cesura épica. En cuanto a la estrofa, tal vez habría que buscar su precedente en las octavas usadas en la lírica provenzal y francesa.

«Sull'attribuzione a D. Denis di *Pero muito amo, muito non desejo*». He aquí un caso análogo al de la cantiga atribuida a J. Bolseyro. Esta que corre a nombre de D. Denis es un texto probablemente de la primera mitad del siglo XV, introducido tardíamente, como las otras composiciones espurias, en las hojas que habían quedado en blanco al formarse los cancioneros.

«Un caso di duplice tradizione». Análisis y comentario de la poesía burlesca *Non est a de Nogueyra*, atribuida a Pedr'Eanes Solaz. Confrontadas las versiones

dadas por Ajuda de una parte y Colocci-Brancuti y Vaticana de otra, T. se inclina por esta última.

«I versi provenzali attribuiti ad Ayras Nunez». Se trata de los cuatro grupos de versos, en un provenzal muy defectuoso —tal vez por culpa de los copistas— insertos a manera de estribillos entre estrofas gallegas del trovador Ayras Nunez. Considerados por otros estudiosos como versos espurios, T. cree ver en este conjunto bilingüe una canción de citas, del tipo de la pastorela *Oy og'eu hãta pastor cantar*, del mismo poeta, o de otras composiciones líricas cultivadas también por otros poetas europeos.

«Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandez Torneol». Considerando inexacta la opinión de Jeanroy (*Origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge*) y de otros estudiosos que han relacionado la cantiga de Torneol, *Levad', amigo que dormides as manhanas frias*, con las albas provenzales, francesas y alemanas, T. la califica simplemente de cantiga de amigo, en la que se da la situación de una joven que lamenta probablemente el alejamiento amoroso del amigo, manifiesto en el acto de tronchar los ramos y secar las fuentes donde se posaban y bebían las aves que cantaban al amor. Sin embargo, T. reconoce en esta composición algunos motivos temáticos ignorados por el resto de las cantigas de amigo y usados, en cambio, en las albas provenzales.

«Riflessioni su iato, sinalefe ed elisione». Nota crítica sobre el libro de Celso Cunha, *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, 1963, puntualizando algunas de las afirmaciones del crítico brasileño.—*José Ares Montes*.

LUCIANA STEGAGNO PICCHIO. *Ricerche sul teatro portoghese*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, 401 pp. (Officina Romanica, collana diretta da Aurelio Roncaglia, 14. Sezione di studi e testi portoghesi e brasiliani a cura di Luciana Stegagno Picchio, 9.)

La autora de este volumen de estudios sobre el teatro portugués lo es también de una excelente *Storia del teatro portoghese*, Roma, 1964 (hay traducción portuguesa puesta al día, Lisboa, 1969), en cuya base se encuentran los artículos aquí reunidos, que habían visto precedentemente la luz en distintas publicaciones periódicas. Su reunión, ordenación y puesta al día, particularmente en el aspecto bibliográfico, es un buen servicio para quienes se interesan por el teatro portugués, pero también tiene interés para los estudiosos del teatro español.

El teatro portugués ha sido atacado y negado en diversas ocasiones y épocas, unas veces por una crítica currinche y otras por distinguidos estudiosos. Ha sido también defendido y exaltado; la autora de este libro cuenta entre sus más inteligentes defensores. No hay duda que existe teatro en Portugal, y no limitado a Gil Vicente, como suelen afirmar sus detractores. Pero ¿hasta qué punto? Dejo ahora el teatro contemporáneo, que se debate en medio de circunstancias azarosas y problemáticas, y me limito al que cae dentro de los confines de este volumen: Edad Media-Romanticismo. ¿Qué hay ahí de vivo, de perenne, fuera de Gil Vicente? Poco importa elaborar listas de autores y títulos, destacar el rasgo cómico de un auto, la calidad poética de una escena, la intención satírica de un personaje o el dramatismo de una situación, porque, las más veces, lo que encierran esos fogonazos no es más que arqueología literaria.

Naturalmente que este juicio global, que sería preciso matizar más despaciosamente, pero que viene a coincidir con el juicio general que ha merecido y sigue mereciendo el teatro portugués, no afecta en absoluto a las buenas intenciones de la autora de este libro, ni, por supuesto, a la calidad de los estudios que lo componen. Pese a mis discrepancias con ciertas afirmaciones contenidas en alguno de estos trabajos, creo que son merecedores de los mayores elogios por su método, su documentación y sensibilidad.

La autora ha agrupado sus estudios en dos partes precedidas de una introducción, «Per una tipologia del teatro portoghese», donde se intenta precisar las características, diríamos perdurables, del teatro portugués, buscando en él algunas constantes estilísticas capaces de determinar tipológicamente todo el sistema. Dos grandes tradiciones estilísticas señala S. en el sistema histórico de ese teatro: una popular y otra culta, nombres del todo convencionales, como reconoce la propia autora. Pero la designación es acertada, aunque ya no me lo parece tanto cuando S., refiriéndose a la vena popular, la considera como algo peculiar y aun esencial de la tradición teatral portuguesa no limitado a una época, y que la diferencia del teatro de otros países, incluido el español. Pero ¿existe una verdadera tradición teatral portuguesa o sólo una pervivencia de ciertos textos o temas a través de una veta folklórica? Me es difícil seguir a S. por este camino. Por otra parte, ¿cómo aceptar la diferenciación propuesta entre el teatro portugués y el español basada en la persistencia del elemento popular? No; la evolución y las características del teatro portugués son, en general, tan semejantes, paralelas y coincidentes con las del español, que no creo que pueda hacerse una diferenciación esencial entre ambos que no sea de tipo cualitativo y cuantitativo. No entro a discutir los valores del teatro gilvicentino, con lo que estoy plenamente de acuerdo con S.; discuto y rechazo esas sutiles diferencias entre ambos teatros que llevan a la autora, por ejemplo, a decir que la visión que dan nuestros autores del siglo XVI de Cristo es la misma que exalta la España trágica y teológica: el Cristo en la Cruz o el Cristo de la Eucaristía, mientras que el Portugal familiar prefiere el familiar e íntimo tema del Jesús Niño y la Sagrada Familia. ¿Y todos los autos del Nacimiento de los dramáticos españoles del siglo XVI, por limitarnos sólo al XVI? ¿Y toda la abundante poesía de ese mismo siglo inspirada en el tema de Jesús Niño y la Sagrada Familia?

