

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO I

ENERO-MARZO

NÚM. 1

1939



INSTITUTO DE FILOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INSTITUTO DE LAS ESPAÑAS
DEPARTMENT OF HISPANIC LANGUAGES
COLUMBIA UNIVERSITY

BUENOS AIRES • NUEVA YORK

ÍNDICE DEL TOMO I

1939

ARTÍCULOS

ALONSO, AMADO, <i>Examen de la teoría indigenista de Rodolfo Lenz</i>	313-350
— <i>Sobre métodos: construcciones con verbos de movimiento en español</i>	105-138
ENTWISTLE, WILLIAM JAMES, <i>Blancaniña</i>	159-164
HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, <i>Ello</i>	209-229
LEVI, EZIO, <i>La familia española de Marco Lombardo</i>	351-360
LIDA, MARÍA ROSA, <i>Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española</i>	20-63
NAVARRO TOMÁS, T., <i>El grupo fónico como unidad melódica</i>	3-19
RAUHUT, FRANZ, <i>Influencia de la picaresca española en la literatura alemana</i>	237-256
SPITZER, LEO, <i>Una construcción favorita de Góngora</i>	230-236
— <i>Una variante italiana del tema del « Condonado por desconfiado »</i>	361-368
TURKÉVICH, LUDMILLA BUKÉTOFF, <i>Calderón en Rusia</i>	139-158

NOTAS

BATTISTESSA, ÁNGEL J., <i>Malevo</i>	378-382
CAILLET-BOIS, JULIO, <i>Las primeras representaciones teatrales mexicanas</i> ..	376-378
LIDA, MARÍA ROSA, <i>De cuyo nombre no quiero acordarme</i>	167-171
— <i>Para las fuentes de Quevedo</i>	369-375
— « Tumbal » 'retumbante'.....	65-67
MARASSO, ARTURO, <i>Las armas de Marte en el « Quijote »</i>	64-65
MATTOSO CAMARA (hijo), J., <i>Una alternancia portuguesa: fui : foi</i>	257-261
MORLEY, SYLVANUS GRISWOLD, <i>Seis romances del Cid</i>	172
NAVARRO TOMÁS, T., <i>Desdoblamiento de fonemas vocálicos</i>	165-167
PREDMORE, RICHARD L., <i>La apoteosis de Don Quijote</i>	262-264
RONCO, BARTOLOMÉ J., <i>Tapera</i>	67-68
TISCORNIA, ELEUTERIO F., <i>Afrechero</i>	67
— <i>Charquiar</i>	264-265

RESEÑAS

- ALEGRÍA, PAULA, *La educación en México antes y después de la Conquista*. — Ángel J. Battistessa 388-391
- ALONSO, DÁMASO, *Poesía española. Antología. Tomo I: Poesía de la Edad Media y poesía tradicional*. — Amado Alonso 70-72
- BABELON, JEAN, *Cervantès. José A. Oría* 75-76
- CASALDUERO, JOAQUÍN, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. — Vicente Guillermo Domblide 391-393
- CLARKE, DOROTHY CLOTELLE, *Una bibliografía de la versificación española*. — Julio Saavedra Molina 275-278
- COE, ADA M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. — Ángel del Río 181
- DAVIES, R. TREVOR, *The Golden Century of Spain: 1511-1621*. — Ángel del Río 180-181
- Dokumente zur Interpunktion europäischer Sprachen*. — María Elena Suárez Bengochea 278-279
- ELCOCK, W. D., *De quelques affinités phonétiques entre l'aragonais et le béarnais*. — T. Navarro Tomás 175-176
- ENTWISTLE, WILLIAM J., *The Spanish language, together with Portuguese, Catalan and Basque*. — Ángel Rosenblat 383-388
- HENRY, ALBERT, *Góngora et Paul Valéry, deux incarnations de Don Quichotte*. — Leo Spitzer 178-180
- IRIARTE, MAURICIO DE, *Dr. Juan Huarte de San Juan und sein « Examen de Ingenios »*. — Eduardo Krapf 181-182
- JACOBSEN, S. J., JEROME J., *Educational Foundations of the Jesuits in Sixteenth-Century New Spain*. — Ángel J. Battistessa 388-391
- KÖNIG, KARL, *Ueberseeische Wörter in französischen (16-18. Jahrhundert)*. — Ángel Rosenblat 177-178
- LECOY, FÉLIX, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, archiprêtre de Hita*. — Leo Spitzer 266-274
- MARITAIN, JACQUES ET RAÏSSA, *Situation de la poésie*. — Enrique Anderson Imbert 396-397
- OÑATE, MARÍA DEL PILAR, *El feminismo en la literatura española*. — José Francisco Gatti 274-275
- PAR, ALFONSO, *Shakespeare en la literatura española*. — Pedro Henríquez Ureña 393-394
- PENNEY, CLARA LOUISA, *List of books printed 1601-1700 in the Library of the Spanish Society of America*. — Homero Serís 72-74
- PERALTA BARNUEVO, PEDRO DE, *Obras dramáticas publicadas por IRVING A. LEONARD*. — Arturo Torres-Rioseco 279-281
- PÉRÈS, HENRI, *L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 à 1930*. — Marcel Bataillon 69-70
- RUBIO, DAVID and SULLIVAN, MARY C., *A glosary of technical library and allied terms in Spanish and English*. — Homero Serís 394-396

VAZ FERREIRA, CARLOS, <i>Fermentario</i> . — Raimundo Lida	77-79
WALDE-HOFMANN, <i>Lateinisches Etymologisches Wörterbuch</i> . — María Rosa Lida	173-175
WILSON, R. A., <i>The birth of language</i> . — Raimundo Lida	76-77
ZEPEDA RINCÓN, TOMÁS, <i>La instrucción en la Nueva España en el siglo XVI</i> . — Ángel J. Battistessa	388-391

REVISTA DE REVISTAS

<i>Bulletin Hispanique</i> , Burdeos, 1939, XL, págs. 337-423.	
MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, <i>Poesía árabe y poesía europea</i> . — P. H. U.	285-289
<i>Ensayos y estudios</i> , Berlín, 1939, I, 1 y 2.	
BEINHAEUER, WERNER, <i>El españolismo del Quijote</i> . Págs. 10-27.	
— M. R. L	282
CARRERA Y ARTAU, TOMÁS, <i>De los moralistas españoles, a propósito de la filosofía de los valores y la caracteriología</i> . Págs. 45-67. —	
M. R. L	282
DORNSEIFF, FRANZ, <i>Gibraltar y la leyenda antigua</i> . Págs. 148-155.	
— M. R. L	282-283
VOSSLER, KARL, <i>Los grandes poetas de España</i> . Págs. 4-9. — M. R. L.	282
<i>Neuphilologische Monatschrift</i> , 1938, IX, 3. Págs. 81-98.	
NEUBERT, FRITZ, <i>Gegenwartsaufgaben der Romanistik</i> . — M. R. L.	183
<i>Publications of the Modern Language Associations of America</i> , 1938.	
FUCILLA, JOSEPH G., <i>A manuscript imitation of Tansillo's «Lagrione di San Pietro»</i> . LIII, 4. Págs. 998-1006. — J. C.-B.	289
<i>The Modern Language Review</i> , Cambridge, 1938, XXXIII, 3, 4.	
GATES, EURICE JOINER, <i>Paravicino, the gongoristic poet</i> . — F. W. .	187
GILLIES, A., <i>Ludwig Tiech's initiation into Spanish studies</i> . — F. W.	186-187
THOMAS, H., <i>What Cervantes meant by 'gothic letters'</i> . — F. W. .	187
<i>Zeitschrift für Romanische Philologie</i> , 1938, LVIII, 1, 2-3, 4-5. 1939, I, LIX.	
CURTIUS, E. R., <i>Zur Literaturästhetik des Mittelalters</i> . — M. R. L. . .	184-186
MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, <i>La épica española y la «Literarästhetik des Mittelalters»</i> de E. R. Curtius, LIX. Págs. 1-9. — M. R. L. . .	283-285
RÖSLER, MARGARETE, <i>Beziehungen der «Celestina» zur Alexiuslegende</i> . LVIII. Págs. 365-367. — M. R. L.	186

BIBLIOGRAFÍA

SECCIÓN GENERAL

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS	80, 188, 290, 398
GEOGRAFÍA Y ETNOGRAFÍA	80, 188, 290, 398
HISTORIA	80, 188, 290, 398
España	81, 189, 399
Portugal	81, 190, 399

DERECHO E INSTITUCIONES.....	291
España.....	82
ECONOMÍA.....	82, 190, 399
España.....	190
Portugal.....	190
RELIGIÓN.....	83, 190, 291, 399
España.....	83, 191
Portugal.....	191
CIENCIA Y ENSEÑANZA.....	83, 292, 400
España.....	83, 191, 400
Portugal.....	84, 400
ARQUEOLOGÍA Y ARTE.....	84, 191, 292, 400
España.....	84, 191, 400
Portugal.....	84, 400
VIAJES.....	84, 293, 401
España.....	84
Portugal.....	85, 192
HISPANISMO.....	85, 293, 401
España.....	192
Portugal.....	192

LENGUA

ESTUDIOS GENERALES

<i>Lingüística</i>	85, 192, 293, 401
<i>Fonética general</i>	85, 193, 294, 401
<i>Estilística y métrica</i>	86
<i>Estilística</i>	402
<i>Geografía lingüística</i>	86
<i>Latín y lenguas prerrománicas</i>	86, 295, 402
FILOLOGÍA ROMÁNICA.....	86, 193, 295, 402

LENGUAS REGIONALES

<i>Catalán</i>	87, 295
<i>Gallego</i>	194, 295
<i>Vasco</i>	87, 194
HISTORIA DEL IDIOMA.....	88
Español.....	88, 296, 403
Portugués.....	88, 194, 296, 403

GRAMÁTICA

Español.....	88, 194, 296, 403
Portugués.....	88, 194, 297, 403
<i>Libros escolares</i>	403
FONÉTICA.....	404
Español.....	88, 194, 297
Portugués.....	194

SINTAXIS Y ESTILÍSTICA	404
Español	88
Portugués.....	88
MÉTRICA	404
LEXICOGRAFÍA Y SEMÁNTICA	194, 404
Español	88, 194, 297
Portugués.....	89, 195, 298
DIALECTOLOGÍA.....	89
España.....	89, 195, 298, 405
Portugal.....	89, 405
Extrapeninsular.....	298, 405

LITERATURA

LITERATURA GENERAL.....	89, 195, 299, 406
<i>Teoría y métodos</i>	90, 196, 300, 407
<i>Temas literarios</i>	91, 196, 300, 407
LITERATURA HISPANOÁRABE	91, 407
LITERATURA HISPANOJUDAICA.....	91, 196
<i>Edad Media</i>	91, 196, 300, 407
<i>Edad Moderna</i>	91, 196, 300

LITERATURAS REGIONALES

<i>Catalana</i>	92, 197
<i>Gallega</i>	197
HISTORIA LITERARIA.....	92, 407
Español	92, 197, 300
Portugués.....	93, 197, 301
RELACIONES LITERARIAS	93, 197, 301, 408
<i>Influencias hispánicas</i>	93, 198, 301, 408
<i>Obras extranjeras inspiradas en temas hispánicos</i>	93, 198, 408
<i>Influencias extranjeras</i>	94, 301, 408
Español	94, 198
Portugués.....	94, 198
<i>Traducciones</i>	302, 408
Español.....	94, 198
AUTORES DE OBRAS Y GÉNEROS DIVERSOS	302, 409
Español.....	95, 198
Portugués.....	199
POESÍA	302
Español	95, 409
Portugués	410
<i>Lírica</i>	95, 199, 302
Español	95, 199, 302
Portugués.....	96, 200, 304
<i>Épica</i>	304
España	97, 200

Portugal.....	97, 200
<i>Romancero</i>	201
TEATRO.....	411
<i>Teatro antiguo</i>	97, 304, 411
España.....	98, 201, 304
<i>Teatro moderno</i>	412
España.....	98, 202, 306
Portugal.....	306
NOVELÍSTICA.....	203
<i>Autores antiguos</i>	203, 412
España.....	99, 203, 306
Portugal.....	307
<i>Autores modernos</i>	413
España.....	100, 204, 307
Portugal.....	100, 205, 308
HISTORIA	
España.....	100, 205, 308, 414
Portugal.....	101, 205, 309, 414
LITERATURA RELIGIOSA	
<i>Mística</i>	415
España.....	101, 206, 309
<i>Sermones</i>	206
TRATADOS, ENSAYOS Y DISCURSOS.....	415
España.....	101, 206, 310
MEMORIAS, EPISTOLARIOS Y VIAJES.....	311
España.....	207
PERIODISMO	
España.....	207
FOLKLORE.....	102, 207, 311, 416
España.....	103, 208, 311, 416
Portugal.....	103, 208, 312, 416

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO I

NÚM. 1

EL GRUPO FÓNICO COMO UNIDAD MELÓDICA

CONCEPTO DE LA UNIDAD MELÓDICA. — La división de un texto en unidades melódicas no es siempre una tarea exenta de dudas y dificultades. El mismo texto puede dar mayor o menor número de unidades según el esmero o énfasis que se ponga en su lectura. La unidad melódica es la porción mínima de discurso con sentido propio y con forma musical determinada. Los límites de la unidad melódica coinciden con los del grupo fónico. En la división de un texto en unidades melódicas influyen circunstancias de orden lógico y emocional. El realzar y avalorar los elementos semánticos de la oración favorece el aumento de unidades melódicas. Influye, además, como elemento idiomático particular, el sentimiento de la medida o compás predominante en la estructura rítmica de cada lengua.

Parece que de esta mezcla de influencias sólo pueden resultar discrepancias en la interpretación de cualquier texto leído por diferentes personas. Experiencias fáciles de realizar demuestran, sin embargo, que dicha división es mucho menos libre y arbitraria de lo que a primera vista puede parecer. Ciertamente es que la uniformidad absoluta no suele darse ni aun entre las lecturas de un texto repetidas en diferentes ocasiones por la misma persona. El hecho depende en gran parte del carácter del texto y de la mayor o menor claridad de su composición. En textos descriptivos de forma llana y tono templado las coincidencias y discrepancias suelen ser en número y condición como las que se observan en el siguiente trozo de Azorín :

« Estos tomitos | van adornados de estampas finas. | Y en estas estampas, | vemos esos panoramas de ciudades | en que, por una ancha calle, | en una vasta plaza, | sólo se pasean o están parados | dos o tres habitantes. | Muchas veces, | siendo niños, | y después en la edad madura, | hemos contemplado | en diversos libros del siglo dieciocho | y de principio del diecinueve | estas vistas de calles y plazas. | En ellas, | nuestra atención, | nuestro interés, | han ido siempre | hacia esos tres o cuatro habitantes | que, ellos solos, | en la populosa ciudad, | gozan del vasto

ámbito | de la plaza o la calle. | Tienen una profunda atracción, | estos solitarios personajes. | A una hora del día | en que se supone que las calles y las plazas | están hirviendo de gente, | estos dos o tres habitantes | tienen para sí | toda la vastedad del espacio ciudadano. »

Los quince lectores examinados coincidieron en las divisiones indicadas en el texto. Aparte de estas divisiones, un solo lector, entre los quince, hizo también división en el grupo 2, después de « adornados »; dos, después de « pasean », en el grupo 7, y tres, detrás de « supone », en el grupo 28. La coma que aparece después de « que », en el grupo 5, sólo fué tenida en cuenta por un lector, y la que aparece después de otro « que », en el grupo 21, por tres lectores. Tales fueron las únicas discrepancias ocurridas entre las diferentes posibilidades de interpretación y división a que el texto se presta.

Estas experiencias fueron repetidas sobre otros muchos textos que no es posible insertar aquí por su abundancia y extensión. Un trozo de las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset fué dado a leer separadamente a varias personas, quienes como norma de expresión adoptaron el tono de una lectura corriente, ni lenta ni rápida, según podría hacerse ante un auditorio poco numeroso. La interpretación que dió mayor número de unidades melódicas no pasó de setenta y cinco y la que menos no bajó de sesenta y seis. En sesenta y dos de estas divisiones hubo completa unanimidad entre todos los lectores. Los casos de coincidencia correspondientes a divisiones del texto indicadas por signos ortográficos — punto, coma, punto y coma — fueron, en total, cuarenta. Las demás divisiones coincidentes se produjeron sin indicación alguna ortográfica.