En cuanto a la tradición culta, es, dice S., la que pretende una integración en el contexto cultural europeo, comenzando con las comedias italianizantes de Sá de Miranda. Pero aun aquí, S. ve un proceso de adaptación al gusto portugués, de asimilación y nacionalización y, por tanto, de diferenciación, y que es, dice, donde «sta il maggior incanto della letteratura e, per quanto qui limitatamente ci occupa, del teatro portoghese» (p. 33). Pero tampoco me parece esto característica exclusiva ni diferencial de ese teatro.

Conocida, pues, la posición de la autora con respecto a las peculiaridades del teatro portugués, no puede ya extrañar el título que ha puesto a la primera parte de su libro: «Il teatro portoghese como modalit  stilistica del teatro europeo». Bajo este título se agrupan diez estudios que van de la Edad Media al Romanticismo. Veamos su contenido y alcance.

«Il filone giullaresco nel teatro medievale portoghese: il problema dell'*arremedilho*». No hay duda que existieron representaciones teatrales en el Portugal de la Edad Media, así lo atestiguan varios documentos. Lo que ignoramos, por falta absoluta de textos, es cómo era ese teatro y hasta qué punto existió una

literatura dramática o si se trataba sólo de espectáculo visual, cosa improbable. En este artículo, la autora dirige sus investigaciones hacia el teatro profano, estudiando el debatido problema del llamado *arremedilho*, con el cual se ha intentado crear un género dramático específicamente caracterizado y específicamente portugués. Rechazada toda relación entre el *momo*, mascarada cortesana, y el *arremedilho*, de carácter juglaresco, S. llega a la conclusión de que el *arremedilho* no fue un género dramático; por tanto, no pudo ser la primera manifestación dramática portuguesa, que ni siquiera fue privativo de juglares portugueses, sino de toda la juglaría europea, y que, en fin, debió consistir en una especie de imitación bufonesca, esto es, un remedo.

Los artículos que corresponden al siglo XVI van agrupados bajo dos epígrafes: «Cinquecento: l'espressionismo linguistico» y «Cinquecento: proposte tematiche e soluzioni stilistiche». El primero acoge dos trabajos de carácter lingüístico relacionados principalmente con el teatro gilvicentino. Así, en «Considerazioni sui testi saiaghese di Gil Vicente», se aborda la cuestión del empleo, por parte de este autor, de ese lenguaje rústico convencional que conocemos con el nombre de sayagués, y que Gil Vicente tomó, en otras cosas, en sus primeros ensayos dramáticos, del teatro de Juan del Encina y Lucas Fernández. Aparte algunas observaciones sobre la edición de textos gilvicentinos, este trabajo se articula esencialmente sobre la tesis de que esta elección lingüística de Gil Vicente «non fu supino accoglimento di una lingua straniera in ossequio al maggior prestigio culturale del paese vicino, e neppure in segno di vassallaggio alla regina spagnola, ma fu cosciente scelta di un livello stilistico atto ad esprimere una determinata realtà poetica: non fu, cioè, scelta di lingua, pertanto, ma di stile» (p. 81). Tesis aceptable, siempre que lleve implícita la idea de que en la elección de Gil Vicente debieron influir también, aunque fuese secundariamente, aquellos factores que justamente rechaza S.

Al final de este artículo, la autora sugiere la necesidad de ampliar el campo de las investigaciones en torno a los textos sayagueses de Encina, Fernández y Gil Vicente, buscando paralelos y hasta hipotéticas relaciones entre los textos ibéricos y los coetáneos del teatro pastoril y rústico europeo que se desarrolla en los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI, y señala una curiosa analogía verbal y expresiva entre el sayagués *A la hé* y el paduano *A la fé*. Esta sugerencia ha encontrado su cauce y desarrollo en el artículo «Saiaghese, lingua rustica portoghese, pavano: considerazioni sulle parlate rustiche nel teatro del Cinquecento». El trabajo parece orientado más que a una investigación de tipo lingüístico-documental, a un estudio de la lengua rústica como expresión poética, es decir, a considerar su uso no como una imitación o transcripción realista, sino como un hecho inventivo, creador, cuyo objetivo es provocar una emoción de carácter estético. El fenómeno se da en autores originarios de distintos países europeos. ¿Por qué esta coincidencia? S. se propone estudiar aquí el sayagués y la llamada lengua rústica portuguesa —Paul Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, 1959, había señalado, y confirma ahora S., que la lengua rústica portuguesa, creación de Gil Vicente, nace de la observación de la realidad, pero en una interpretación resueltamente literaria—, usadas en el teatro peninsular, y confrontarlas tipológicamente con el paduano. En ambos casos, ibérico e italiano, «si tratta evidentemente —según la apreciación de S.— di convenzioni stilistiche formatesi gradualmente nel tempo con l'apporto di vari e disparati materiali dialettali, manipolati da autori provenienti da diverse zone ed esponenti di diversi strati culturali»



(p. 105). Este hecho literario común lleva a S. a buscar un paralelo entre Gil Vicente y Ruzante, en quienes halla, entre otras afinidades estilísticas, el mismo vital amor por la palabra, pero también el mismo inconformismo.

Las «proposte tematiche e soluzioni stilistiche» continúan, en buena parte, dentro del ámbito gilvicentino. Así, en «Diavolo e inferno nel teatro di Gil Vicente» se examinan las formas bajo las cuales los conceptos «diablo» e «infierno» intervienen en la obra del autor de las *Barcas*. S. dirige su indagación por dos caminos: el temático, con objeto de descubrir en la tradición popular y literaria portuguesa, los posibles precedentes gilvicentinos, y el onomasiológico y semántico, a fin de examinar las designaciones de aquellos conceptos tal como aparecen en su teatro. Esto conducirá, a su vez, a esclarecer el problema de si Gil Vicente es un fenómeno aislado en la historia de la literatura portuguesa o un eslabón, aunque espléndido, de una cadena desconocida, y, finalmente, la indagación contribuirá a un mejor conocimiento de la lengua gilvicentina.

El diablo, típicamente medieval, está representado en un grupo numeroso de obras de Gil Vicente como personaje vivo y bullicioso, y cuando no aparece en escena, su nombre surge continuamente en boca de otros personajes. En cuanto al infierno, si conceptualmente está todavía dentro de una visión cristiano-medieval, escénicamente muestra indicios de una cultura y de una mentalidad claramente renacentista, por ejemplo en la utilización de la barca de Caronte.

En «Il *Pater Noster* farsito: interpretazione di un passo di Gil Vicente», la autora se muestra contraria a la postura de una crítica tradicional con respecto al *Pater Noster* embutido de términos portugueses, con que se inicia el *Auto do Velho da Horta*. Para S., la oración no está utilizada seriamente, sino cómicamente, como lo exige el carácter de farsa de la pieza y la situación en que aparece. Por otra parte, la utilización de textos sacros con intención paródico-burlesca, tiene muchos precedentes en la literatura medieval; en este caso, como en otros, «Gil Vicente non è un fenomeno isolato e neppure improvviso; la sua cultura è frutto di una lunga maturazione e in essa intervengono tutti i motivi che hanno formato la grande cultura europea dell'età di mezzo; il suo teatro non è punto di partenza ma, como tutte le grandi creazioni, un punto d'arrivo, una *summa* nel senso medievale della parola» (p. 168).

«I *Compadres* dello Chiado» fue escrito como introducción a una edición de la *Prática dos Compadres*, de António Ribeiro Chiado. Con ciertas restricciones, explicables para quien conozca su teatro, S. hace un elogio de este modesto autor a quien considera una «singulare personalità poetica», y aunque reconoce, «cómo no!, que no es un Gil Vicente, sin embargo, ve en él una «moderna dignità artistica ed humana». A continuación somete la *Prática dos Compadres* a un fino análisis, señalando que este auto «vale soprattutto come documento tipologico, tematico e linguistico» (p. 186).

La parte del libro dedicada al siglo XVI se cierra con un documentado trabajo que lleva por título «Dal *Fanchono* al *Bristo* (Per una storia delle commedie di António Ferreira)». De las comedias de este autor sólo se conocía hasta hace poco la edición de 1622, pero el feliz hallazgo de una edición suelta de una de esas comedias, llevado a cabo por Eugenio Asensio en la Biblioteca Nacional de Madrid, ha venido a mostrar tres cosas: que las comedias de Ferreira, al menos ésta, fueron representadas ante un público universitario; que ya en 1562, si es que no existió edición anterior, pues se supone que el *Fanchono* debió escribirse y representarse

hacia 1554<sup>1</sup>, había sido impreso anónimo; y que el título primitivo de la *Comédia de Bristo* fue el de *Comédia do Fanchono*.

La *Comédia do Fanchono* «è un esercizio teatrale di gusto italiano», como lo es la *Comédia do Cioso*, también de Ferreira, y, anteriormente, las comedias *Os Estrangeiros* y *Os Vilhanpandos*, de Sá de Miranda, un tipo de teatro cultivado en Portugal a la sombra de la Universidad de Coimbra. La edición de 1622 presenta, con respecto a la de 1562, modificaciones, empezando por el título, que plantean los consiguientes problemas. No parece probable, sin embargo, que estas modificaciones se deban al propio autor, muerto en 1569, sino que fueron impuestas por la censura de la época y los cambios de gusto. Las modificaciones suelen ser moderadas y predominan las de carácter lexicológico, por ejemplo las que se refieren al término *fanchono* 'invertido', sustituido casi siempre en la edición de 1622 por el término *alcoviteiro* 'alcahuete'. S. hace un estudio detallado de la palabra *fanchono*, término de origen italiano (<*fanciullo*, según unos; <*fante*, según S., con buenos argumentos), concluyendo que, según el contexto, Ferreira lo empleó con el sentido de 'alcahuete' y no con el de 'invertido', que es el que debía tener desde fines del siglo XVI; el cambio no sería así tanto por la censura inquisitorial como para facilitar al lector la comprensión del texto.

Otras modificaciones, en cambio, son de carácter censorio, tal la sustitución del término *virgem* por *donzela*; otras son evidentes errores por omisión, mientras otras tienen valor de actualización lingüística, como las que se refieren a arcaísmos y popularismos; hay también regularización gráfica, introducción de cultismos restitutivos, etc., todo lo cual contribuye al empeoramiento del texto de 1562.

Al teatro del siglo XVII se consagra «Un esempio di incoerenza stilistica: il *Fidalgo aprendiz* di Francisco Manuel de Melo», luminoso estudio sobre la muestra más conocida del teatro portugués seiscentista. En primer lugar, S., sin negar la herencia gilvicentina y toda la tradición del teatro popular portugués del siglo XVI, sobre lo que tanto insiste la crítica portuguesa, pone objeciones a que el protagonista de Melo sea una transposición seiscentista del «fidalgo pobre» de los autos de Gil Vicente, encontrándole, todo lo más, cierto parentesco con el Pero Marques de la *Farsa de Inês Pereira*, que ciertamente no tenía nada de hidalgo.

No interesa aquí tanto señalar las presuntas fuentes literarias del *Fidalgo aprendiz* (italianas de una parte —la *Cortigiana* del Aretino— e ibéricas de otra: las indicadas portuguesas y las españolas de la comedia del XVII: tipos, estructura, enredo), como su intención y contenido. Socialmente, Melo se sitúa dentro de la clase aristocrática a que pertenece y que le lleva a vapulear al infeliz aprendiz de hidalgo, intruso que no conseguirá introducirse en una clase noble a la que no pertenece. En el plano de la intención política, S. rechaza la tesis cara a Teófilo Braga y otros, que veían en esta farsa un alegato anticastellano, cuando es sólo «un puro divertimento di letterato».