Es evidente que los sesenta y dos grupos citados expresan la estructura esencial del texto en su aspecto fonológico y semántico. Las circunstancias de forma y contenido del texto mismo son la base de la uniformidad observada en la división de sus unidades. Extensos períodos de ocho o diez grupos fueron divididos por todos los lectores de manera idéntica. Las discrepancias registradas en otros pasajes no afectaron a divisiones esenciales sino a ciertos grupos considerados por unos sujetos como unidades simples y subdivididos por otros que acaso pusieron en su lectura un tono algo más lento y expresivo. Pero en estas mismas subdivisiones hubo también coincidencia y regularidad entre los pocos lectores que las realizaron. En la representación que sigue del mencionado texto van indicadas por trazos verticales las divisiones en que coincidieron todos los sujetos, y por la letra * las divisiones secundarias, sólo registradas en algunas lecturas.

Al lado de gloriosos asuntos, | se habla muy frecuentemente en estas *Meditaciones* | de las cosas más nimias. | Se atiende * a detalles del paisaje español, | del modo de conversar de los labriegos, | del giro de las danzas * y cantos populares, | de los colores y estilos | en el traje y en los utensilios, |

de las peculiaridades del idioma, | y en general, | de las manifestaciones menudas | donde se revela la intimidad de una raza. | Poniendo mucho cuidado | en no confundir lo grande y lo pequeño; | afirmando en todo momento | la necesidad de la jerarquía, | sin la cual el cosmos vuelve al caos, | considero de urgencia | que dirijamos también nuestra atención reflexiva, | nuestra meditación, | a lo que se halla cerca de nuestra persona. | El hombre rinde el máximum de su capacidad | cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. | Por ellas | comunica con el universo. | ¡ La circunstancia ! | ¡ Circum-stantia ! | ¡ Las cosas menudas | que están en nuestro próximo derredor ! | Muy cerca, | muy cerca de nosotros | levantan sus táctas fisonomías | con un gesto de humildad y de anhelo, | como menesterosas * de que aceptemos su ofrenda | y a la par avergonzadas | por la simplicidad aparente de su donativo. | Y marchamos entre ellas, | ciegos para ellas, | proyectados hacia la conquista * de lejanas ciudades esquemáticas. | Pocas lecturas me han movido tanto | como esas historias * donde el héroe avanza * raudo y recto, | como un dardo, | hacia una meta gloriosa, | sin parar mientes * que va a su vera * con rostro humilde y suplicante | la doncella anónima que le ama en secreto, | llevando en su blanco cuerpo | un corazón que arde por él, | ascua amarilla y roja | donde en su honor se queman aromas. | Quisiéramos hacer al héroe una señal | para que inclinara un momento su mirada | hacia aquella flor encendida de pasión | que se alza a sus pies. | Todos * en varia medida, | somos héroes | y todos suscitamos en torno | humildes amores. | « Yo un luchador he sido | y esto quiere decir que he sido un hombre » | prorrumpe Goethe. | Somos héroes, | combatimos siempre por algo lejano | y hollamos a nuestro paso * aromáticas violas.

Frente a la relativa uniformidad de la división de los textos en la lectura ordinaria, llaman la atención las grandes diferencias que se producen al repartir esos mismos textos en grupos de dictado. Pueden servir de ejemplo los siguientes datos referentes al mismo trozo anterior. Las cifras indican el número de grupos en que dicho trozo fué dividido en la lectura y en el dictado por algunos de los sujetos sobre los cuales se hicieron estas observaciones :

	Lectura	Dictado
Sujeto A	68	91
» B	75	95
» C	71	98
» D	66	111
» E	68	120

Sujetos como A y E que en la lectura hicieron el mismo número de unidades, discreparon en el dictado hasta el punto de haber entre sus versiones una diferencia de veintinueve grupos. El dictado hizo pausas en todos los puntos de división de la lectura ordinaria y en otros muchos lugares intermedios. Así como en la lectura la división de los grupos tiene por base

principal el carácter y estilo del texto, en el dictado dicha división, sin dejar de responder a esa misma influencia, obedece más especialmente al hábito del que dicta y a la pauta o medida que impone la mayor o menor facilidad de ejecución supuesta en las personas para quienes el dictado se hace.

Los grupos del dictado son en general más cortos y numerosos que los de la lectura normal. El mayor fraccionamiento es en todo caso el que resulta de la división del texto en núcleos rítmico-semánticos. El trozo anterior, cuyo fraccionamiento máximo, en la lectura y en el dictado, ofreció 75 y 120 grupos respectivamente, contiene no menos de 137 núcleos rítmico-semánticos. Cada uno de estos núcleos constituye una porción de discurso comprendida bajo la acción de un acento principal. La individualidad significativa y acentual del grupo rítmico-semántico no implica de manera indispensable la consideración de esa misma individualidad en el aspecto melódico. Puede ocurrir que en determinados casos el grupo rítmico-semántico, el de dictado y el de lectura, coincidan entre sí; pero de ordinario este último es más extenso que los otros. Con frecuencia el grupo de lectura encierra varios núcleos rítmico-semánticos, los cuales pueden influir más o menos en el movimiento del tono sin romper la unidad melódica de dicho grupo. No es preciso que dicho movimiento responda a una figura simple y regular. La línea de la unidad melódica puede ofrecer las formas más complejas y variadas entre las dos pausas, cesuras, depresiones o transiciones que delimitan su extensión. Se pasa en muchos casos de un núcleo rítmico-semántico a otro sin que se produzca ninguno de estos efectos que sirven de base a la división de las unidades melódicas. El núcleo rítmico-semántico es un elemento con que hay que contar en el estudio de la unidad de entonación, sin que, en español por lo menos, pueda ser tenido por tal unidad.

Es indispensable la determinación de las unidades melódicas de un texto o de un discurso para hacer el análisis de la entonación correspondiente. Sorprende que se publiquen textos fonéticos sin indicación alguna respecto a estos límites. El papel de la unidad de entonación en el discurso es equivalente al del verso en la composición métrica. Los mismos elementos esenciales que indican la terminación del verso sirven también de base para la división de las unidades melódicas. De la combinación de dichas unidades resulta la arquitectura melódica de la oración. El contenido de un texto sólo adquiere valor concreto y definido cuando se establece la forma y función correspondiente a cada una de sus unidades melódicas.

EXTENSIÓN DE LA UNIDAD MELÓDICA. — La extensión de la unidad melódica se cuenta, como la del verso, por el número de sílabas. Se advierte a primera vista que el lenguaje espontáneo procede con gran libertad en lo que se refiere a este punto. La serie de unidades de cualquier texto presenta las medidas más diferentes sin la menor apariencia de orden y regularidad en

sus combinaciones. La unidad puede reducirse a un simple monosílabo o extenderse hasta un elevado número de sílabas. El recuento de tales unidades en varias páginas de autores contemporáneos ofrece los resultados que se aprecian en el cuadro I. La cifra que encabeza cada columna indica el número de unidades consideradas en el autor correspondiente. Las demás cifras expresan la proporción en que figura cada unidad ¹.

CUADRO I

Número de sílabas	Unamuno 452	Baroja 492	Azorín 612	Ayala 502	Miró 471
1.....	0,22	—	0,65	1,59	—
2.....	0,44	2,03	3,59	1,59	0,85
3.....	2,43	4,47	5,06	6,17	2,76
4.....	4,20	5,30	6,84	7,76	6,81
5.....	9,51	8,12	9,15	10,97	12,10
6.....	10,39	8,33	9,96	12,55	12,73
7.....	13,27	11,78	12,89	14,14	15,73
8.....	13,27	14,83	12,09	12,15	11,46
9.....	10,84	9,95	10,94	11,15	14,67
10.....	8,85	11,78	7,51	9,16	8,70
11.....	5,30	7,52	6,84	6,17	7,43
12.....	8,12	4,06	4,74	4,38	3,82
13.....	5,08	4,26	5,06	1,99	2,54
14.....	3,53	2,84	2,45	0,39	0,21
15.....	1,77	2,23	0,65	—	0,21
16.....	1,99	1,62	1,14	—	—
17.....	0,44	0,20	0,32	—	—
18.....	0,22	0,20	—	—	—

El testimonio de los varios centenares de unidades melódicas comprendidos en estos recuentos permite apreciar ciertas tendencias dominantes. La medida de la unidad ha alcanzado, como se ve, hasta dieciocho sílabas en algunos autores. En realidad las medidas superiores a quince o dieciséis sílabas se han dado en proporción casi insignificante. El cuerpo de la escala está claramente constituido por las unidades de cinco a diez sílabas. Consideradas en conjunto, las unidades inferiores a cinco sílabas sólo representan el 12,55 % de la totalidad, y las superiores a diez sílabas, el 19,54 %, mientras que las comprendidas entre cinco y diez sílabas suman el 67,60 %.

¹ UNAMUNO, *Ensayos*, I, Madrid, 1916, págs. 21-30; BAROJA, *Páginas escogidas*, Madrid, 1918, págs. 37-39 y 66-72; AZORÍN, *Castilla*, Madrid, 1920, págs. 103-111 y 115-123; PÉREZ DE AYALA, *Belarmino y Apolonio*, cap. I; GABRIEL MIRÓ, *El obispo leproso*, Obras Completas, X, Madrid, 1928, cap. I.

Dentro de esta zona de mayor frecuencia se destacan especialmente las unidades de siete y ocho sílabas, las cuales por sí solas forman el 26,32 %. Por otra parte se observan entre los autores a que se refieren estos datos diferencias que revelan aspectos íntimos de su estilo. Pérez de Ayala y Gabriel Miró son los que ofrecen una escala menos extensa y más concentrada en la zona intermedia. Unamuno es el que más se distingue en el uso de unidades largas. Azorín, por su parte, no obstante su conocida preferencia por las frases simples, de pocos miembros sintácticos, no se señala especialmente por la brevedad de los grupos de entonación.

CUADRO II

Número de sílabas	Toreno 426	Larra 621	Valera 786	Galdós 482	Men. Pelayo 407
1.....	—	0,32	—	0,20	—
2.....	0,23	2,09	1,27	1,81	0,24
3.....	1,17	4,02	2,80	3,03	1,46
4.....	3,30	6,92	5,85	3,50	2,93
5.....	8,93	12,05	10,83	11,31	5,40
6.....	8,45	12,70	11,71	10,48	8,10
7.....	11,50	14,93	13,11	13,38	10,80
8.....	16,43	14,83	12,86	14,22	13,50
9.....	16,66	9,64	13,98	14,63	15,22
10.....	11,50	6,92	10,83	11,41	12,03
11.....	7,98	6,59	8,37	6,02	11,05
12.....	6,10	4,34	3,68	4,77	8,58
13.....	4,93	2,41	2,67	3,52	4,66
14.....	2,58	1,93	0,89	1,55	4,17
15.....	0,23	0,48	0,12	0,20	0,98
16.....	—	—	—	—	0,72
17.....	—	—	—	—	0,24

El cuadro II ofrece el orden de unidades registradas en algunos autores del siglo pasado ¹. Valera y Galdós sitúan las medidas más frecuentes en 7, 8 y 9 sílabas. Larra muestra un compás más corto, de 5 a 8 sílabas. Toreno, por el contrario, acentúa las de 8 y 9, y Menéndez Pelayo, avanzando en este mismo sentido, da preferencia a las de 8, 9, 10 y 11. Las

¹ CONDE DE TORENO, *Historia de la Guerra de la Independencia*, Rivadencya, LXIV, págs. 56-57 b; LARRA, *El castellano viejo*, en *Prosistas Modernos*, de E. Díez Canedo, Madrid, 1925, págs. 53-64; VALERA, *Pepita Jiménez*, Obras Completas, Madrid, 1911, IV, 193-207; GALDÓS, *Doña Perfecta*, cap. 3º; MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de la poesía lírica española*, V, págs. V-VI.

medidas breves inferiores a cinco sílabas, que en Larra representan un 15,35 %, en Valera y Galdós no pasan del 9,92 y 8,54 %, y en Toreno y Menéndez Pelayo se reducen a 4,70 y 4,63 %. En cambio, las medidas largas, superiores a 10 sílabas, que en Larra, Valera y Galdós figuran con un 15 % aproximadamente, suben en Toreno a 21,82 % y en Menéndez Pelayo a 30,40 %. Aparecen en este último unidades de 16 y 17 sílabas, superando la cifra que sirve de límite ordinario a los demás autores mencionados.

CUÁDRO III

Número de sílabas	Lazarillo 632	Santa Teresa 466	Luis de León 538	Cervantes 435	Quevedo 803
1.....	0,47	—	0,18	—	—
2.....	3,16	0,86	0,92	1,27	1,86
3.....	8,54	2,14	3,71	2,29	4,85
4.....	10,28	6,65	5,20	5,28	7,72
5.....	15,98	9,22	9,16	9,19	12,70
6.....	15,18	16,30	12,46	14,94	12,57
7.....	11,70	17,81	15,26	17,93	13,44
8.....	13,13	15,87	15,69	14,48	13,57
9.....	9,65	12,01	10,59	11,03	12,20
10.....	5,85	9,65	10,03	10,57	7,22
11.....	5,22	4,50	7,99	7,12	6,72
12.....	0,15	3,43	4,46	3,24	3,98
13.....	0,31	0,64	2,98	1,37	1,99
14.....	0,31	0,85	1,30	0,45	1,12
15.....	—	—	0,18	—	—

En los escritores del Siglo de Oro se observan fundamentalmente los mismos rasgos generales ya señalados. Las medidas más corrientes oscilan entre 5 y 10 sílabas. Fray Luis de León, como se ve en el cuadro III, concentra sus grupos melódicos en estas medidas con frecuencia aún mayor que la observada en los textos anteriormente mencionados⁴. Aparecen como núcleo principal las unidades de 7 y 8 sílabas, y en general las de 6 y 5 predominan también sobre las de 9 y 10. La inclinación hacia las medidas breves se manifiesta de manera especial en Santa Teresa y Cervantes, y sobre todo en el *Lazarillo*. Los grupos de entonación más abundantes en el *Lazarillo* son los de 5 y 6 sílabas. En este mismo texto las medidas más breves, de 1 a 4 sílabas, representan el 22,45 %, frente al 5,99 % con que

⁴ *Lazarillo*, trozo inserto en la *Antología de prosistas*, de Menéndez Pidal, págs. 86-99; SANTA TERESA, *Vida*, cap. VII; FRAY LUIS DE LEÓN, *Los nombres de Cristo*. Introducción, ed. F. de Onís, I, 25-32; CERVANTES, *Don Quijote*, Primera parte, cap. X; QUEVEDO, *Política de Dios y Gobierno de Cristo*, Parte II, cap. VII.

figuran las comprendidas entre 11 y 14 sílabas. Quevedo, en sus tratados políticos y filosóficos, de estilo laboriosamente trabajado, reparte sus grupos entre las medidas intermedias de 5 y 9 sílabas, sin dar relieve especial dentro de este campo a unidades determinadas. En el *Buscón*, donde el lenguaje fluye en forma más viva y espontánea, predominan considerablemente las medidas de 7 y 8 sílabas.

En textos de Fray Luis de Granada, Mariana, Gracián, Saavedra Fajardo y Solís, la zona de mayor frecuencia resulta también constantemente entre 5 y 10 sílabas. Dentro de este campo, las unidades de 7, 8 y 9 son las que aparecen en proporción más elevada. La extensión máxima del grupo de entonación no suele exceder de 14 ó 15 sílabas. El núcleo central de las unidades de 7, 8 y 9 se eleva con perfil más o menos destacado y muestra mayor o menor inclinación hacia el lado de las unidades breves o largas, según el estilo de cada autor. El esquema de Mariana tiene por eje la unidad de 8 sílabas y muestra en su conjunto extraordinaria simetría y regularidad. Los esquemas de Saavedra Fajardo y Gracián ofrecen asimismo figuras equilibradas y simétricas sobre la base octosilábica. Solís muestra líneas más amplias y vagas, con manifiesta inclinación hacia las medidas largas. Céspedes y Meneses en *El español Gerardo* da una marcada preferencia a las medidas de 7 y 11 sílabas, como si el compás de su narración estuviera influido por la preocupación métrica que se manifiesta en las abundantes poesías que intercala en la obra.