Corresponde al siglo XVIII el artículo «Garção teorico di teatro». El poeta arcádico, Pedro António Joaquim Correia Garção, fue también un teórico del teatro y autor dramático, si bien sus comedias no son más que «il prolungamento esemplificativo, operativo,» de sus discursos sobre la tragedia: un caso análogo, y sería curioso hacer un paralelo entre ambos, al de Agustín de Montiano y Luyando, que,

<sup>1</sup> Véase ahora ADRIEN ROIG, *Antonio Ferreira. Études sur sa vie et son oeuvre*, Paris, 1970, p. 89, donde se fija el año 1552 como fecha de redacción de la comedia.

unos años antes que Garção, había publicado también dos *Discursos sobre las Tragedias Españolas*, acompañados de dos tragedias originales, escritas, con palabra de Menéndez Pelayo, «para confirmar su doctrina».

Garção compuso y leyó ante la Arcadia Lusitana, en 1757, sus dos disertaciones sobre el carácter de la tragedia. En la base de la teoría de Garção están Aristóteles y Horacio, pero también muestra influencia de otros teóricos franceses, ingleses, italianos y españoles, aunque no cite estas fuentes inmediatas. Complemento, en cierta medida, de estos dos discursos es un tercero y una sátira en verso sobre la conveniencia de imitar a los clásicos. Garção no fue original; su mérito estriba en la introducción y exposición de ideas ajenas en Portugal. «Come uomo di cultura —concluye S.— più che di istinto poetico, Garção pensò che una codificazione estetica dovesse precedere la creazione drammatica. In questo senso egli è in primo luogo teorico di teatro e poi drammaturgo: cosicché anche i lavori destinati alla scena, e cioè le due commedie, debbono essere considerati contributi alla storia delle idee nel teatro oltre, e forse più, che come testi rappresentabili» (p. 287).

El último artículo de la primera parte de estas *Ricerche* pertenece al ámbito romántico. Si quisiéramos resumir el teatro romántico portugués en una sola obra, habría que citar, sin duda alguna, el célebre drama de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*. El es el objeto de este trabajo: «Il *Frei Luís de Sousa* di Garrett tentativo di interpretazione delle diverse interpretazioni». Desde 1834, en que Garrett dio a conocer su drama, hasta nuestros días, esta obra ha sido objeto de múltiples y contradictorias interpretaciones políticas, sociales, psicológicas y literarias. S. busca, a través de ellas, la razón de la fortuna variable de este discutido drama, que también considera, como es tradicional, y a pesar de la fragilidad de algunas escenas, una obra maestra.

La segunda parte del libro, «Questioni terminologiche. Problemi di metodo. Discussioni», comprende cinco artículos:

«Osservazioni sull'uso di alcuni termini nell'antico teatro portoghese». La terminología teatral portuguesa coincide, en líneas generales, con la española, ya que ambos teatros siguen un mismo camino. Las observaciones de S. comienzan con la terminología gilvicentina, tal como aparece en la *Copilaçam* de 1562, y así se estudian los términos *auto*, *comedia*, *tragicomedia*, *farsa*, continuando con *entremés* y *prática*, no usados por Gil Vicente. Otros términos o no fueron utilizados por ningún autor portugués para designar un género dramático, como *égloga*, o no aparecen hasta el siglo XVIII, como *drama*. El examen de los términos *arremedilho* y *momo*, nombres de presuntas formas dramáticas del nebuloso teatro portugués medieval, y de *acto* y *jornada*, cierran estas observaciones.

Siguen tres artículos sobre la obra gilvicentina. Dos —«Per un'edizione critica dei testi di Gil Vicente» y «Tradizione testuale ed edizioni critiche delle opere di Gil Vicente»— propugnan normas para la edición crítica del teatro de Gil Vicente, que no debe ser global, sino con criterio monográfico. El otro artículo, «Questioni gilvicentine», es una serie de notas al margen del libro de Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, sobre la lengua rústica del autor portugués y del judeo-portugués con que caracteriza lingüísticamente a los hebreos que saca en sus autos.

El último trabajo del libro, «Sul teatro neolatino in Portogallo», es una recensión del libro de Claude-Henri Frèches, *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, 1964, cuya tesis de la portuguesidad de un teatro sin raíces portuguesas rechaza lúcidamente la autora de estas *Ricerche sul teatro portoghese*.—José Ares Montes.

FRANCISCO RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona, Seix Barral 1970, col. «Biblioteca Breve»; 141 pp.

Recoge el autor en este breve pero sustancioso ensayo tres conferencias sobre literatura picaresca pronunciadas, a partir de 1966, en varios lugares de España y Estados Unidos; las tres conferencias guardan entre sí suficiente relación para que el libro que ahora edita Seix Barral constituya un análisis coherente y, en ocasiones, sugestivo sobre el problema concreto del perspectivismo de autor y personaje como técnica propia de las grandes obras picarescas. Los dos primeros capítulos analizan el problema en *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache* libros que, a juicio de Rico, inician y establecen conjuntamente los moldes peculiares y definitivos del género, y el tercero se dedica «a esbozar en qué forma se dilapidó la herencia de los dos geniales iniciadores».

El interés de la visión de Rico está en ofrecernos nuevas perspectivas de interpretación al compás de una relectura crítica de los dos grandes libros picarescos. La aplicación del análisis estructural a los clásicos resulta sumamente provechosa cuando se lleva a cabo, como en este caso, sin pretensiones de exclusividad y en contacto con posiciones críticas no estructuralistas. De ese modo el estructuralismo al igual que otros métodos de trabajo, aparece como un nuevo punto de vista que enriquece críticamente el acto de leer y contribuye a la mejor comprensión de la obra. Tal es, en mi opinión, el principal mérito del libro de Rico, que no tanto invalida opiniones anteriores cuanto confirma en buena parte las conclusiones de la bibliografía más lúcida y consistente que ya teníamos sobre *Lazarillo* y *Guzmán*.

El primero de los tres capítulos —«Lazarillo de Tormes, o la polisemia»— desarrolla la idea, ya apuntada por críticos como Claudio Guillén y Ch. V. Aubrun, y aceptada posteriormente por Lázaro Carreter (véase *Abaco*, n. 1, 1969, p. 49), de que *Lazarillo* fue estructuralmente concebida como obra epistolar y así lo confirman, según Rico, hasta los elementos aparentemente más formalistas, a los que, hasta el momento, no se había prestado suficiente atención: así el «vuestra merced» del prólogo, que resulta ser el arcipreste de San Salvador del episodio final, al que Lázaro contesta por carta sobre el *caso*. Este *caso*, que constituye el verdadero núcleo del libro, en torno al cual se articulan peripecias, situaciones e ingredientes temáticos y estilísticos, no es otro que las habladurías de la gente sobre el supuesto entendimiento entre la mujer de Lázaro y el sacerdote toledano. A este núcleo —el desairado presente de marido postizo— «se subordinan todas las células narrativas que fijan la estructura del conjunto». De esta manera el *caso* se convierte en pretexto para contarnos todo lo anterior y los ingredientes más formales, como el citado «vuestra merced» del prólogo, adquieren gran importancia mientras que los que parecían más autónomos tienen, en realidad, una validez estructural innegable, como sucede, por citar un ejemplo de los que aduce Rico, con el episodio del jarro de vino y el ciego, que engarza con el hecho final de que Lázaroregonaba los vinos del arcipreste. Los hechos del pasado están contados desde el presente deregonero y marido y es precisamente ese perspectivismo personal del protagonista, ese punto de vista subjetivo con que aquél mira y cuenta las cosas, lo que nos da la clave de la novela, que no defiende una tesis clara y definida si no es la de que la realidad escapa a esquemas y valoraciones absolutas y objetivas y sólo puede ser presentada desde la perspectiva del *yo*, «única guía disponible en la selva confusa del mundo». En ese reconocimiento de la

subjetividad como medida de las cosas, en contraste con la seguridad que produce un mundo de valores objetivos, radica, a juicio de Rico, el impulso novelesco de *Lazarillo* y su sorprendente novedad respecto a los relatos de la época: «el autor se hace cargo de las razones del personaje, comprende su verdad esencial (es imposible tomar en serio —no digamos ya proclamar definitivos— los principios pomposamente aireados por unos y otros) y descubre el sinsentido de las rígidas valoraciones al uso. De ahí emerge también la rica y matizada caracterización del protagonista, ingenuo y bellaco, caritativo y cruel, todo claroscuros (no todo luces o todo sombras, como en la época cabría esperar de un *roman à thèse* unívoca)».

Me resulta particularmente interesante la contraposición que Rico establece entre ese perspectivismo de la picaresca, para el que la realidad sólo tiene un significado subjetivo y transitorio, ya que mediante la ficción autobiográfica se noveliza el punto de vista, y el ideal novelístico del *nouveau roman*, que quiere prescindir igualmente de significados previos, si bien a costa de dejar al espectador fuera de la novela misma (tal como sucede, por ejemplo, en *La celosía*, de Robbe-Grillet).

En cuanto a la construcción del *Guzmán de Alfarache*, estudiado en el capítulo segundo, Rico sostiene que los distintos episodios de la novela se someten a una línea dominante a lo largo de la misma que es el proceso de conversión del protagonista: su evolución espiritual hacia el bien, el paso del Guzmán *actor* al Guzmán *autor*, que justifica la absoluta adecuación entre aventura picaresca y digresión moral. Mateo Alemán concibe la obra según el punto de vista del protagonista y, por esto mismo, existe una indudable coherencia artística entre personaje y expresión. El pícaro no es, en este caso, un simple elemento convencional, falso, usado como soporte de las intenciones del autor: «en nuestra novela, las realidades aludidas y las maneras de aludir las carecen de sentido mientras no se refieren a Guzmán, mientras no se advierte que son cosas que le pasan a Guzmán».

Sobre estos supuestos *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache* crean, a juicio de Rico, el «arquetipo genérico» de la novela picaresca, que no volverá a aplicarse en toda su pureza, pues, en lo sucesivo, se usará más como molde convencional que reproduce las ideas del autor que como construcción coherente donde lo autobiográfico guarde relación con el contenido. Ni *La pícara Justina* ni siquiera *El Buscón*, de Quevedo, son, según la teoría de Rico, verdaderas novelas picarescas, pues el punto de vista del autor, que predomina siempre, invalida y vacía de sentido las peripecias del pícaro; y lo mismo sucede con otros libros comúnmente considerados como picarescos, con la relativa excepción de *Estebanillo González*. En ese sentido puede afirmarse que el camino abierto por los dos geniales creadores de *Lazarillo* y *Guzmán* —camino que iba «derecho hacia la novela moderna»— no encontró continuadores y fue olvidado por los que hicieron del género picaresco un «cajón de sastre» sin entidad novelesca. Cabe, pues, a los dos autores el mérito singular de haber adivinado una senda que, aunque por el momento no se siguió, fue precisamente la que siglos después había de continuar la novela moderna. Este es el sentido que Rico quiere dar a la cita de José F. Montesinos que abre el tercer capítulo de este libro: «La novela se le escapa a España literalmente de las manos».

Con estas conclusiones ciertamente polémicas Rico completa un panorama histórico del género picaresco que en un principio no cabría esperar del título del libro, muy concreto; y ése es precisamente uno de sus valores, pues el autor ofrece al final más de lo que se esperaba, ejemplo que podrían seguir con provecho los aficionados a títulos generales y prometedores que después decepcionan. Hay

que decir que el análisis ha sido llevado con gran rigor y al mismo tiempo con soltura y familiaridad con el tema, de lo que ya Rico había dado pruebas en su introducción al volumen *La novela picaresca española* (Barcelona, Planeta, 1967) y en otros trabajos. La documentación bibliográfica es amplia y selecta y pienso que al libro no le sobra ese tono a veces coloquial, pero siempre decoroso, que prestaría amenidad a las conferencias que le sirven de base.—*Rogelio Reyes*. (Universidad de Sevilla.)

*Filología y crítica hispánica (Homenaje al profesor Federico Sánchez Escribano)*.

Editado por ALBERTO PORQUERAS-MAYO y CARLOS ROJAS. Madrid, Ediciones Alcalá-Emory University, 1969. 362 pp. (Colección Romania. Serie Literaria).

Se recogen en este volumen, en un alarde bellissimo de arte tipográfico, pulcramente editado por los profesores Alberto Porqueras-Mayo y Carlos Rojas, una serie de trabajos de diversa índole, pero todos dentro del amplio campo de la *filología y crítica hispánica*.