CUADRO IV

Número de sílabas	Gral. Est. 727	Cron. Gral. 508	Ultramar 554	Lucanor 376	Canciller 364
1.....	—	0,19	—	—	—
2.....	0,96	0,39	0,72	0,21	—
3.....	3,02	4,52	2,34	2,12	7,08
4.....	7,01	7,28	2,52	5,85	7,66
5.....	10,72	12,00	7,40	11,17	12,91
6.....	14,85	12,59	10,10	11,70	13,46
7.....	15,55	15,74	13,72	13,83	15,05
8.....	15,14	19,28	16,96	17,28	17,80
9.....	10,59	11,02	12,81	13,03	10,71
10.....	9,62	8,85	11,55	9,84	6,59
11.....	6,46	5,78	9,02	6,91	4,12
12.....	2,88	1,77	6,12	5,31	2,75
13.....	2,06	0,78	3,43	2,39	0,82
14.....	0,96	—	2,34	0,21	—
15.....	—	—	0,90	—	—

Extendiendo las experiencias indicadas a algunos textos medievales se comprueba, según puede verse en el cuadro IV, la antigüedad y permanencia de los hechos que estos datos reflejan ¹. La prosa castellana medieval es particularmente unánime en el empleo de la medida de 8 sílabas como unidad predominante. Las unidades de 7 ó de 9, al contrario de lo que ha podido verse en textos clásicos modernos, rara vez disputan a la de 8 el lugar principal. El perfil de la unidad octosilábica se eleva señaladamente en el conjunto de estos textos medievales sobre el nivel de las demás unidades. Es clara la inclinación hacia el lado de las unidades breves. Después de la de 8 sílabas, la proporción en que se dan las de 7 y 6 supera considerablemente a la que ofrecen las de 9 y 10. La extensión total de la escala es algo menor que la que resulta de los demás textos ya examinados. En el Canciller López de Ayala esta escala aparece encerrada entre 3 y 13 sílabas.

En el *Corbacho* del Archipreste de Talavera, los pasajes en que se representa el habla popular acusan unidades más breves que el resto de la obra. El esquema general de dicha obra coincide con el de los demás textos de su época, tanto en lo que se refiere al predominio de la medida de 8 sílabas como en los demás rasgos indicados. Los fragmentos de estilo popular, con su movimiento rápido y vivo, elevan la frecuencia de las unidades de 6 y 7 sílabas, sobreponiéndola a la del grupo octosilábico, y en general refuerzan de manera considerable la proporción de las medidas breves. En un conjunto de 539 grupos del *Corbacho*, los inferiores a 4 sílabas figuran en la proporción de 15,12 % y los superiores a 10 sílabas en la de 9,26 %. La misma comparación aplicada a la *Celestina* da por resultado para las unidades breves la proporción de 16 % y para las largas 7,86 %, figurando las de seis y siete sílabas en el mismo grado de frecuencia que las de 8. Los datos correspondientes al *Lazarillo*, registrados en el cuadro III, rellejan normas análogas.

La conversación ordinaria se sirve sobre todo de unidades breves. Influye, naturalmente, en los casos individuales, el hábito de hablar con mayor o menor rapidez. En general, la elocución normal castellana, aun en el diálogo corriente, es relativamente reposada. No suele agrupar las palabras en largas unidades de pronunciación apresurada y desvanecida, como se observa en ciertas modalidades del andaluz. El grupo octosilábico es la unidad formal del castellano en el aspecto más espontáneo de la expresión artística. Su medida y compás representan un cierto grado de elevación sobre el estilo más irregular y suelto del diálogo cotidiano. La inclinación a unidades superiores a las octosílabas sólo se manifiesta como producto literario en

¹ *General Estoria*, Libro XV, caps. XXXVIII-XLIII; *Crónica General*, caps. 172 y 178; *Gran Conquista de Ultramar*, Libro I, caps. 102 y 103; DON JUAN MANUEL, *Conde Lucanor*, Enxiemplo XI; LÓPEZ DE AYALA, *Crónica del rey don Pedro*, año X, caps. VII, VIII y IX.

escritores propensos a la elocución ampulosa. La tendencia a medidas más cortas obedece en unos autores a un propósito estilístico y en otros a influencias del hablar familiar.

La agrupación de las palabras en unidades melódicas obedece evidentemente a principios fundamentales de la tradición rítmica del idioma, independientes de las corrientes estilísticas que han influido en la mayor o menor extensión gramatical del período. El esfuerzo de Fray Luis de Granada por ensanchar las medidas de la oración y el de Gracián por condensar el pensamiento en frases breves, tienen como base común la proporción análoga de estas unidades que determinan la métrica del discurso. La diferencia entre uno y otro afecta al enlace sintáctico de las palabras más especialmente que a su fondo rítmico y se traduce en que la oración encierre mayor o menor número de unidades melódicas. Es de notar que los textos de carácter más artístico, como, por ejemplo, los de don Juan Manuel, Fray Luis de León y Gabriel Miró, son al mismo tiempo, por la proporción de sus medidas, los que aparecen más próximos en este punto a las normas de la lengua hablada, representadas más espontáneamente por las páginas del *Lazarillo*, Santa Teresa y Cervantes.

COMPARACIÓN CON OTRAS LENGUAS. — El cuadro V ofrece una comparación de la extensión de la unidad melódica entre el castellano, francés, italiano, inglés y alemán. Las cifras correspondientes al castellano representan el promedio de las proporciones registradas sobre los textos contemporáneos comprendidos en el cuadro I. Para el francés se ha tenido en cuenta un total de 807 unidades, de las cuales corresponden 117 a un texto dividido por M. Grammont, 319 a varias páginas de Klinghardt-Fourmestraux y 371 a diversos trozos del libro de Armstrong-Constenoble. Los datos relativos al italiano tienen por base 906 grupos contados sobre los textos en prosa, no dialogados, transcritos por Panconcelli-Calzia. Para el inglés se han considerado 435 unidades de las transcripciones de Armstrong-Ward, y para el alemán, 991 unidades del libro de M. L. Barker ¹. Son realmente escasos los materiales publicados con las indicaciones necesarias para poder ser aprovechados en cotejos de esta especie. Es posible que en los textos mencionados los grupos melódicos no hayan sido divididos sobre bases estrictamente uniformes. Se puede suponer, sin embargo, que cada autor habrá tratado de representar estas divisiones de acuerdo con el compás ordinario de su propia lengua.

¹ M. GRAMMONT, *Traité pratique de prononciation française*, págs. 126-7; KLINGHARDT y FOURMESTRAUX, *Französische Intonationsübungen*, págs. 78-88; ARMSTRONG y CONSTENOBLE, *Studies in French Intonation*, págs. 247-252; PANCONCELLI-CALZIA, *Italiano*, Leipzig, 1911; ARMSTRONG-WARD, *Handbook of English Intonation*, págs. 117-124; M. L. BARKER, *A Handbook of German Intonation*, Cambridge, 1925.

CUADRO V

Número de sílabas	Castellano 3529	Francés 807	Italiano 906	Inglés 435	Alemán 991
1.....	0,49	3,18	1,43	1,14	0,60
2.....	1,70	6,95	2,86	3,21	2,21
3.....	4,18	22,02	6,93	7,35	5,04
4.....	6,18	22,39	8,16	10,57	7,36
5.....	9,97	17,02	9,49	11,75	7,87
6.....	10,79	12,61	10,93	12,64	7,46
7.....	13,56	6,03	10,59	13,33	10,99
8.....	12,76	5,41	8,27	11,72	9,78
9.....	11,51	2,05	7,72	7,58	8,27
10.....	9,20	1,19	5,07	5,05	6,96
11.....	6,65	0,80	5,34	3,67	6,76
12.....	5,03	0,27	5,62	3,90	7,26
13.....	3,78	—	3,53	3,21	4,84
14.....	1,88	—	3,09	1,38	4,54
15.....	0,97	—	2,98	1,15	2,62
16.....	0,95	—	2,42	—	1,71
17.....	0,19	—	1,98	1,38	2,11
18.....	0,08	—	0,66	0,45	0,80
19.....	—	—	0,55	0,22	0,50
20.....	—	—	0,55	—	0,80
21.....	—	—	0,22	0,22	0,20
22.....	—	—	0,44	—	0,20
23.....	—	—	0,22	—	0,30
24.....	—	—	0,11	—	0,40
25.....	—	—	—	—	0,10
26.....	—	—	0,11	—	0,10
27.....	—	—	0,11	—	—
28.....	—	—	0,11	—	—

Según estos datos el francés encierra sus grupos melódicos entre una y doce sílabas, concentrándolas principalmente en las unidades de tres y cuatro sílabas. Los textos franceses que han servido para este recuento, no obstante haber sido divididos por autores diferentes, coinciden en la distribución y proporción de sus medidas. Ninguna otra de las lenguas examinadas emplea en este aspecto un campo de acción tan reducido ni hace resaltar de manera tan marcada las dimensiones de sus unidades predominantes. Se distinguen estas unidades por su extremada brevedad. Medidas tan cortas son sin duda un instrumento especialmente adecuado para delimitar e individualizar hasta los menores núcleos semánticos de la oración. La división de unidades melódicas del francés se funda especialmente en el núcleo rítmico-semántico. El español reúne de ordinario en una sola unidad melódica porciones de discurso que en francés forman dos o tres unidades distintas.

El texto de Musset que M. Grammont divide en 117 unidades en su *Traité de prononciation française*, se reduciría a 70 aproximadamente leyéndolo con la pauta normal de la entonación castellana. Por el contrario, la medida francesa aplicada al castellano da por resultado una manera de elocución excesivamente entrecortada.

El castellano y el inglés ofrecen rasgos bastante semejantes en lo que se refiere a la amplitud del campo de sus unidades de entonación y a la proporción con que destacan en el conjunto de las mismas sus medidas preferentes. En ambas lenguas las unidades más extensas exceden rara vez de quince sílabas y la zona de mayor frecuencia se halla hacia el centro de la serie respectiva, si bien el inglés inclina dicha zona de manera más acusada hacia las medidas breves, situándola entre 4 y 8 sílabas y haciendo predominar las de 6 y 7, en tanto que el castellano insiste sobre todo, como se ha visto, en las unidades comprendidas entre 5 y 10 sílabas, dando preferencia a las de 7 y 8. Las unidades inferiores a cinco sílabas, representadas en el cuadro V, figuran en castellano en la proporción de 12,55 % y en inglés en la de 22,27 %, mientras que las superiores a diez sílabas suben en castellano al 19,48 % y en inglés descienden al 15,58 %.

El italiano y el alemán alcanzan las medidas más amplias en lo que se refiere a la extensión de sus unidades. Uno y otro presentan de vez en cuando grupos superiores a veinte sílabas. Las unidades superiores a quince sílabas, que en los textos franceses registrados no ofrecen ejemplo alguno y en castellano e inglés sólo representan el 1,23 % y el 2,27 % respectivamente, se dan en italiano en la proporción de 7,48 % y en alemán en la de 7,22 %. Con frecuencia el lector español, ante las divisiones de los textos italianos y alemanes a que se refieren estos datos, se siente movido a subdividir ciertos grupos por su desproporcionada longitud respecto al ritmo melódico de nuestro idioma. Las medidas que aparecen como predominantes en italiano son las de 6 y 7 sílabas, como en inglés, y en alemán las de 7 y 8, como en castellano, pero la proporción de frecuencia en que dichas medidas se manifiestan en alemán e italiano es notoriamente inferior a la que presentan en castellano e inglés. El alemán y el italiano reparten sus grupos por todo el campo de sus extensas escalas sin elevar el perfil de ninguno de dichos grupos con relieve bastante destacado.

Klinghardt trató de descubrir las tendencias peculiares de cada lengua sobre este punto pidiendo a personas de diversos idiomas que tradujeran a su lengua respectiva y dividiesen en grupos melódicos un mismo texto. El texto repartido por Klinghardt era por su contenido y por su forma tan simple y empírico que dió aproximadamente las mismas divisiones en todos los idiomas ¹. Los datos reunidos en el cuadro V son claramente expresivos en

¹ H. KLINGHARDT, *Sprechmelodie und Sprechtakt*, en *Die Neueren Sprachen*, 1923, XXXI.

cuanto a la realidad y carácter de dichas tendencias, si bien la delicadeza y complejidad de la materia requieren sin duda precisar estas observaciones con nuevas experiencias. Los tres idiomas neolatinos — francés, español e italiano — ofrecen desde este punto de vista fisonomía muy diferente. El sentido de claridad rítmica y de precisión analítica implícito en la limitación de la escala de unidades del francés y en la brevedad de sus tipos predominantes contrasta con la amplitud y vaguedad de las medidas italianas. Entre ambos términos, el esquema castellano ocupa un lugar de equilibrio con la ponderación de sus dimensiones.

No puede menos de existir una íntima relación entre el doble papel que el grupo de ocho sílabas desempeña en español como base de la construcción fonológica de la lengua y como medida primitiva tradicional y permanente del verso popular. La competencia que a la unidad melódica de ocho sílabas le hacen las de siete y nueve parece asimismo revelar el fundamento de la alternancia de los versos correspondientes a dichas medidas en la época en que la versificación popular española aún no había fijado su regularidad octosilábica ¹. Es natural que los versos elaborados bajo la influencia de las tendencias métricas de la lengua respondan en el fondo a las mismas medidas esenciales que rigen la división del discurso en grupos de entonación. Acaso las recortadas unidades melódicas del francés hayan dado la pauta a las cláusulas rítmicas de una a cinco sílabas del verso más corrientemente usado en esta lengua. En todo caso, ni este verso ni el endecasílabo italiano pueden considerarse tan espontáneamente influidos por las mencionadas tendencias como el octosílabo popular español, encarnación de la unidad melódica predominante en el idioma, sin más complemento que el mínimo artificio de la asonancia.

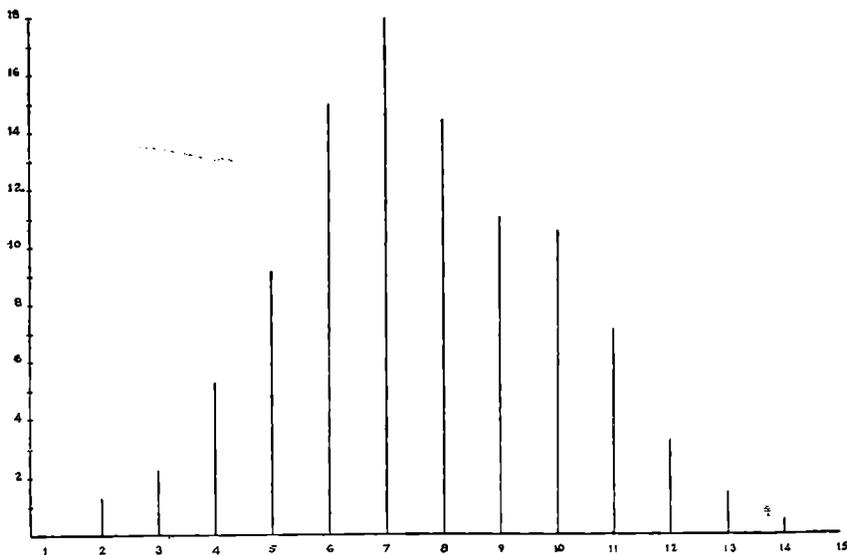
La proporción de frecuencia de las unidades de cada escala disminuye en descenso gradual desde las medidas predominantes a las menos usadas, tanto en la rama de las unidades breves como en la de las largas. El gráfico correspondiente al esquema de Cervantes (cuadro VI), da idea de esta simetría, coincidente con la observada por Menéndez Pidal entre los hemistiquios del *Cantar de Mio Cid* y de otros poemas de versificación irregular ². Con pequeñas diferencias accesorias, el orden representado por el citado gráfico aparece fundamentalmente en los demás textos analizados, desde los más antiguos a los actuales. El descenso se desarrolla con frecuencia de manera alternativa entre las dos ramas indicadas, como en los poemas medievales. Pero no se trata de una peculiaridad de nuestra métrica antigua.

¹ La preponderancia de los períodos de siete, ocho y nueve sílabas en la composición de la prosa española ha sido notada especialmente, antes de ahora, por R. BRENES-MESÉN, *El ritmo de la prosa española*, en *Hispania*, 1938, XXI, 47-52.