El volumen, además de la «Presentación» (pp. 11-16), comprende la «Bibliografía de F. Sánchez Escribano» (pp. 17-22), dividida en A) Libros, B) artículos, C) poemas sueltos y D) reseñas. Un valioso caudal de estudios críticos y poemas sueltos, símbolo de un binomio indisoluble entre el pensamiento teórico y la sensibilidad artística de don Federico con aquella España de los siglos de oro, tan íntimamente enmergida en su alma.

El resto del volumen está agrupado en cinco capítulos: I, De la Edad Media al Barroco (pp. 25-96); II, Cervantes (pp. 97-141); III, El Barroco (pp. 143-285); IV, De la Ilustración al siglo XX (pp. 287-332); V, Lengua (pp. 333-362). Es decir, una variedad de veintidós estudios firmados por eminentes filólogos, hispanistas y romanistas, que revisamos ahora en el orden que se presentan en este grueso volumen:

En *New Lights on «Calila e Digna»*, John E. Keller, basándose exclusivamente en la tradición textual de esta obra, en particular las ediciones críticas de Clifford G. Allen (*L'ancienne version espagnole de «Kalila et Digna»* (Maçon, 1906), ms. A) y José Alemany Bolufer (*La antigua versión castellana del «Calila y Dimna»...* (Madrid, 1955), ms. A con la «Introducción» del ms. B, demuestra, a través de ilustraciones y grabados de animales, sacados a la luz del ms. B, que los dos supuestos «lobos cervales» (Calila e Digna) son, en realidad, chacales, y no «lobos cervales» o «lince», como habitualmente se había supuesto. Además, añade K. una nueva consideración lexicográfica sobre la ortografía del título de la obra que, según todas las perspectivas histórico-lingüísticas, resulta ser *Calila e Digna*.

Marcel Bataillon, el más notable erasmista de nuestra centuria, en su interesante contribución, *Un extremo del irenismo erasmiano en el adagio bellum*, discute el efecto y la propagación del *Dulce bellum inexpertis*, de Erasmo, en el siglo XVI. B. opina que este alegato contra la guerra entre cristianos y turcos, publicado por primera vez en Basilea, en 1515, junto con el *Adagiorum chiliades*, y más tarde, traducido aparte; primero en alemán (1519) y luego al inglés (1533-34), pero nunca al español, no abrió camino visible en el pensamiento político-religioso español y europeo del siglo XVI.

En *The Inca Garcilaso de la Vega, First Classic Writer of America*, Irving A. Leonard se limita a conectar debidamente el contenido y la génesis de los

*Comentarios reales* con la intensa y exótica personalidad del autor. Por su mezcla de etnología primitiva, sabiduría clásica y pensamiento europeo del siglo XVI, los *Comentarios* del Inca simbolizan y sintetizan la singular personalidad del autor y, también, según L., una gran parte de la población mestiza de la América latina de hoy.

En *Una carta inédita de Pedro de Valencia*, Alejandro Ramírez publica una carta en latín de este humanista extremeño dirigida a Juan Moreto, yerno del impresor Cristóbal Plantin, en la cual le pide apasionadamente que imprima las obras del difunto Arias Montano. Lo que se quiere resaltar en esta carta, además de los datos bibliográficos, es la admiración y el cariño que el Autor de la *Academia* sintió siempre para el insigne polígrafo del siglo XVI.

*Petrarquismo y rima en -ento*, por el conocido petrarquista J. M. Rozas<sup>1</sup>, es un estudio sólido y convincente, diacrónicamente expuesto, sobre el significado y la evolución de las voces en *-ento* en los sonetos amorosos del Siglo de Oro. R. llega a las siguientes conclusiones provisionales: 1) «La rima en *-ento* es casi desconocida en plena Edad Media, aparece con cierta insistencia en el siglo XV, crece exuberantemente desde el principio del siglo XVI y se mantiene muy alto su uso hasta 1600, experimentando con el Barroco una doble crisis, de cantidad y de calidad, con Lope, Quevedo y Góngora; 2) Las voces claves de esta rima, las que más aglutinan a las otras, son: *pensamiento* y *tormento*. Esta ecuación *pensamiento = tormento* es toda una síntesis del subjetivismo petrarquista, en el que existen dos tensiones diferentes: el poeta y la dama, es decir, el pensamiento y la realidad; y el doble sentir del poeta, el bien y el tormento, es decir, de nuevo el pensamiento y la realidad; y 3) El *pensamiento* se enfrenta dos veces a la realidad: una al contemplar el *tormento* dichoso que es esa belleza, y otra, al contemplar el *tormento* dichoso que es la imposibilidad de ascender al bien».

Joaquín Casaldueiro, en *Algunas características de la literatura española del Renacimiento y del barroco*, estudia tres obras que se componen entre 1530 y 1550: la primera *Egloga* de Garcilaso, el *Lazarillo de Tormes* y la *Diana* de Montemayor. El examen de C. conduce a generalidades conocidísimas sobre las características estilísticas del Renacimiento y Barroco españoles. Afirma que la obra renacentista es de una gran sencillez y claridad de líneas, a veces formada por un solo monólogo, como, por ejemplo, el teatro desde Juan del Encina hasta Lope de Rueda, pero con contornos precisos, como el canto de Salicio o el de Nemerose, como los episodios del *Lazarillo* o las historias de *Diana*. En cambio, hablando del Barroco, intenta mostrar, como varios críticos, que el autor del Barroco acude frecuentemente a dos extremos: o bien a un estilo exuberante, metafórico y complicado o a un máximo laconismo, es decir, dos formas de estilo que el autor barroco necesita para expresar la complejidad de su mundo. Huye del estilo natural en favor del artificioso.

En *El telar de Cervantes*, Luis C. Pérez, con mucha argumentación y citas textuales, aporta algunas consideraciones estructurales sobre el concepto y uso del vocablo «telar» en las obras de Cervantes. El examen conduce a conclusiones prudentes: «La novela para Cervantes era un telar, cuyos hilos a veces son histó-

<sup>1</sup> Vid., por ejemplo, su *Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro en Homenajes, I (Estudios de filología Española)* Escrita y editada por J. M. Díez TABOADA, ESQUER TORRES, ANTONIO QUILIS, ANTONIO ROLDÁN, J. M. ROZAS. Madrid, 1964, pp. 57-75.

ricos y otras veces poéticos». Por fin, afirma que la forma de la «novela-tapiz» en Cervantes refleja el humanismo del autor. Es decir, nuestras venturas y desventuras vitales están entretreídas, como por ejemplo «la suerte de Dulcinea, y por tanto de Don Quijote, están entrelazadas con la de la voluntad de Sancho.»

Karl-Ludwig Selig, en *The Metamorphosis of the «Ilustre Fregona»*, estudia el significado total de las transformaciones en esta «novela» cervantina, a saber: las mudanzas que hacen los personajes de un estado a otro; los cambios onomásticos, de ropa y psicológicos. El autor conecta debidamente estas transformaciones dramáticas de los personajes de la *Ilustre Fregona* con los cambios de estilo, a veces realista, popular, a veces poético, propio y característico del Petrarca. S. concluye con razón que el uso de dichas transformaciones sirve para lograr una mayor unidad estructural de la obra.

Bajo el título *Conexiones temáticas de la comedia cervantina «El rufián dichoso»*, Alberto Sánchez, después de un detallado análisis sobre las posibles afinidades espirituales entre Calderón de la Barca y Miguel de Cervantes, comenta detenidamente los débitos temáticos calderonianos de *La devoción de la Cruz* con respecto a la comedia cervantina *El rufián dichoso*, así como otros préstamos temáticos, en especial las relaciones del hombre con el absoluto, entre esta obra cervantina y *Le Diable et le bon Dieu* de Jean Paul Sartre.

Gregor Sebba, en *Baroque and Mannerism: a Retrospect*, estudia minuciosamente los estilos manierista y barroco como fenómenos estéticos en el Arte y la Literatura; nos hace ver con su claro análisis crítico de las teorías sobre el Barroco dos modalidades estilísticas referentes al manierismo, que, como demuestra S., no es un barroco acabado. La primera consiste en una reacción violenta producida por una crisis violenta; la segunda se nos presenta llena de fuertes tensiones internas, sin paz ni armonía, por lo que sus formas estilísticas son a menudo juguetonas, donde el equilibrio antes existente se hace inoperante. En cambio, en su análisis crítico sobre el barroco, como el último gran estilo universal europeo, S. lo considera como el símbolo de la comprensión del orden social y espiritual de la época, es decir, como una realidad contemporánea.

En *Edición y comentario de un texto inédito*, Emilio Orozco Díaz expone y comenta en síntesis el juicio y censura de las *Soledades* de Góngora hecho por don Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, en los primeros meses de 1614. Todo ello facilita la lectura del texto de este parecer que el profesor Orozco Díaz edita por primera vez al final de su artículo. El valor de este escrito, hasta ahora inédito, del Abad de Rute, íntimo amigo de Góngora, es innegable, puesto que se puede considerar como una de las primeras críticas de las *Soledades*. Es, como la conocida carta de Pedro de Valencia, escrita unos meses antes de este parecer, una opinión que Góngora solicitó de sus íntimos amigos antes de dar fin a su poema y como cuestión previa para ofrecerlo ante la corte.

John V. Falconieri, en *G. Marino's «La Fruitione Amorosa de Tirsi et Clori», a Possible Visit to Spain, and an Unedited Sonnet*, reconstruye y esclarece la historia editorial de *La Pastorella*, poema póstumo de G. Marino, publicado por primera vez en París en 1757, por Grangé, junto con *Il libro del Perche, colla Pastorella del Cav. Marino, e la novella dell'angelo Gabriello*, de autor anónimo. Con dos manuscritos en la mano de la Biblioteca Nacional de Madrid: *La Fruitione di Tirsi et Clori* (Ms. 2100, fols. 74-80) y *La fruitione amorosa de Tirsi et Clori* (Ms. 2623, fols. 161-169), P. demuestra, a través de sus hallazgos, que el título original



de esta égloga amorosa impuesta por Marino es *La fruitione amorosa de Tirsi et Clori*, y no *La Pastorella*, según el juicio personal e independiente de los impresores del siglo XVIII. Al lado de este estudio el autor publica también un soneto inédito de Marino, escrito probablemente durante la estancia del poeta napolitano en Madrid.

*Bibliografía sobre el problema del honor y la honra en el drama español*, por Jenaro Artiles, desempeña una función de gran valor, ya que por primera vez reúne el autor, en orden alfabético, con cuidado y fidelidad al tema, los estudios de máximo valor para la orientación crítica de tan importante problema en las letras españolas, especialmente las del Siglo de Oro. En suma, se trata de una tentativa de síntesis bibliográfica, indispensable para cualquier estudiante del problema del honor en las letras españolas.

En *Otra edición primitiva y olvidada de «El Burlador»*, Xavier A. Fernández identifica una edición primitiva del *Burlador* anterior a 1654, la que designa con la sigla *BZar*. Junto con la descripción bibliográfica de esta nueva edición, F. proporciona suficientes datos textuales y bibliográficos de las otras dos ediciones primitivas: la *BVal* y la *BVat*, respectivamente de la Biblioteca Vaticana y de la Biblioteca Nacional de Madrid. De aquella, según F. la más antigua y de más valor, no hay ningún ejemplar conocido, salvo la que halló hace poco Fray Manuel Penedo Rey en la Biblioteca Vaticana<sup>1</sup>. De ésta, la más moderna entre las primitivas, hay ocho ejemplares, tres de ellos en bibliotecas norteamericanas. F. opina que, sin duda, existen muchos más ejemplares en otras colecciones de comedias antiguas españolas. Las descripciones textuales y bibliográficas que nos proporciona el autor facilitan al investigador la tarea de identificación de otros *Burladores* primitivos.

*Baroque Configurations in the Language of Macbeth*, por Darnell H. Roaten, analiza algunos pasajes de *Macbeth* insistiendo en aquellos medios estilísticos que resumen la fuerza plástica y pintoresca de la lengua, como las imágenes, las comparaciones, las personificaciones y las metáforas que brindan los versos de Shakespeare. Dedicó una importante parte final de su estudio a establecer varios paralelos estilísticos y otras modalidades afines del Barroco literario entre las obras de Shakespeare y de Cervantes, es decir entre España e Inglaterra.