² R. MENÉNDEZ PIDAL, *Cantar de Mio Cid*, Madrid, 1908, I, 99-103, y *Roncesvalles*, en *RFE*, 1917, IV, 128-138.

ni de nuestra fonología. Los datos expuestos en el cuadro V demuestran que el orden de disminución gradual de las medidas que constituyen la escala española aparece de manera semejante en las escalas de los demás idiomas. El hecho se produce igualmente en otras series de fenómenos fue-

CUADRO VI

Esquema de la proporción de unidades melódicas en el *Quijote*

ra del campo lingüístico. Se trata, sin duda, del orden natural a que se ajustan las manifestaciones de cualquier movimiento oscilante regido por la tendencia a un centro determinado.

COINCIDENCIAS ENTRE AUTORES Y LECTORES. — Se ha visto al principio hasta qué punto produce resultados uniformes la división en grupos melódicos de un texto leído por diferentes personas. Los discos autofónicos del Archivo de la Palabra del Centro de Estudios Históricos han proporcionado ocasión para confrontar la interpretación de los lectores con la del autor del texto leído. En la mayor parte de los casos, estas inscripciones no fueron hechas a base de discursos o explicaciones improvisadas sino sobre textos escritos. Aunque no siempre el autor sea el mejor intérprete de los elementos artísticos contenidos en sus propias páginas, su lectura representa en todo caso un testimonio de principal interés para conocer las líneas esenciales de la representación fonológica a que dichos escritos responden. Tanto los autores de las inscripciones indicadas como los lectores, posteriormente consultados, de esos mismos textos, lejos de intentar una recitación artística, más

o menos afectada, procuraron ajustar su lectura a un tipo de expresión natural y corriente. Claro es que a los lectores se les han tomado sus divisiones de grupos en experiencias independientes y en ocasión en que aún no conocían las inscripciones originales de los autores respectivos.

En la inscripción de Baroja correspondiente a su *Elogio sentimental del acordeón*, el texto aparece dividido en noventa grupos melódicos. La lectura de Baroja es bastante rápida y flúida. Catorce grupos sobrepasan el límite ordinario de quince sílabas, lo cual no es obstáculo para que los de siete, ocho y nueve sílabas representen la tercera parte del total. En las lecturas de las demás personas el número de grupos osciló generalmente entre noventa y noventa y cinco. Sólo una interpretación hecha en tono relativamente reposado, produjo más de cien grupos. Todas las pausas o cesuras hechas por el autor, con excepción de cuatro, fueron repetidas en los mismos lugares por todos los lectores. Entre ochenta y seis casos de coincidencia, veintisiete corresponden a signos ortográficos representativos de pausas indispensables, como el punto, los dos puntos y el punto y coma, y cuarenta y cinco figuran en lugares señalados por coma. Algunas comas fueron unánimemente consideradas como signos sin valor. Los casos de divisiones coincidentes no indicadas por signo alguno fueron catorce. Los cuatro únicos casos en que el autor hizo divisiones que no aparecieron en ninguna otra lectura corresponden a pasajes subrayados por Baroja con un ligero énfasis que siendo explicable en el momento de la inscripción gramofónica puede naturalmente faltar en la lectura ordinaria.

Juan Ramón Jiménez repartió en cincuenta y nueve grupos de entonación su inscripción en prosa titulada « *Gusto. Belleza consciente* ». El compás reposado y sereno de su lectura define con perfecta claridad la forma de cada grupo y el relieve y matiz de cada concepto. Dentro de su brevedad, el texto produce, por el juego de sus medidas melódicas, extraordinaria variedad de efectos de expresión. Los grupos breves, tensos y concentrados, que constituyen la mayor parte de la inscripción, alternan con extensas unidades de perfil ondulante y templado. Los rasgos de esta lectura difieren profundamente de los que caracterizan la narración ordinaria. La ortografía señala muchas de las divisiones del texto, pero aun aquellas que no van indicadas por signos escritos se manifestaron con sorprendente regularidad en las varias lecturas confrontadas con la inscripción del autor. Las discrepancias se refieren a matices delicados como el que se observa en el siguiente ejemplo. El texto escrito dice de este modo: « de ellos es de donde debieras ir cayendo, blandamente, como de una suave ladera ». La mayor parte de los lectores, llevados por las comas que aíslan el adjetivo « blandamente » leyeron: « de ellos es | de donde debieras ir cayendo | blandamente | como de una suave ladera ». El autor, por su parte, prescindiendo de la pauta ortográfica, reunió en un solo grupo « cayendo blandamente », de acuerdo con la acción indivisible con que ambos conceptos figurarían aso-

ciados en su pensamiento, y sin duda para expresar aún de manera más clara y definida esta representación, la separó del verbo « ir », cuyo sentido adquiere también de este modo un valor más individualizado e independiente: « de ellos es | de donde debieras ir | cayendo blandamente | como de una suave ladera ».

Entre los setenta y cinco grupos que se cuentan en la inscripción de Valle-Inclán, constituida por un trozo de la *Sonata de otoño*, la mitad son superiores a diez sílabas y algunos exceden del doble de esta medida. Las unidades más frecuentes se reparten dentro de una amplia zona comprendida entre cinco y quince sílabas. El movimiento melódico de esta inscripción ofrece una variedad extraordinaria de efectos musicales que se refleja en la extensa escala de sus grupos de entonación. Todas las lecturas confrontadas han coincidido en reflejar este mismo carácter. En todas ellas se han dado en gran proporción los grupos largos, de acuerdo con los rasgos esenciales de la lectura del autor.

Analizando trozos más extensos de esta misma obra de Valle-Inclán, el esquema que resulta de la proporción de sus medidas no se acomoda exactamente a la regularidad y simetría de los cuadros insertados en las páginas anteriores. Aparte de la amplitud del campo en que se desarrollan sus giros, puede decirse que ninguna medida determinada les sirve de apoyo predominante. No destaca el grupo octosilabo como unidad principal, ni tampoco los de siete o nueve sílabas. La preeminencia corresponde en cierto modo al endecasílabo, con estructura métrica más o menos regular.

El fondo rítmico de las páginas de Valle-Inclán lo constituye la combinación galaica de cláusulas dactílicas y trocaicas, como ha observado acertadamente E. Martínez Torner en la revista *Música*, Barcelona, 1938, cuaderno III, página 10 y siguientes. Este ritmo interno, subconsciente, no sólo se manifiesta en la prosa lírica de las *Sonatas*, sino también en obras de otro carácter y ambiente como las comprendidas en la serie del *Ruedo Ibérico* y hasta en el mismo *Tirano Banderas*. Una sola página de esta novela demuestra la presencia de dicho ritmo en los siguientes pasajes: « El Ministro de España | apoyando el pie en el estribo | diseñaba su pensamiento | con claras palabras mentales. » « El Barón, maquinalmente, | se llevó la mano al sombrero. | Luego pensó: — Me han saludado. » « Que me destinen al Centro de África | donde no haya Colonia Española. »

En el diálogo criollo de los personajes de *Tirano Banderas* aparece con frecuencia este mismo ritmo: « ¡ Qué voz de corneja sacaste ! | ¡ Yo no niego la vida del alma ! | « De no haber estado tan bruja, | hubiera guardado este día ». « Si me pusieses en un pupilaje, | ibas a ver una fiel esclava. »

Sobre la base de este movimiento cuyo compás métrico está constituido por la combinación indicada, el número de sílabas del verso o del grupo melódico pasa a ser en Valle-Inclán un elemento secundario. El ritmo épico, trocaico, de rasgos más primarios y simples, estudiados por Gili Gaya

en la revista *Madrid*, Barcelona, 1938, cuaderno III, páginas 59-63, tiende evidentemente en castellano a organizarse en unidades de ocho sílabas. En uno u otro caso las divisiones melódicas ocupan en la composición del discurso lugares determinados que el sentido y estilo de cada texto ponen de manifiesto, aunque en muchos casos ningún signo visible las indique. El autor, al componer sus frases y períodos en la forma adecuada a las necesidades de su pensamiento y emoción, va estableciendo la extensión y límites de estas unidades como complemento indispensable de la función expresiva de los vocablos. El texto recibe y conserva permanentemente esta íntima arquitectura fonológica de la que depende parte esencial de su significación y carácter. El lector, por su parte, percibe la presencia de tales divisiones que definen y precisan el ámbito fonético y semántico de cada palabra en la sucesión uniforme de la línea escrita.

T. NAVARRO TOMÁS.

Columbia University, New York.

TRANSMISIÓN Y RECREACIÓN DE TEMAS GRECOLATINOS EN LA POESÍA LÍRICA ESPAÑOLA

Los siguientes estudios de tradicionalidad literaria — para emplear el término de Menéndez Pidal — se proponen rastrear desde sus orígenes la historia de varios motivos frecuentes en la lírica del Siglo de Oro español. En ellos la poesía moderna afirma doblemente su dependencia de la antigüedad: por un lado, con la tradición ininterrumpida a través de la Edad Media; por otro, con los temas y formas retomados por el Renacimiento y vivificados en una nueva tradición que aunaba la herencia con el espíritu de los nuevos tiempos. No existe en la Edad Media la conciencia de una nueva época histórica¹; el pensamiento antiguo, sus *loci communes*, sus esquemas verbales viven llenos de sentido, no como reliquias que hayan de mantener cuidadosamente su forma original. Precisamente porque siguen siendo actuales varían y crecen, desarrollando conforme a los nuevos gustos el caudal grecorromano; cuando se produce la escisión entre presente y pasado, que aparta a la antigüedad y la muestra tan remota y ejemplar como la Edad de Oro, es que ha llegado el Renacimiento. Sobre la continuidad de cultura que caracteriza la Edad Media, el Renacimiento reanuda consciente y directamente la dependencia de los modelos antiguos, sello que presta nobleza a su arte. De esa doble continuidad resultará en ocasiones que la introducción de un motivo se verá facilitada por existir ya, aunque en forma más o menos divergente, su doblete medieval, o se verá enriquecida con la admisión de las nuevas direcciones en que se ha desarrollado durante los siglos medios.

Tradicción literaria es en los verdaderos poetas recreación y reactualización de los temas, por más que en todos los tiempos haya versificadores que los usen como repetición de tópicos retóricos. Lo que existe tanto en la Edad Media como en el Renacimiento es, por una parte, disciplina escolar, por la otra, inspiración individual. En la poesía medieval sabia, latina o romance, predomina la enseñanza normativa de la escuela que, con su estrecha selección de motivos, textos, autores y géneros, transmite una visión empobrecida de la antigüedad, que constituye el denominador común de su produc-

¹ ERNST ROBERT CURTIUS, *Zur Literaturästhetik des Mittelalters*. ZRPh, LVIII (1938).

ción literaria. En cambio, los motivos que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo propia de ese momento histórico: de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende la elección de un tema o de una forma tradicional; individual es la elaboración del contexto a que se ajusta, por ejemplo, un símil heredado, o el nuevo sentido con que se llena un molde transmitido; individual y no menos reveladora, la reducción o la complicación de un motivo, su realización más alta o su forma malograda; y cada una de esas expresiones individuales no sólo reflejan al poeta que las pensó, sino también retratan en conjunto el sector de la historia cultural a que pertenecen.

La tradición literaria transmite temas materiales, como el motivo del ruiseñor de las *Geórgicas* y el del ciervo herido y la fuente; y temas formales, como el esquema constructivo, propio de la poesía bucólica, que se introduce en español en las primeras octavas del canto de los pastores de la *Égloga III* de Garcilaso.

I

1. EL RUISEÑOR DE LAS *GEÓRGICAS*

En la *Odisea*, XVI, vv. 216-218, Homero compara el llanto del héroe y de Telémaco al de los pájaros afligidos por la pérdida de la nidada:

Lloraban con agudos gritos, más penetrantes que los de las aves, águilas marinas o buitres de garra adunca, a quienes los campesinos robaron los hijuelos antes de que pudieran volar.

Más adelante (XIX, vv. 518-523) Penélope, al hablar de su pena y soledad, recuerda la conseja del ruiseñor:

Como cuando la hija de Pandáreo, el pálido ruiseñor, posada en la fronda espesa de los árboles, entona su hermoso canto, al asomar la primavera, y en repetida modulación derrama su voz de eco variado, lamentando a su hijo Ítilo, vástago del rey Zeto, a quien un día mató a bronce en su imprudencia.

Virgilio (*Geórgicas*, IV, vv. 511-515) fundió el símil de los pájaros despojados de sus crías con el mito del ruiseñor en una amplia comparación, arranque de tradición literaria para la lírica española del Siglo de Oro:

*Qualis populea maerens Philomela sub unbris
amissos queritur fetus quos durus arator
observans nido implumes detrazit: at illa
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
integrat, et maestis late loca questibus implet.*

Como bajo la sombra del álamo lamenta la afligida Filomela a sus hijos perdidos, a quienes un rudo labrador hurtó, observándolos implumes en el nido : toda la noche llora ; posada en una rama renueva su sentido canto, y con sus tristes lamentos llena la lejanía.

La versión griega más divulgada del mito de Filomela y Procne veía en el ruiseñor la madre que lloraba a su hijo muerto. Virgilio, conforme a la actitud hostil ante la mitología, de que hace gala en el mismo poema (III, vv. 3-8 ; cf. vv. 258-263, donde retiene el núcleo universal de los amores de Leandro y Hero omitiendo toda referencia directa a la leyenda), presenta el pájaro en su realidad, y no la fábula trillada de la que sólo conserva el nombre evocador, Filomela.

El ruiseñor es el ave literaria entre todas ; lo celebran ininterrumpidamente los poetas romanos (Horacio, Ovidio, Propertio, Estacio, Marcial, el *Pervigilium Veneris*, Nemesiano, Ausonio) que, a través del antiguo mito, hallan en su voz el eco de una pena humana. Su fama no se detiene con el fin de la latinidad clásica ; aparece constantemente en la poesía latina medieval, ya como cantora sin par (por ejemplo, en *Eugenius vulgaris*, « *Sunt saecla praeclarissima* »), ya como « nuncio de la primavera » y por ello como elemento fijo del paisaje alegorizado, eternamente primaveral, de la literatura de la Edad Media (« *Jam dulcis amica venito* », *Phyllis et Flora*, « *Hiemale tempus vale* », « *Froudentibus, florentibus* »), ya, merced a un fácil simbolismo, como cifra del amor místico (el poemita *Philomena*, atribuido a San Buenaventura). Las literaturas romances recogen el motivo y, cabalmente por el lugar que ocupa en la poesía de los letrados, su mención abunda en la literatura francesa, de tipo más sabio que la española, y dentro de la española, el primero en recordar el nombre poético del ruiseñor es el poema que alardea de erudito entre todos los de la cuaderna vía :

la Filomena,
de la que diz Oraçio una grant cantilena ⁴.

Hay que llegar a los albores del Renacimiento, a la obra de Santillana, que traduce esa hora de transición, para encontrar, además de la mención del ruiseñor como rasgo de escenario agreste, el recuerdo insistente de Procne y Filomela en las enumeraciones mitológicas a que tan aficionado era el Marqués.

El tema del ruiseñor que ha perdido sus pequeños es introducido en la poesía española por Boscán con el episodio de Aristeo, puerilmente zurcido a la *Historia de Leandro y Hero* :

⁴ *Libro de Alexandre* (1874 ed), edición de R. S. Willis. *Elliott Monographs*, 1934. El manuscrito de París trae *Ovidio* en lugar de *Horacio*.

Qual sule el ruyseñor, entre las sombras
de las hojas del olmo o de la haya,
la pérdida llorar de sus hijuelos,
a los quales sin plumas aleando
el duro labrador tomó del nido.
Llora la triste paxarilla entonces
la noche entera sin descanso alguno,
y desde allí do está puesta en su ramo,
renovando su llanto dolorido,
de sus querellas hinche todo el campo.

Su amigo Garcilaso ensaya en la más antigua de sus églogas el tratamiento del tema que pudiera llamarse « fineza de pastor » :

Iréme yo entretanto
a requerir de un rui señor el nido,
que está en un alta encina
y estará presto en manos de Gravina.

Égloga II, vv. 716-719.

El nido de pájaro como obsequio de enamorado es un tópico de antigua prosapia : recuérdese el nido de torcaces de Teócrito, *Idilio V*, 96-97, y de Virgilio, *Égloga III*, 68-69, que reaparece en compañía de un rui señor amaestrado en las *Bucólicas* (II, 50-58) de Nemesiano. Al situar el nido en « un alta encina » Garcilaso tuvo presente la *Égloga IX* de la *Arcadia* de Sanazaro ; suyo parece el cambio de pájaros que enlaza este pasaje con el símil de las *Geórgicas*, conexión en la que insistió Camoens :

*Fermosa Dinamene, se dos ninhos
os implumes penhones ja furtey
á doce Philomela...*

Égloga VI.

Y a ejemplo de Camoens, Lope :

Por los frondosos árboles trepaba,
y chillando los pollos, le traía
los nidos que su pájaro lloraba.

La Arcadia, III.

¿ Qué fruta no gozaba a manos llenas
de mi heredad, a sus pastores franca ?...
¿ Qué rui señores con la pluma apenas ?

Egloga Amarilis.

En esa tradición se inscribe el presente que el Rústico se dispone a llevar a la Virgen :

Yo un nido de una pájara en cogiéndola
que estuve en unos olmos acechándola
y si no es ruiseñor será oropéndola.

Los pastores de Belén, IV.

La *Égloga II* de Garcilaso y la *Canción III* presentan también el ave literaria como elemento del escenario idílico (heredado de los paisajes paradisiacos de la Edad Media) y tan esencial como « la verdura del prado, la olor de las flores » :

Nuestro ganado paca, el viento espira,
Filomena sospira en dulce canto,
y en amoroso llanto se amancilla ;
gime la tortolilla sobre el olmo,
preséntanos a colmo el prado flores,
y esmalta en mil colores su verdura ;
la fuente clara y pura murmurando
nos está convidando a dulce trato.

Égloga II, v. 1146 y ss.

Con un manso ruido
de agua corriente y clara,
cerca el Danubio una isla, que pudiera
ser lugar escogido
para que descansara
quien como yo esté agora, no estuviera ;
do siempre primavera
parece en la verdura
sembrada de las flores ;
hacen los ruiseñores
renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas,
que nunca día ni noche cesan dellas.

Canción III, v. 1 y ss.

Las últimas rimas resuenan en los versos de Nemoroso, que consagran la congoja del ruiseñor de las *Geórgicas* :

Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador, que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos, entretanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente

con diferencia tanta
 por la dulce garganta
 despide, y a su canto el aire suena,
 y la callada noche no refrena
 su lamentable oficio y sus querellas,
 trayendo de su pena
 al cielo por testigo y las estrellas...

Más que ninguna de las « imitaciones » de Garcilaso, estos versos parecen a primera vista seguir fielmente el modelo latino: en rigor nos hallamos ante una taracea finísima, hecha no sobre el papel sino en el ánimo del poeta. Fantasía y recuerdos literarios ¹ se unen para crear un todo original que cumple maravillosamente la fusión de lo antiguo y lo actual a que aspira el Renacimiento, y que posee por eso un atractivo fecundo en las generaciones de los siglos XVI y XVII. A los ejemplos reunidos en otra ocasión ², para ilustrar la continuidad de la imagen de Virgilio, agregamos las observaciones siguientes sobre su desarrollo en la poesía española, desde Boscán hasta Villegas.

¹ Podría señalarse, por ejemplo, la influencia directa de la *Odisea*, XIX, 518-523; y probablemente la de Aristófanes, *Las aves*, v. 207 y ss.; Eurípides, *Medea*, vv. 57-58; Plauto, *El mercader*, vv. 4-5; Estacio, *La Tebaida*, V, 599-604; Petrarca, *Soneto 311*; Sannazaro, *Egloga II*, 269-275. Es independiente de Virgilio la larga comparación de la *Tebaida*, que se remonta por una parte al símil de los pájaros de la *Odisea* (XVI, 216-218) y por la otra al agüero del libro II de la *Ilíada* a través del idilio de Mosco, *Mégara*, vv. 21-26, y quizá también al pasaje de *Las Helénicas*, VII, 5, 10, en que Jenofonte refiere cómo, de no mediar cierto oportuno aviso, el enemigo « hubiera tomado la ciudad como nido totalmente abandonado de sus defensores »:

Como cuando en la umbrosa encima el nido
 del ave destruyó torpe serpiente,
 vuelve ella y del silencio sin ruido
 se admira y está encima del pendiente,
 y arroja el mustio pasto con gemido
 hórrida y miserable, y la caliente
 sangre sola en el árbol halla amado,
 y el lecho, de las plumas mal sembrado.

(Traducción de Herrera).

Tal es el arraigo literario del ruiseñor como figuración de la madre desventurada, que el pájaro anónimo de Estacio se identifica inmediatamente con el mitológico en la desmayada versión de Oña:

Como la querelosa Filomena,
 que cuando al nido fué con la comida
 no vido en él si no es algunos pelos,
 reliquias de los huérfanos hijuelos.

Arauco domado, VII.

² Véase *El ruiseñor de las « Geórgicas » y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro*, en *VKR*, XI (1939), 3/4.

En el Siglo de Oro la motivación sentimental del lamento del ruiseñor penetra también en la poesía sagrada. La hallamos dos veces en *La Conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide. La exposición del Salmo 88, al final de la obra, concluye con una pintura, inspirada en la mística del *Cantar de los Cantares*, de la jornada deleitable del Esposo y la Esposa. En toda ella alienta el recuerdo de los versos de la *Égloga I* en que Nemoroso recorre idealmente al lado de Elisa los montes y valles de « la tercera rueda »¹:

Y cuando el rubio Apolo, ya cansado,
 los sudados caballos zabullere
 en el hispano mar, y algún delgado
 céfiro entre las ramas rebullere,
 y el dulce ruiseñor del nido amado
 al aire con querellas le rompiere,
 entonces mano a mano nos iremos,
 cantando del amor que nos tenemos.

En esta octava las palabras « nido amado » tienen un sentido preciso: Malón de Chaide apunta con ellas en modo específico a la comparación de Garcilaso, donde el « caro y dulce nido », el « amado ramo » que ha sufrido directamente la pérdida de los polluelos, más que objeto inanimado es personaje vivo en el drama del ruiseñor.

Más extensa y literal es la imitación incluida en la paráfrasis del Salmo 103 (*La conversión de la Magdalena*, Parte II, 1); aquí Malón de Chaide acumula repeticiones textuales de la *Égloga I* de Garcilaso (a pesar de haber renegado ostentosamente en el Prólogo de « las Dianas y Boscanes y Garcilasos ») y de Luis de León, con el mismo alarde de vasallaje espiritual que llevaba a Virgilio a insertar en la *Eneida* traducciones de Homero:

Sobre las altas breñas
 diste a las aves nido
 do sin recelo libres anidasen;
 y en medio de las peñas
 con canto no aprendido,

¹ La imagen del ruiseñor doliente concluye también el lamento de la *Égloga panegírica*, en que Lope vierte en fácil retórica culterana los versos « Divina Elisa, pues agora el cielo — con inmortales pies pisas y mides »:

Yo, siempre agradecido,
 las memorias adoro
 de aquella excelentísima señora,
 que con el pie ceñido
 de eternos lazos de oro,
 por campos de zafir pisa la aurora.
 Así canta, así llora
 el ruiseñor que pierde
 el dueño que tenía...

con sus harpadas lenguas te alabasen,
 y que cuando callasen
 por el oscuro velo
 de la noche serena,
 sólo la filomena
 por su dulce garganta en triste duelo
 despida sus querellas,
 moviendo a compasión a las estrellas.

La inoportunidad del « triste duelo » en el Salmo de júbilo y maravilla ante la obra de Dios subraya la firmeza con que se había impuesto en el pensamiento literario el símil del ruiseñor de las *Geórgicas*.

Un contexto paralelo al de Malón de Chaide — el Día quinto del poema *De la creación del mundo* de Alonso de Acevedo — presenta una versión curiosamente contaminada del motivo del pájaro que llora a sus polluelos :

¿Y por ventura alguno el triste llanto
 de los quebrantahuesos nunca ha oído,
 y de la tartamuda Progne el canto,
 en funestas endechas esparcido,
 cuando el fiero dragón lleno de espanto,
 el hombre sin piedad, del caro nido
 las ya nacidas prendas dividieron
 que después muerte con rigor les dieron?

¿Por qué Procne (que para los poetas modernos es siempre la golondrina, conforme a la tradición de Virgilio y Ovidio) ha suplantado aquí a Filomela? No parece probable que Acevedo haya abandonado de intento la versión corriente para acogerse a la de Sófocles que llamó Procne al ruiseñor, pues el epíteto « tartamuda » sólo cuadra a la golondrina ; más verosímil es que partiera de los versos de Horacio (IV, 12), los cuales, aunque se suelen interpretar como alusivos a la golondrina, no presentan caracterización ni nombre precisos, y quizá el ave de Horacio « que gime llorosa a Itis al colgar su nido » le encaminara a la queja lastimera del ruiseñor y de ahí al lugar clásico de las *Geórgicas*. Ya dentro del marco virgiliano advertimos que a los rasgos originales (« el canto — en funestas endechas esparcido », « el hombre sin piedad ») se sobreañaden, sin llegar a constituir una nueva unidad, recuerdos del agüero de Áulide (*Iliada*, II, 308-316 : el agresor es una serpiente que devora la nidada, no el « duro labrador » que la hurta) y ecos de Garcilaso : la posición de « canto » al final del primero de los versos que tratan del ruiseñor, y la expresión « caro nido ».

El ruiseñor afligido de la *Égloga I* de Garcilaso se presenta en *La Bucólica del Tajo* del bachiller Francisco de la Torre como elemento del escenario convencional :

Entre cuyas umbrosas ramas bellas
 Filomena dulcísima cantando,
 ensordece la selva con querollas,
 su gravísimo daño lamentando ⁴.
 Llevan los aires los acentos dellas,
 los montes y las cuevas resonando,
 de donde con tristísimo gemido
 Eco responde al canto dolorido.

En lugar de referir por entero la historia del ruiseñor, como lo había hecho su modelo, el Bachiller sólo alude a ella como fábula conocida de todos, y desarrolla el esparcirse de la voz harmoniosa (brevemente sugerido en la *Odissea*) en que culmina la imagen de Virgilio, pero que Garcilaso no destacó.

En la *Endecha X* el símil del ruiseñor, encuadrado en un contexto frívolo, no refleja la muerte de la amada, Eurídice o Elisa, sino el robo galante de unas « prendas de afición », según lo expresan las cuartetas que parafrasen los versos 341-343 de la *Égloga I* de Garcilaso (« Ella en mi corazón metió la mano — y de allí me llevó mi dulce prenda ; — que aquél era su nido y su morada »):

Triste Filomena
 cuya voz doliente
 dolorosamente
 declara tu pena.
 Cuyo dulce nido,
 rico y despojado,
 ha sido llorado
 y aliviado ha sido.
 Si tu voz me dieras
 o mi mal lloraras
 no dudo acabarás
 los que enterneceras.
 Prendas de afición
 y ésas bien pagadas
 han sido robadas
 de mi corazón.
 Hasta el pecho y alma
 la enemiga mano
 metió amor tirano
 para triunfo y palma...

⁴ En el siglo XVIII José Iglesias de la Casa repite los primeros versos en la invocación inicial de su Idilio III, *Los celos*:

Tú, ruiseñor dulcísimo, cantando
 entre las ramas de esmeraldas bellas,
 ensordeces las selvas con querollas,
 tu gravísimo daño lamentando
 al cielo y las estrellas.

La *Endecha*, continuando una dirección de Garcilaso, en cuyos versos el nido cobra nueva importancia, desplaza el centro de interés de la comparación, que en sus modelos era el pájaro y el cantor, Orfeo y Nemoroso, y aquí es el nido y «el alma saqueada — de prendas queridas». La pareja de oposiciones de la tercera cuarteta insinúa el tema que Herrera exployó en el soneto

Suave Filomela, que tu llanto
descubres al sereno y limpio cielo,
si lamentaras tú mi desconsuelo,
o si alcanzara yo tu dulce canto,

y que en el siglo xvii volvemos a hallar en una *Cantilena* de Villegas («Amada Filomèna») y en un soneto de Pedro de Quirós:

Ruiseñor amoroso, cuyo llanto
no hay robre que no deje enternecido,
¡oh, si tu voz cantase mi gemido!
¡oh, si gimiera mi dolor tu canto!...

En otros versos de Francisco de la Torre acompaña al ruiseñor la tórtola viuda, cuya leyenda y asociación con el ave canora por excelencia es obra de la fantasía medieval. Garcilaso introdujo en el escenario grecolatino de la égloga la asociación, pero no la leyenda, pues se limitó a verter un verso de Virgilio (*nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo*):

Filomena suspira en dulce canto,
y en amoroso llanto se amancilla;
gime la tortolilla sobre el olmo.

Égloga II, 1147-1149.

⁴ Como Herrera, Villegas se aparta de la tradición de Virgilio en cuanto que sustituye el ruiseñor real por la fábula mitológica de las *Metamorfosis*, donde el pájaro es el disfraz animal de una heroína de la literatura. Así lo indica la alusión al crimen de Tereo («cantas tu afrenta y bárbaros despojos», dice Herrera, y Villegas: «significas la pena — que los brazos crueles — del infame Tereo — obraron aquel día»). El soneto de Quirós se singulariza por volver directamente a Garcilaso, como lo evidencian las rimas finales y el último verso, y por esquivar el tema de Filomela, tanto en la versión de las *Geórgicas* como en la de Ovidio. El ruiseñor de Quirós emplea su «raudal sonoro»

cantando la alba y a las flores bellas,

lo cual sugiere el soneto de fray Jerónimo de San José — «tanto una rosa un ruiseñor eleva» — que también comienza con una delicada serie simétrica:

Aquella, la más dulce de las aves,
y ésta, la más hermosa de las flores,
esparcían blandísimos amores
en cánticos y nácares suaves.

Dentro de la literatura occidental el soneto del biógrafo de San Juan de la Cruz es una de las manifestaciones más tempranas de la leyenda persa que celebra los amores del ruiseñor y la rosa. Quizá la tuvo presente también Lope cuando, en *Los pastores de Belén*, III, definió en poético equívoco el momento de la Anunciación:

Púsose el Ave en la virginea rosa.

Y sobre la huella de Garcilaso, Lope :

Lamenta Filomena,
gime la tortolilla enamorada.

La Arcadia, IV.

Pero Francisco de la Torre acoge también la conseja de la « tórtola cuitada » (*Endecha II*), de la « viuda sin ventura » (Libro I, *Canción II* y *Endecha VII*), a quien acompaña, por supuesto, Filomena. En la *Canción I*, « Tórtola solitaria, que llorando... », el ruiseñor retribuye el gemido musical de la tórtola sirviéndole de plañidera :

Avecilla doliente,
andes la selva errando
con el sonido de tu arrullo eterno :
y cuando el sempiterno
cielo cerrare tus cansados ojos,
llórete Filomena,
ya regalada un tiempo con tu pena.

En estos versos, y más declaradamente en el envío de la *Canción* « Verde y eterna yedra », el canto, privilegio del ruiseñor, ha pasado por asociación a su compañera :

De Filomena o tórtola doliente,
canción, buscad la harpada
lengua, y allí llorad mi vida ansiada.

Algo semejante acontece en las *Rimas* de Camoens, quien, con cierta insistencia, concibe el gorjeo de la golondrina (Procne) como dolorido bajo o contrapunto del cantar lírico del ruiseñor (Filomela) :

*En quanto Progne o triste sentimento
da corrompida irmãa co'o pranto ajuda.*

Égloga VII.

*Vês como a Philomela deixa o canto,
com que incita os pastores namorados,
e multiplica Progne o triste pranto?*

Égloga XV.

*Progne triste suspira
e Philomela chora.*

Oda IX.

La extensión del don del canto a la golondrina tampoco carece de abolengo literario. Léase el *Agamenón* de Séneca, vv. 670-675, y la protesta de Plutarco (*Problemas del banquete*, VIII, 7, 2) contra la mitificación de un ave « no más canora que la picaza o la perdiz o la gallina », y en la poesía moderna, Petrarca, *Soneto 310* (al que sigue muy de cerca el último de los

tres pasajes citados de Camoens, en un marco común de imitación del *Dif-fugere nives* de Horacio), y Sannazaro, *Arcadia*, I y XI. Lope, gran admirador de Camoens, repite el concepto en el verso de la égloga *Amarilis* que recuerda la pena

que llora Progne y Filomela canta.