J. Rodríguez Puértolas, en *«El no importa de España»*, estudia la obra de Francisco Santos, *El no importa de España, loco político y mundo pregonero* (1666), como documento social, político y económico para acercarse a los problemas y dilemas internos de la España del siglo XVII. Según P., *El no importa...*, estructurado en «doce horas de sueño», de factura evidentemente quevedesca, encierra toda la amargura, desesperación y mitomanía del siglo XVII español. P. nos ofrece, esencialmente, una serie de tópicos ya expresados por B. Gracián, Suárez de Figueroa y Saavedra Fajardo.

En *Un panfleto del siglo XVIII contra Macanaz*, Francisco Maldonado de Guevara edita por primera vez un opúsculo anónimo, compuesto en el siglo XVIII como libelo, en contra del Magistrado don Melchor de Macanaz, padre de la Ilustración española. El frustrado «panfleto» que comenta nuestro ilustre investigador

<sup>1</sup> Véase FRAY MANUEL PENEDO, *Tirso de Molina: un «Burlador» primitivo y olvidado. Divagación iconográfica. La Merced*, noviembre de 1963, XX, núm. 166, pp. 283-286.

y crítico pretende ridiculizar los ideales reformadores de Macanaz durante el siglo XVIII. Sin embargo, el autor demuestra convincentemente como el propósito del panfletista quedó frustrado hasta el punto de transfigurarse en honor y loa del que había de ser difamado.

Walter T. Pattison, en *Sources of Espronceda's «El Mendigo»*, aporta pruebas definitivas sobre la influencia temática y verbal del poema *Song*, de Francis Davison, publicado en su antología poética, *A Poetical Rhapsody* (1602), en el poema picaresco a la romántica de Espronceda, *El Mendigo*.

En *De un epistolario de Pereda*, José Manuel Blecua publica ocho cartas inéditas de Pereda, escritas entre 1884 y 1903, que se conservan en la Biblioteca Central de Barcelona. El autor ha seleccionado estas ocho cartas, de un epistolario de ciento dos, simplemente porque ofrecen más interés y curiosidad que las demás, ya por motivos lútimos o literarios. Cuatro están dirigidas a su amigo de la Real Academia, Antonio Maura; una a Teodoro Llorente, célebre poeta y periodista valenciano; otra al Padre José Vinuesa, al que da una serie de conmovedores detalles sobre la muerte de su hijo; otra a don Jacinto Octavio Picón, asegurándole que le es agradable su candidatura para la Real Academia; y la última al librero Gregorio Pueyo, rogándole que retire inmediatamente los anuncios de sus novelas del catálogo de sus libros, por estar insertados junto a una lista de obras de «sabor picante», cuyos títulos son «un verdadero insulto a la sana moral de la gente honrada». Lo que se quiere resaltar en este epistolario es la elegancia espiritual de un gran caballero y escritor.

Constance Shaw Mazlish, en *Ortega y Gasset: Circumstantial Thinker*, pasa revista muy brevemente a las *Obras* de Ortega con el fin de señalar como base del pensamiento filosófico orteguiano, no las soluciones dadas por la filosofía tradicional en sus dobles formas de idealismo y realismo, sino la muy conocida *razón vital*. Razón es, pues, sinónimo de vivir. Y vivir es, para Ortega, según M., estar en el mundo, estar en España, en determinadas circunstancias, es decir, en el caso de Ortega, en una España «nada moderna, y muy siglo veinte». De ahí que sea fácil percatarse de su famosísimo axioma: *yo soy yo y mi circunstancia*. Su circunstancia es, pues, su pasión: el siglo veinte de España, que el autor analiza desde una gran escala estética, sociológica y filosófica.

En *Normalización lingüística en el valenciano*, Luis Alpera esboza históricamente los problemas e intentos de «normalización del valenciano» desde el siglo diecisiete hasta el siglo veinte. De acuerdo con estas y otras consideraciones que el autor expone en su ensayo histórico-lingüístico *in extenso*, llégase a demostrar que los verdaderos intentos de normalización lingüística del valenciano fueron empezados por el ala izquierda de la *Renaixance* (movimiento político-cultural de índole catalana-occitana), a principios del siglo veinte, en publicaciones como *Valencia nova* (1906), *Lo crit de la pàtria* (1907), *Renaixement* y *Terra valenciana* (1908), etcétera. Desde 1927, con la aparición de *Taula de les lletres valencianes*, y en 1932, con la publicación de *Diccionari de la llengua catalana*, la mayoría de los escritores valencianos aceptaron con entusiasmo en Castellón unas *Normes ortogràfiques*, que eran sustancialmente las mismas promulgadas por el barcelonés Pompeu Fabra (1868-1948) en Cataluña. Añade el autor, con razón, que en los años recientes se ha registrado, gracias a la labor difusora de la editorial Torre (fundada en 1945) y a las obras de Manuel Sanchís Guarner: *Gramàtica valenciana* (1950), *Diccionari català-valencià-balear* (1927-1962) y *La llengua dels valencians* (1967), una amplia difusión e intensificación del valenciano en el campo de la

música popular y de las publicaciones de libros y periódicos. Todo ello nos lleva a una mejor apreciación y comprensión de los problemas histórico-lingüísticos del País Valenciano, muy importantes en nuestros días, puesto que cada vez más se registra, especialmente en los Estados Unidos, un mayor interés por la enseñanza y los estudios lingüísticos de esta lengua románica, tan apreciada por Ramón Llull.

El homenaje termina con un artículo de Lawrence B. Kiddle, *Spanish Monetary Terms in American Indian Languages*. El autor se ocupa del influjo cultural y fonemático de ocho términos monetarios, de origen español, a saber: *centavo*, *medio*, *oro*, *patacón*, *peso*, *plata*, *real*, y *tomán*, sobre el léxico corriente de las distintas lenguas indígenas supervivientes en las Américas. Con estos préstamos K. ilustra suficientemente una pequeña faceta de la magnitud del impacto lingüístico del *superstratum* español en la cultura y el comercio de los pueblos indígenas del Nuevo Mundo.

En fin, ha de hacerse un elogio a los editores por haber seleccionado un grupo de ensayos de primer orden, importantísimos y muy eficaces para el hispanismo.—  
*Joseph L. Laurenti.*