Tal ennoblecimiento de la golondrina es una muestra de la actividad creadora con que el hombre transfigura los objetos que lo rodean ; las *Relaciones* del descubrimiento de América destacan al extremo el papel activo de la mente en la observación de la realidad ; lejos de reflejar en forma pasiva e informativa el mundo virgen que ven, los Conquistadores lo recrean, ordenando sus elementos de acuerdo al esquema cultural que llevan dentro de sí mismos. Leónardo Olschki en su *Storia letteraria delle scoperte geografiche*, Florencia, 1937, estudia muchos ejemplos de esta penetración de lo espiritual en lo objetivo, y en primer término el del ruiseñor, pájaro que no ha pertenecido jamás a la fauna americana, pero cuyo nombre es el único toque concreto que Colón incluye al describir la Isla Española :

... y cantava el ruiseñor y otros paxaricos de mill maneras en el mes de noviembre por allí donde yo andava.

Los rasgos de las primeras descripciones que trazan los Conquistadores — eterna primavera, árboles siempre verdes, siempre cubiertos de fruto y flor, fuentes claras, pájaros canoros — son los del paisaje ideal del paraíso de Dante, del prado milagroso de Berceo, del vergel de amor de Guillaume de Lorris y, al acercarse el Renacimiento, los de la Arcadia, escenario de la edad de oro. « El rosenor que canta por fina maestría » es un rasgo fijo del estilizado miraje medieval ; por eso, no es sólo el alucinado Colón quien sitúa en tierras del trópico el ave consagrada por la tradición europea : también Pedro Mártir de Angleria, por ejemplo, al contar la fábula con que los indígenas de la Española explicaban el canto nocturno de un pájaro nativo (fábula causal, de tipo idéntico al mito clásico de Aedón o Filomela), llama al pájaro *luscinia* 'ruiseñor', o bien *philomena*, con la variante del nombre mitológico difundida en la Edad Media (*De orbe novo*, I, 8, 2).

2. EL CIERVO HERIDO Y LA FUENTE

En la Historia de *Leandro y Hero*, y más exactamente, en el episodio de Proteo, Boscán presenta esquematizada la trama doble de un símil que despertó eco largo y variado en la lírica española :

y así los que necesidad tenían
de aprovecharse dél hanle buscado
como el herido ciervo busca el agua.

El ciervo herido que va a morir a las aguas o que baja a la fuente es motivo repetido en la lírica gallegoportuguesa medieval y, aunque la vitalidad de estas composiciones y de las formas castellanas análogas es grande, precisamente por su carácter popular no debieron de tener atractivo para la lírica sabia de la escuela italiana. Además, el motivo que en la *Historia de Leandro y Hero* y en la mayoría de los poetas que lo adoptan es simil que subraya anhelo o presteza, en el *Cancionero de la Vaticana* es puro elemento lírico, ni detalle narrativo ni ilustración del relato ¹. De los versos citados, y más claramente todavía, de su elaboración ulterior, resulta evidente que para encarecer la premura de los que acudían al oráculo de Proteo, Boscán comenzó por echar mano a la comparación que pinta la sed de Dios del Salmista :

Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas, así clama por ti
¡ oh Dios ! el alma mía ².

Pero al verter el versículo del ciervo « encendido en sed », parece que se hubiera interpuesto en la mente de Boscán la visión de otro correr patético — el de la cierva herida de la *Eneida* (IV, 67 y ss.) :

¹ Sirvan de ejemplo algunas composiciones de Pedro Meogo en el *Cancionero de la Vaticana*, n^{os} 791, 793 y 795 :

*Tal vay ò meu amigo
com amor que lh'eu ey,
como cervo ferido
de monteyro del rey.*

*Tal vay o meu amalo,
madre, com meu amor,
como cervo ferido
de monteyro mayor.
E se el vay ferido
hirá morrer al mar...*

*Passa seu amigo
que lhi bem quería :
o cervo do monte
a augua volvia...*

*Hirey, mha madre, a la fonte
hu vam os cervos do monte...*

² En la paráfrasis de Luis de León :

Como la cierva brama
por las corrientes aguas, encendida
en sed, bien así clama
por verse reducida
mi alma a ti, mi Dios, y a tu manida.

Bramar = 'desear' (y por consiguiente, 'buscar' en el verso de Boscán), acepción igual a la del italiano *bramare*, perdida en español moderno. Para la divergencia semántica de 'bramar' en esas dos lenguas, véase Josef Brüch, *Der Einfluss der germanischen Sprachen auf das Vulgärlatein*. Heidelberg, 1913.

*Est mollis flamma medullas
interea, et tacitum vivit sub pectore vulnus.
Urilitur infelix Dido totaque vagatur
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque volatile ferrum
nescius; illa fuga silvas saltusque peragrat
Dictaeos: haeret lateri letalis harundo.*

Blanda llama devora entretanto sus medulas, y bajo su pecho vive la sorda llaga. Arde la infeliz Dido y vaga enloquecida por toda la ciudad, cual la incauta cierva herida que el pastor traspasó desde lejos, acosándola con sus flechas por los bosques de Creta, y sin saberlo le dejó hincado el hierro volador: ella recorre en su fuga las selvas y los montes dicteos, pero en su flanco lleva clavado el arpón letal.

El símil de Virgilio traduce en términos de intuición poética un lugar común de la ética epicúrea: el del hombre que no ha alcanzado la sabiduría y que en continuo cambio de lugar y de ocupación pretende huir en vano de las desordenadas pasiones que lleva en su propia alma¹. El coro sentencioso del *Agamenón* de Ennio (v. 234 y ss.) es la primera mención clásica de tal error moral, y su más hondo análisis se encuentra en los versos de Lucrecio (III, v. 1050 y ss.), que inspiraron varias veces a Horacio (*Odas*, II, 16, v. 18 y ss.; III, 1, v. 35 y ss.; *Epístolas*, I, 14, v. 12 y ss. Cf. también *Epístolas*, I, 12, vv. 27-30), a Séneca (*Epístolas*, II, 1; *LIX*, 1; *Sobre la tranquilidad del alma*, II, 13) y a San Agustín (*Confesiones*, IV, 7 y VI, 2) y cuya suma ha recordado Bartolomé Leonardo de Argensola en el soneto «Carlos, ni pretensión ni gloria fundo»:

vive dentro de ti, porque te advierto
que jamás hallarás al que desees
si le buscares fuera de ti mismo².

¹ Semajante al vagar desatentado de Dido parecería el de Amata, pero indica su diversidad esencial la comparación que lo refleja, la del trompo (*Eneida*, VII, v. 378 y ss.), tomada quizá de Tibulo, I, 5, y ajustada a la nueva situación con grave humorismo. Amata, que enloquecida por Juno recorre los bosques del Lacio secundando los planes de la deidad que la atormenta, sugiere, en contraste con Dido, el movimiento frenético del trompo que gira por manos extrañas, *actus habena*. También es distinta la intención de los toques que completan en estilo homérico el cuadro del símil, aludiendo finamente al motivo central: en el libro IV, el cazador indiferente que no sabe siquiera a dónde ha ido a parar la flecha; en el libro VII, los niños pasmados ante los brincos del trompo, a semejanza de los inmortales (XII, v. 791 y ss.) que desde una nube leonada miran plácidamente cómo se debaten bajo sus manos los hombres empeñados en altos hechos de honor.

² Compárese la danza alegórica del ciervo y las ninfas, en el Libro V de la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo:

Visto el ciervo, las ninfas le tomaron en medio, y danzando continuamente sin perder el són de los instrumentos, con gran concierto comenzaron a tirarle, y él con el mismo orden después

Y con el mismo tema en clave devota — Dios, centro del alma — concluye Lope un soneto de los *Triunfos divinos* :

Pero dime, Señor, si hallar descanso
no puede el alma fuera de su centro
y estoy fuera de ti ¿cómo descanso?

Compárese el título de una obra perdida de San Juan de la Cruz : *Explicación de las palabras* Búscate en mí, dichas, a lo que se entiende, por Dios a Santa Teresa de Jesús. Así, pues, este concepto, que la mística ha hecho tan familiar, tiene continuidad con la tradición clásica a través de San Agustín.

El símil en que cristaliza el *hoc se quisque modo fugit at... effugere haut potis est* del moralista epicúreo se ajusta a la zozobra de Dido porque, desde el coro célebre del *Hipólito* de Eurípides (v. 525 y ss.), la herida de la flecha evoca el dardo « más alto que el del fuego y el de los astros, que arroja de sus manos Eros, hijo de Zeus ». La sola mención de la cierva agrega un sobretono erótico, como el que vibra en la odita a Cloe (Horacio, I, 23) y que ya existía quizá en los versos de Anacreonte sobre « el cervatillo asustado, de dulces ojos », que le sirvieron de modelo. Independientemente, la gracia esquiva del animal ha sugerido esa asociación en textos tan alejados como los *Proverbios* (V, 19) y el *Cantar de los Cantares* (II, 7, 9, 17; VIII, 14), la novela cortesana de Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (la galante *coutume du blanc cerf*), el soneto de Petrarca *Una candida cerva sopra l'erba*, y varios lugares de Lope como, por ejemplo, la escena IV de *La selva sin amor* :

¿ No ves aquella cierva
llamar al gamo, y él pacer la yerba
ocioso y descuidado ?

o en la *Égloga panegírica* :

Y he visto cierva yo dar en la flecha
(justo castigo) por huir del gamo.

Por su enlace con este pasaje de Virgilio, alta cumbre sentimental de la poesía antigua, la simbólica cierva herida penetra en la imagen bíblica para

de salidas las flechas de los arcos, a una y otra parte moviéndose, con muy diestros y graciosos saltos se apartaba. Pero después que buen rato pasaron en este juego, el ciervo dió a huir por aquellos corredores. Las niñas, yendo tras él, y siguiéndole hasta salir con él de la huerta, movieron un regocijado alarido...

La sabia Felicia explica « lo que debajo de aquella invención se contiene » :

El ciervo es el humano corazón... Ofrécese a las humanas inclinaciones, que le tiran mortales saetas : pero con la discreción apartándose a diversas partes, y entendiendo en honestos ejercicios, ha de procurar de defenderse de tan dañosos tiros. Y cuando dellos es muy perseguido, ha de huir a más andar, y podrá desta manera salvarse : aunque las humanas inclinaciones, que tales flechas le tiraban, irán tras él y nunca dejarán de acompañarle, hasta salir de la huerta desta vida.

subrayar su urgente ansia y su tormento, y juntas constituyen, desde Boscán, un símil que la lírica española aplica ya a la pasión profana ya a la sagrada. Aun las raras veces que los poetas se vuelven de intento a un solo modelo, como Malón de Chaide, precisamente en la traducción del Salmo *Quemadmodum desiderat cervus* (*La conversión de la Magdalena*, Parte III, 16), se deslizan también finas reminiscencias del otro ¹:

Como la cierva en medio del estío
de los crudos lebreles perseguida,
que lleva atravesada
la flecha enherbolada,
desea de la fuente el licor frío
por dar algún refresco a la herida,
y ardiendo con la fuerza del veneno,
no para en verde prado o valle ameno ² ;
así mi alma eterna te desea,
eterno Dios.

¹ Dos ejemplos en que el símil bíblico no se ha contaminado con el de la *Eneida* pertenecen a traducciones: la ya citada paráfrasis de Luis de León, siempre más ceñido al original que su discípulo, y los versos del *Aminta* de Jáuregui (acto II):

Fuera resuelto y presto,
más que a la fuente el ciervo caluroso.

(El Tasso, más cerca de la Biblia, dijo: *che l'assetato cervo a la fontana.*)

También es independiente de la *Eneida* el romance de Góngora «A vos digo, señor Tajo»:

cuando mil nevados cisnes
pasan vuestros vados fríos,
cuando beben vuestras aguas
mil ciervos de Jesucristo.

El juego de palabras, que subraya el tono jocoso de toda la composición, indica que el símil era trillado en la literatura devota: hállese, en efecto, en las mediocres composiciones de Luis de Ribera y en el *Cancionero* de López de Úbeda.

² Estos últimos versos de Malón de Chaide tocan la curiosa perversión literaria que aparece en la *Égloga II* de Garcilaso, y según la cual el ciervo redobla su presteza bajo el acicate de la herida. Habla consigo misma la cazadora Camila:

Si desta tierra no he perdido el tino,
por aquí el corzo vino que ha traído,
después que fue herido, atrás el viento.
¿Qué recio movimiento en la corrida
lleva, de tal herida lastimado ?
En el siniestro lado soterrada
la flecha enherbolada va mostrando,
las plumas blanqueando solas fuera.

Pero al terminar el soliloquio observa razonablemente:

que yo me maravillo ya y me espanto
cómo con tal herida huyó tanto.

Los imitadores de Garcilaso se disparan de la realidad con fruición:

El deseo bíblico de las aguas vivas es para Malón de Chaide consecuencia de la herida virgiliana, que realza (como la visión caballeresca de la jauría lanzada tras el venado) la prisa angustiosa de la huída. La comparación dobla así su valor místico : sólo reposa en Dios el alma herida de su amor. « No me buscarías si no me hubieras encontrado » ¹.

De igual manera, contado es el imitador de Virgilio que no haya acentuado

*Mas onde te acolheste (o doce vida)
mais leve e presurosa,
do que na selva umbrosa,
cerva de aguda setta vay ferida.*

Camoons, *Canção XI*.

fatigando el ciervo
que herido vuela.

Góngora, « Frescos aircillos »

tras un corcillo herido
que de bien flechado vuela,
porque en la fuga son alas
las que en la muerte son flechas.

Id., « Las aguas de Carrión ».

La vida es ciervo herido
que las flechas le dan alas.

Id., « ¡ Oh cuán bien que acusa Alcino ».

No el polvo desaparece
el campo, que no pisan alas hierba ;
es el más torpe una herida cierva,
el más tardo la vista desvanece.

Id., *Soledad I*, vv. 1041-1044.

y del bosque salió por otra via
una ligera cierva que llevaba
las alas de un arpón con que volaba.

Valbuena, *El Bernardo*, X.

Medoro, o fuese fuerza o fuese acaso,
salió contra un ligero ciervo herido.

Ibid., XIV.

También el « culto » Solís y Rivadeneyra repite la ficción :

Ataja, que tan violento
corre el corzo hacia la fuente,
que va la flecha en su frente
más veloz que iba en el viento.

¹ La idea de Malón de Chaide, complicada por la interferencia de dos símbolos (fuente y fuego) para un mismo objeto (Dios) se halla en el *Epigrama* que compuso Lope a la imagen de la Santa de Ávila :

Herida vais del serafin, Teresa,
corred al agua, cierva blanca y parda ;
mas la fuente de vida que os aguarda
también es fuego y de abrasar no cesa.

el tormento de la cierva fugitiva con el ansia de la fuente : Gutierre de Cetina por ejemplo, que reduce el símil de la *Eneida* a su núcleo conceptual :

sino que ya, como herida cierva,
doquier que voy, conmigo va mi muerte.

«¿En cuál región, en cuál parte del suelo...».

y Quevedo (que como veremos más adelante, también cuenta con la versión contaminada) :

Exento del amor pisé la hierba
que retrata el color de mis martirios ;
vestí mis sienes de morados lirios ;
mas ya como la cierva,
que por la herida sangre y vida pierde,
busco el remedio por el campo verde ¹.X

Garcilaso incorporó a su *Égloga II* como elemento de narración, no como símil, la cierva herida de la *Eneida*; con todo, la asociación de los términos «ciervo herido» y «fuente» (v. 744 de la misma *Égloga*), aun cuando no estrictamente enlazados, subraya la dificultad que representa para el poeta evadirse del tema tradicional. Lo mismo en *La selva sin amor* de Lope, en que la queja de la cierva sugiere la herida :

Las fuentes dilatarse en plata viva
y quejarse la cierva fugitiva.

Y en una octava gongorina de la égloga *Amarilis* :

Como el herido ciervo con la flecha
se oculta por los ásperos jarales,
que en cualquiera lugar morir sospecha
dando a las selvas ramos de corales,
a quien ni el verde dítamo aprovecha,
ni echar en flores ni beber cristales —
seré yo triste en tantos accidentes
Tántalo de las selvas y las fuentes.

Hasta en la cierva de repostería, con que la maga Arleta obsequia al paladín morisco Ferragut, persiste la fuente de la Biblia convertida por travesura barroca en lago de almíbar :

Llegó una hermosa dama que traía
en fina porcelana real conserva
que, aunque de azúcar hecha, parecía
con cuernos de oro alborotada cierva,

¹ Si por 'remedio' entendió concretamente Quevedo, como Lope de Vega en la égloga *Amarilis*, la milagrosa hierba dítamo con la cual, según Plinio (XXV, 8), se desprende el ciervo las saetas, apenas pueden incluirse estos versos en la tradición del símil virgiliano.

que en almíbar nadando pretendía
de la flecha huir la mortal yerba
que en el cuerpo llevaba soterrada,
yendo así la verdad más disfrazada.

VALBUENA, *El Bernardo*, X.

La comparación cruzada del ciervo, no menos que la del ruiseñor de las *Geórgicas*, confirma a Boscán en su modesta gloria de precursor; los versos desabridos de la *Historia de Leandro y Hero* brindan también en este caso un motivo que a lo largo del Siglo de Oro pasa de mano en mano, ya dilatado en el molde estrófico de la Canción italiana, ya reducido a medio hendecasilabo; en el plano real de la narración o trasladado al de la imagen para reflejar objetos tan variados como la sed, el ansia mística, el impulso animal y todas las sutilezas del amor petrarquesco.

Así, la *Égloga venatoria* de Herrera repite el feliz enlace de temas de Boscán, realizándolo con su fina adhesión a Garcilaso:

o alcanzar por el ancho y largo suelo,
junto al agua, herido y sin aliento.
el ciervo que atrás deja el presto viento.

Resuena en el último verso el eco de la *Égloga II* («el corzo... que ha traído — después que fué herido, atrás el viento») y como en ella el cuadro del ciervo tampoco es similar; es término de encarecimiento («Esto preciera más que...») con que Herrera cierra el repetido esquema de la invitación del pastor: *Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori — hic nemus...*

En el mismo año (1582) en que Herrera publicaba sus poesías, aparecía la novela pastoril de Luis Gálvez de Montalvo en cuyo relato está entretejido un incidente que por la común imitación de Garcilaso parece la versión en prosa de los tres versos de la *Égloga venatoria*:

Volvió los ojos al monte y por la falda dél vido venir un ligero ciervo herido de dos saetas en el lado izquierdo, sangrientas las blancas plumas [«en el siniestro lado soterrada — la flecha enherbolada va mostrando — las plumas blanqueando solas fuera»] y tan veloz en su carrera que sólo el viento se le podía comparar... Después que gran rato anduvieron por la espesura, a un lado oyeron bramar el ciervo, y acercándose a él, le hallaron cerca de una fuente, que al pie de un pino salía, asiendo de la hierba, sobre el agua.

El pastor de Filida, V.

Notable predilección por el tema (particularmente con predominio del elemento virgiliano) demuestra Francisco de la Torre, que en su breve obra lo repite siete veces con gran variedad de extensión y forma, y con exclusiva referencia erótica; así lo subraya el epíteto de naturaleza que acompaña al

nombre del animal en la pintura de los quehaceres de la edad de oro (Libro II, *Oda III*):

Ya por el monte solitario daban
al ciervo enamorado
muerte...

La estructura del símil en el soneto 31 del mismo libro se destaca por su fidelidad al marco bíblico, en el que se inserta una alusión a la imagen de la *Eneida*, afeada por el encadenamiento de relativos, del *cuyo*, en particular, gozne único de la pobrísima sintaxis del poeta :

Filis, no busca desangrada cierva
con más ardor el agua, cuya pura
vena mitiga el fuego, que la dura
flecha del cazador llevó en la yerba,
como mi alma a ti.

En contraste, la *Oda VI* (Libro I) presenta una simple traducción de los versos de Virgilio (con omisión de *quam procul... nescius*):

Tal anda como aquella
cierva desamparada
a quien montero duro
clavó de parte a parte.
Ella salta ligera
huyendo el valle, donde
le vino el mal, y lleva
en el costado el dardo.

Muy virgiliano es también el desarrollo de la *Oda IV* (Libro I) donde a la transformación poco feliz de la huida instintiva en un cálculo de defensa se agrega en el último verso un acertado efecto gráfico :

¿ Viste, Filis, herida
cierva de la saeta que temiendo
nuevo daño, la vida
cara pierde, vertiendo
la roja sangre que dilata huyendo ?

En la *Égloga V* el motivo se presenta como puente entre el relato de Garcilaso (que recogen Herrera y Montalvo) y la *Canción* « Doliente cierva » :

Movió las hojas de una fértil planta
ciervo sediento por allí venido ;
la bella ninfa presta se levanta
dejando plectro y prado florecido.
Y aunque la mansa fiera se adelanta
por el bullicio de la selva oído,

una flecha ligera la detiene
y otra que traspasando el aire viene.

El blanco lado traspasado brama,
la fresca y verde yerba colorando
con la herbolada sangre que derrama
el ya doliente y bello pecho blando,
cuya ganchosa y empinada rama
entre otras verdes ramas enredando,
ya de la rigurosa flecha muerto,
cayó en el suelo desangrado y yerto.

Filis, la cazadora, ordena a su enamorado que corte la cabeza del ciervo para colgarla como despojo (idéntico incidente en Montalvo), y no bien acaba el pastor de obedecerla y de hablarla,

cuando tras otra bella cierva entraba
cansada Filis, de su fin ganosa ;
la cierva ligerísima bramaba,
en el pecho la flecha ponzoñosa,
cuando con otra fiera detenida
cayendo, rinde la perdida vida.

Volveremos a encontrar en la «Doliente cierva» la alusión clara, pero mantenida en segundo plano, al tema bíblico (la sed, anterior a la irrupción del motivo virgiliano); el desdoblamiento de la figura central en una pareja apunta al desarrollo del motivo en el sentido del «martirio de amor» de la «Doliente cierva»; semejante es también la adjetivación («El blanco lado traspasado brama», «el ya doliente y bello pecho blando» = «Doliente cierva, que el herido lado», «el regalado y blando — pecho pasado del veloz montero»; «cayó en el suelo desangrado y yerto» = «tu desangrado y dulce compañero»).

La pieza de antología de Francisco de la Torre no nació, pues, de un azar momentáneo de inspiración; representa el término en la elaboración de un motivo que con su frecuencia caracteriza toda la obra. Por su erotismo elegíaco, por su rechazo explícito de la mitología — «fábula un tiempo, caso agora» insiste en el «envío» de la *Canción* — que recuerda la actitud de las *Geórgicas*, la «Doliente cierva» parecería inscribirse exclusivamente en la tradición virgiliana. Pero la mención del tema bíblico, aunque breve, se repite con una simetría que indica su valor dentro de la composición: se la oye primero claramente al enunciar el tema de la *Canción*:

Doliente cierva, que el herido lado
de ponzoñosa y cruda yerba lleno,
buscas el agua de la fuente pura.

Reaparece luego en la tercera estancia en tonos bajos, porque la cierva, afligida por el fin de su compañero, no busca en la fuente descanso « de crudas llagas y memorias fieras » sino el reposo definitivo de la muerte :

Tú, con el fatigado aliento pruebas
a rendir el espíritu doliente
en la corriente deste valle amado ⁴.

Por última vez resuena el motivo en los versos que evocan en vagas oraciones trucas el vivir de los ciervos enamorados, antes de que la flecha del cazador pusiera « términos desdichados a su suerte ». Aquel vivir es la jornada bucólica cabal ; cuando reunidos, los ciervos vagan por el prado solitario « cogiendo tiernas flores » como Elisa y Nemoroso (no faltan coincidencias verbales entre estos versos de la *Canción* y « Ves aquí un prado lleno de verdura, — ves aquí una espesura ») ; « cuando las horas tristes » de apartamiento, lloran su pena de ausencia junto al río de Garcilaso, en la actitud bucólica convencional que enfadaba a don Bela (*La Dorotea*, II, 5) :

cuando las horas tristes,
ausentes y queridos,
con mil mustios bramidos
ensordecistes la ribera umbrosa
del claro Tajo...

Y sin embargo, aun dentro del amanerado paisaje de égloga, el cuadro todo y la palabra tradicional « bramido » insinúan la perduración de la anécdota lírica del Salmo — el ciervo encendido en deseo ante las aguas vivas. La « Doliente cierva » repite, pues, con técnica nueva el motivo de Boscán. Su peculiaridad estriba en presentar la muerte de los dos ciervos como « triunfo

⁴ La misma interpretación romántica, reforzada por el paralelismo olvido-muerte, presenta Barahona de Soto, *Égloga IV* :

¡ Ay triste ! ¿ Qué aprovecha
irte a buscar, si muero en el olvido
de tu crueldad, do amor matarme quiere,
cual el ciervo herido
de la herbolada flecha
que va a buscar la fuente donde muere ?

Barahona de Soto es buen testimonio de cómo pueden coexistir independientemente en el mismo espíritu el mundo de la observación y el de la fábula, pues ni sus *Diálogos de montería* ni sus cuadros animalistas de raro realismo (tigre que acomete al ciervo en su manada en *Las lágrimas de Angélica*, X ; combate entre ciervos en el mismo poema, segunda parte) le quitaron el gusto por el ciervo mitificado de la tradición de Boscán.

Las aguas que busca el ciervo cuentan ahora con dos posibilidades metafóricas opuestas, refrigerio y muerte. Mira de Amescua las contrasta en su *Fábula de Acteón* :

En esta inútil y sagrada fuente
quiso con sed mortal el desdichado [Acteón después de la metamorfosis]
sumergirse a morir más suavemente
o sustraerse a la maldad del hado.

glorioso» o sea en su intento de convertir la res de montería en una criatura literaria de significado semejante al de la tórtola ¹. Así como la tórtola casta de Eliano se transforma en la edad media en ejemplo de inconsolable viudez, y como la Filomela clásica muere cantando, hecha paradigma de amor divino, de igual modo el ciervo que en toda la antigüedad ha sido comparación de amores, recibe una nueva «naturaleza». San Juan de la Cruz la declara en frases que traducen los giros fijos de un ejemplario:

Y es de saber que la propiedad del ciervo es subirse a los lugares altos,...
y si oye quejar a la consorte y sicte que está herida, luego se va con ella y
la regala y acaricia ².

¹ Es evidente que va trazando la silueta del ciervo como leal enamorado paralelamente a la conseja popularísima de la tórtola:

Como tórtolas solas y queridas
solos y acompañados anduvistes,

dice en la *Canción*. En la endecha «Viuda sin ventura» otras poéticas congojas acompañan, como hemos visto, a la «tórtola cuitada»:

Llora Filomena,
cierva herida brama.

La asociación con el ciervo se trasluce también en la endecha «El pastor más triste» con el término «montero», peculiar de la caza mayor e inadecuado para el matador de la tórtola:

Tórtola cuitada,
que el montero fiero
le quitó la gloria
de su compañero.

Compárese en la *Canción II*:

el regalado y blando
pecho pasado del veloz montero.

Y también:

las asechanzas de un montero crudo.

² Declaración del verso «que el ciervo vulnerado» del *Cántico espiritual*, Compárense, por ejemplo, las fórmulas iniciales del bestiario latino editado por A. Tobler *ZRPh*, XII (1888, p. 57 y ss.): *Cervus habet duas naturas et duas figuras. a) Trait cum naribus serpentis... b) Et aliam naturam habet cervus. quando natat cum aliis... Corvus hanc naturam habet. quia quando facit filios...* La fábula del fidelísimo amor del ciervo, contada como caso acontecido, está puesta en boca del personaje «a quien era muerta su amada» en la novela anónima *Cuestión de amor*, compuesta entre 1508 y 1512. La siguiente octava de Camoens (*Égloga IV*; 5) parece recoger la ficción de los ciervos enamorados — pero antes de que el cazador ponga a prueba la ternura del animal — orientada al clímax petrarquesco, heredado de la poesía provenzal y aun de la árabe, de la herida de amor, tan rigurosa como la de la muerte:

O cervo, que escondido e emboscado,
temendo o cobizoso caçador,
está na selva, monte, bosque ou prado
e alli donde vive, vive amor:
de temor e de amor acompanhado
com iusta causa amor ten e temor:
temor a quem para ferillo vinha,
amor a quem já já ferido o tinha.

Francisco de la Torre tomó tal ficción como hilo de la «Doliente cierva» sin más cambio que el impuesto por la imitación de la *Eneida*: el elegir la cierva herida como figura en movimiento. Su *Canción*, difusa y narrativa, se orienta mediante este tema hacia la lírica pura del *Cántico espiritual*, donde el simbolismo animal, infinitamente denso, empalma la transmisión de cultura continua de la antigüedad a la Edad Media con la transmisión reanudada de la antigüedad al Renacimiento.

En el *Cántico* la presencia de la compleja imagen del ciervo herido que ansía las aguas no se justifica únicamente por su raíz bíblica. La admisión del elemento virgiliano es muestra de una manera esencial de la poesía devota española que sólo en raros momentos — en los versos de San Juan, ante todo — deja subsistir el sutil equilibrio en que se apoya la belleza: el «volver a lo divino», piedra de escándalo de la crítica extranjera, no tiene asomos de blasfemia ni de sátira; proviene, al contrario, como la parodia medieval, de la convivencia más ortodoxa con el pensamiento religioso, y en su marco tanto cabe la chocarrería de Bonilla y Ledesma como la ternura con que Lope y Valdivielso bordan, por ejemplo, sobre la solicitud de Dios por el alma pecadora, el tema de la ronda del galán. San Juan de la Cruz en toda su obra poética gusta de velar la intimidad religiosa con las formas y motivos de la literatura profana¹; con ojos renacentistas ha recorrido el *Cantar de los cantares* para recarlo en una versión que nos es más cercana

¹ Las *Canciones del alma que se duele de que no puede amar a Dios tanto como desea* vuelven a lo divino la *Flor de Gnido*:

Si de mi baja suerte
las llamas del amor tan fuertes fuesen
que absorbiesen la muerte,
y tanto más creciesen
que las aguas del mar también ardiesen.

Como es sabido, la forma estrófica de la *Noche oscura* y el *Cántico espiritual* es la de la *Canción V* de Garcilaso, asociada por Luis de León, maestro del Santo — «buen lapidario... desta piedra rica» le llama fray Jerónimo de San José — a la expresión del pensamiento filosófico y religioso. El motivo de la «cristalina fuente» procede, según Pfandl (*Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*. Barcelona, 1933, pág. 108₂), de la novela italiana del *Caballero Platir*; el del cabello de la amada como lazo o red del alma es un tema de Petrarca (sonetos 196, 197, 198), fijado en la *Canción IV* de Garcilaso, desarrollado en dos sonetos castellanos de Camoens («A la margen del Tajo un claro día», «El vaso reluciente y cristalino») y otras poesías suyas, y repetido con predilección por Herrera — para no nombrar sino los más famosos de entre los herederos inmediatos de Garcilaso. Los nombres mitológicos (Sirenas, Filomena), las alusiones a la fábula del ruiseñor y a la de la tórtola no son recuerdos maquinales de la lengua poética del momento: desempeñan un cometido especial, que se perfila materialmente en su extensión y en los pasajes nunca accesorios en que se encuentran. Recuerdos evidentes de la *Égloga I* de Garcilaso se hallan en la *Llama de amor viva* («rompe la tela» = «¡oh tela delicada!» + «este velo — rompa del cuerpo» y también «do se rompiese — aquesta tela de la vida fuerte» de la *Égloga II*; «¡oh mano blanda, oh toque delicado!» = «¡oh miserable hado, — oh tela delicada!» + «¿Dó está la blanca mano delicada?»). Otras reminiscencias en el *Cántico espi-*

que el original porque nos emparenta con ella el fondo grecorromano de la cultura moderna. La belleza del *Cántico espiritual* es accesible a nuestra admiración como el sentido de una lengua romance lo es a nuestro entendimiento; la del *Cantar de Salomón* es un habla remota en que no sólo las palabras sino también el pensamiento exigen traducción.

Así, pues, el *Cántico espiritual* no sólo admite en el motivo del ciervo la imagen de la *Eneida* sino que le da también predominio sobre la del Salmo. Pero además, y en eso difiere de Boscán y de la generalidad de los poetas italianizantes, recoge la elaboración medieval del tema. En la Edad Media la literatura devota, aficionada a recrear espiritualmente la naturaleza en sus bestiarios moralizados, ve en la « criatura simple » que al ser acosada por los perros se entrega por sí misma al cazador¹ y cuyo enemigo específico es la serpiente², la figuración de Jesús³. San Juan de la Cruz acoge tales acep-

ritual (« ¡ Oh prado de verduras — de flores esmaltado ! » = Ves aquí un prado lleno de verdura » y *Égloga II* « preséntanos a colmo el prado flores — y esmalta en mil colores su verdura » ; « buscando mis amores — iré por esos montes y riberas » = « busquemos otro llano, — busquemos otros montes y otros ríos ; « do mana el agua pura ; — entremos más adentro en la espesura » = « Ves aquí una espesura, — ves aquí una agua clara » + « en esta agua que corre clara y pura », « el canto de la dulce Filomena » al acabar el poema = « La blanca Filomena » al acabar el cantar de Salicio). La Declaración del verso « los valles solitarios nemorosos » sigue muy de cerca los primeros versos de Nemoroso, y calca uno de sus giros : « Los valles... de dulces aguas llenos » = « verde prado de fresca sombra lleno ».

¹ Así Plinio, *Historia Natural*, VIII, 32 : *Urgente vi canum ultro confugiunt ad hominem... Caetero animal simplex*. También afirma Plinio y lo corrobora Eliano, *Naturaleza de los animales*, XII, 46, que para cazarlo los monteros se valen de la música, que lo atrae irresistiblemente. Estas dos « propiedades » están patéticamente entrelazadas en los *Conjurios de amor* de Costana :

Aquel amor con que viene
la triste cierva engañada
rebramando,
donde el ballestero tiene
su muerte muy concertada
en llegando...

² Plinio, *Ibid.* : *Et iis est cum serpente pugna. Vestigant cavernas, nariumque spiritu extrahunt renitentes* (lo mismo en XXVIII, 9). Eliano, *Ibid.* II, 9 y VIII, 6. La fábula aparece en *L'Image du monde* de Gautier o Gossuin de Metz, compuesto a mediados del siglo XIII y en *Le livre du trésor* de Brunetto Latino, que tanta difusión tuvo en la Edad Media.

³ El sentido alegórico está claramente indicado en el *Bestiaire* de Philippe de Thaon, de principios del siglo XII. En el *Ejemplario* editado por A. Tobler el ciervo no representa a Jesús sino al cristiano : « *Cervus manducal illos serpentes. venenum autem serpenicum bultit in ventre eius. Tunc vadit cervus ille cum magno desiderio ad fontem aque* [Compárense las palabras del Salmo : *Quemadmodum desiderat cervus ad fontem aquarum*] *et bibit multum et sic vincit venenum. Sic nos quando super habundat odium aut ira vel aliquod aliud vicium debemus currere ad fontem vivum. hoc est cristum qui per suam magnam misericordiam infudit in nobis spiritum sanctum et efugat luxuriam, odium et iram aut avariciam et omnia mala vicia que in nobis sunt et nos peccare cotidie faciunt* ». La moraleja tiende a la identificación fuente = bautismo, que enlazada con el tema del ciervo herido, reaparece en una letrilla

ciones simbólicas no sólo porque son bien tradicional de las letras sagradas sino por propio temperamento : frecuentísima en su expresión es la referencia al mundo animal, donde menudean junto a hechos de fina observación, fábulas como la del ave fénix, la víbora, la rémora, el pájaro solitario, la paloma, la tórtola y el ruiseñor ⁴. Dentro de la poesía profana de la Edad

de Gregorio Silvestre, poeta de origen portugués, secuaz de Castillejo en la primera parte de su carrera y de Garcilaso en la última :

El ciervo viene herido
de la yerba del amor;
caza tiene el pecador.

Allá en el monte vedado,
la montera libertada,
con saeta enherbolada,
de corazón humillado,
tan lindo tiro a tirado,
que hizo siervo al Señor.
Caza tiene el pecador...

De nuestras culpas llagado,
de nuestra salud ardiente,
vino matar en la fuente
la sed de nuestro pecado.
Tiro bienaventurado,
que a Dios enclavó de amor.
Caza tiene el pecador.

⁴ Romance sobre el salmo *Super flumina Babylonis*.

Yo me metía en su fuego
sabiendo que me abrasaba,
disculpando al avecica
que en el fuego se acababa.

Al ave fénix muy traída y muy llevada por poetas devotos y predicadores, como lo indica el romance burlesco de Quevedo, se refiere también la Declaración del verso «habiéndome herido» del *Cántico espiritual*:

Se está el alma abrasando en fuego y llama de amor, tanto que parece consumirse en aquella llama y la hace salir fuera de sí y renovar toda y pasar a nueva manera de ser, así como el ave Fénix que se quema y renace de nuevo.

En los *Avisos y sentencias espirituales* (150 y 208) leemos dos fábulas que aparecen juntas en el prólogo de la *Celestina*:

Como los hijuelos de la víbora, cuando van creciendo en el vientre comen a la madre y la matan...

El apetito y asimiento del alma tiene la propiedad que dicen tiene la rémora con la nave : que con ser un pez muy pequeño, si acierta a pegarse a la nave, la tiene tan queda que no la deja caminar.

En la misma obra, 249 :

Las condiciones del pájaro solitario son cinco. La primera que se va a lo más alto. La segunda que no sufre compañía aunque sea de su naturaleza. La tercera que pone el pico al aire. La cuarta que no tiene color determinado. La quinta que canta suavemente.

Cántico espiritual :

La blanca palomica
al arca con el ramo se ha tornado,

Media el ciervo interviene, como hemos visto, con un halo erótico particularmente intenso en la lírica gallegoportuguesa y en las formas castellanas que continúan la tradición nacional frente a las de importación italiana ¹. La maestría con que San Juan maneja el estribillo y la repetición paralela en canciones como «Que bien sé yo la fuente que mana y corre» o «Un pastorcico solo está penado» (y aun en poesías sabias, como en las primeras liras de la *Noche oscura*) revela una compenetración con la vena popular y una estilización de sus motivos sólo comparable a la de Gil

y ya la tortolica
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado...

El aspirar del aire,
el canto de la dulce Filomena...

Y en la Declaración :

Porque así como el canto de la Filomena, que es el ruiseñor, se oye en la primavera, pasados ya los frios y las lluvias del invierno, y hace melodía al oído y al espíritu recreación...

¹ A las canciones ya citadas de Pero Meogo se puede añadir otra composición del mismo juglar (nº 797 del *Cancionero de la Vaticana*; es un «cantar de amigo», forma lírica gallegoportuguesa con la que guarda evidente analogía — observa Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*. Barcelona, 1937. Tomo I, pág. 580 — el delicado artificio de la más bella de las poesías no renacentistas de San Juan, «Que bien sé yo la fuente que mana y corre» :

*Digades, filha, mha filha velida,
porque tardastes na fontana fria ?*

— *Os amores ey !*

*Digades, filha, mha filha louçana,
porque tardaste na fria fontana ?*

— *Os amores ey !*

*Tardei, mha madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volviam ;*

os amores ey !

*Tardei, mha madre, na fria fontana,
cervos do monte volviam a augua ;*

os amores ey !

*Mentis, mha filha, mentis por amigo,
nunca vi cervo que voluess'o rio ;*

— *Os amores ey ;*

*Mentis, mha filha, mentis por amado,
nunca vi cervo que voluess'o alto ;*

— *Os amores ey !*

Contemporánea de San Juan de la Cruz es la linda letrilla de amores (nº 206 de *Poesía española*, de Dámaso Alonso. Madrid, 1935) que tiene como estribillo

¡ Ay Dios, quién hincase un dardo
en aquel venadico pardo !

Compárese la copla del Santo :

Tras un amoroso lance
y no de esperanza frito,
subí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.

Vicente y Lope de Vega: el ciervo del *Cántico espiritual* no permanece ajeno a las asociaciones de la antigua lírica castiza. Tales son, artificialmente disecadas, las fibras del símbolo vivo del *Cántico espiritual*: sed de Dios en el Salmo y pena de amor en la *Eneida*, aunadas desde el Renacimiento para encabezar una tradición; del pasado medieval, alegoría de ejemplario; y de la canción popular, circunstancia lírica, mágico y casual « no sé qué », más valioso que toda hermosura ostentada.

Conforme a la misma responsión musical que repetía tres veces el motivo de la fuente en la *Canción II* de Francisco de la Torre, el tema del ciervo inicia cada uno de los tres momentos del *Cántico* de San Juan:

¿ Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como ciervo huíste
habiéndome herido...

La Declaración alega el *Cantar* (II, 9: « Semejante es mi amado a la cabra y al hijo de los ciervos »), y no lo interpreta en el sentido de celeridad, obvio en este y otros lugares (II, 17; VIII, 14), sino en el de « la presteza del esconderse y mostrarse » que lo entronca con el ciervo esquivo de la *Oda* de Horacio, I, 23¹. El comentario al verso « habiéndome herido » subraya con

¹ Con la comparación del ciervo y la fuente, creada para expresar deseo, Barahona de Soto subraya la esquividad de una huída:

... ni el herido
ciervo a la deseada
fuente correr se vido
con alma más ferviente y pavorosa,
que ella volvió la espalda...

Sin duda, la *Oda* de Horacio, tan imitada en España (por Góngora, por ejemplo, en la Canción « Corcilla temerosa », Jáuregui en la silva « En la espesura de un alegre soto », Bartolomé Leonardo de Argensola en la paráfrasis del salmo *Quam dilectu*), ha atraído el símil más complejo; el choque entre los dos pensamientos se refleja muy a lo vivo en el contraste « ferviente », adecuado a la imagen del Salmo y la *Eneida*, y « pavorosa », nota dominante de los versos a Cloc.

A idéntica influencia debe atribuirse la reducción del símil en la oda horaciana del mismo Argensola « Quien vive con prudencia » que emplea como ejemplo vitando la desastrosa expedición del rey don Sebastián:

Y al que salió corriendo
de la ciudad de Ulises con su gente,
lo vieron ya muriendo
por la batalla en un jinete ardiente,
y aun a pie, sin sentido,
correr al agua como ciervo herido.

Con ser el último hendecasilabo idéntico al de Boscán (« como el herido ciervo corre al agua »), su potencia poética es mínima, pues suprime uno de los términos del esquema usual (« Alguien acude a algo como el ciervo herido a la fuente » se convierte en « el rey corrió al agua como el ciervo corre al agua »). El empobrecimiento de la imagen no se

sus tres notas — huída, flecha, llama — su proximidad a la *Eneida* (*mollis flamma, sagitta, fuga*), con la diferencia de que, identificado Dios a la vez con el heridor y con el ciervo fugitivo, el alma enamorada sólo queda como sustrato metafísico del consumir de la llama y del traspasar de la flecha.

En el instante de mayor tensión dramática del *Cántico*, la primera vez que responde la voz del Esposo, es donde más ahonda San Juan el sentido de la comparación en toda su diversidad de orígenes y resonancias. Por su posición inicial en el encuentro, por la proporción dentro del breve parlamento del Amado, se echa de ver en forma material que el ciervo herido que busca las aguas no es para el Santo poeta una decoración caprichosa, sino un símbolo que guarda relación viva con el pensamiento y la arquitectura interna del poeta :

Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

El comentario deslinda los dos motivos — el renacentista, de raíz bíblica y virgiana, y el medieval que inspiró la «Doliente cierva» — cuyo cruce forma la trama maestra de la estrofa :

Compárase el Esposo al ciervo porque aquí por el ciervo entiende a sí mismo. Y es de saber que la propiedad del ciervo es subirse a los lugares altos, y cuando está herido vase con gran priesa a buscar refrigerio a las aguas frías, y si oye quejar a la consorte y siente que está herida, luego se va con ella y la regala y acaricia. Y así hace ahora el Esposo, porque viendo a la Esposa herida de su amor, él también al gemido de ella viene herido del amor della... Esta caridad, pues, y amor del alma hace venir al Esposo corriendo a beber desta fuente de amor de su Esposa, como las aguas frescas hacen venir al ciervo sediento y llagado a tomar refrigerio.

La vinculación con la Biblia, escondida en el verso, está explícitamente reiterada en la Declaración : sus términos son idénticos ; lo que se ha invertido es su relación mutua. Porque aquí el alma (como la Esposa en el *Cantar de los cantares*, IV, 12 y 15) es la fuente de aguas vivas y Dios el ciervo herido : la lógica interior de la composición exigía alejarse del reparto

explica dentro de la tradición de Boscán ; en cambio, el contexto entretejido de varias reminiscencias de Horacio, el tono disuasivo, el cuadro de derrota, demuestran que Argensola tuvo presente para esa estancia el ciervo de la *Profecía de Nereo* :

*Quem tu, cervus uti vallis in altera
visum parte lupum, graminis immemor,
sublimi fugies mollis anhelitu.*

La nota de la fuga desalada, común a los dos símiles, le llevó luego al tópic del ciervo herido y la fuente.

acostumbrado del motivo (la fuente, como símbolo de Dios) ¹. Y al simbolizar el Esposo con el ciervo, San Juan no pudo atenerse únicamente al símil de Boscán, como los otros poetas, pues para no empequeñecer al Esposo en ese sometimiento suyo al alma, funde el motivo central con otros de distinto origen: la imagen del ciervo que «regala y acaricia» la consorte herida (de suerte que el ansia por la fuente se tiñe de ternura superior), y la del ciervo cuya propiedad «es subirse a los lugares altos».

«Que el ciervo vulnerado — por el otero asoma»: el texto paralelo en prosa enumera el símil renacentista, la fábula medieval, la identificación alegórica; los versos, compuestos años antes en la prisión de Toledo, evocan el vago misterio del motivo en la lírica gallegoportuguesa, desasido de todo maderaje conceptual. El ciervo, aparición de lo sobrenatural — recuérdese la leyenda de San Huberto, — acentúa su carácter divino perfilándose en el monte, tangencia de cielo y tierra donde se cumplen todas las epifanías. En la visión de la silueta animal recortada en las altas peñas pudo

¹ Independientemente del ciervo, reaparece la identificación normal como epifonema del canto del Alma antes del Encuentro:

¡ Oh cristalina fuente !

y por segunda vez cuando, junto ya al Esposo, anuncia los sucesivos grados de la unión:

Gocémos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

La fuente, símbolo inmemorial de la vida eterna, parece haber sido una de las imágenes favoritas del Santo, según lo prueban estos versos para su lírica renacentista, y el cantar «Que bien sé yo la fuente que mana y corre» para su lírica castiza. Probablemente a sus primeros ensayos en la tradición de Garcilaso pertenecen las lirás tituladas *Ansía el alma estar con Cristo*, paráfrasis del himno del cardenal Pedro Damiano que comienza con el mismo símil (*Ad perennis vitae fontem mens sitivit arida*):

Del agua de la vida
mi alma tuvo sed insaciable;
desea la salida
del cuerpo miserable,
para beber desta agua perdurable.

San Juan de la Cruz repite la imagen al final de la Primera parte:

Contemplan con gran gozo
la presencia de Dios que tanto amaron:
bebiendo están del pozo
que tanto descaron,
por cuya agua tan grande sed pasaron.

Y en la Tercera:

Dichosa y venturosa
el alma que a su Dios tiene presente;
oh mil veces dichosa,
pues bebe de una fuente
que no se ha de agotar eternamente.

influir un recuerdo de Virgilio ¹, al que se opone, no obstante, con dos notas específicas: frente a la grey de las *Geórgicas*, la soledad « que no sufre compañía aunque sea de su naturaleza », condición esencial en que insisten los *Avisos y sentencias espirituales* y representada en el *Cántico* con el motivo de la tórtola que vacía el alma para el Encuentro. Frente al estatismo de la manada, detenida cara a la ráfaga fecunda, inestabilidad vital que San Juan mismo señala cuando declara el sentido del asomar del ciervo como un comenzar a mostrarse, como

el asomar, que mata en un instante,

de la *Octava rima* de Boscán, vuelto a lo divino para designar, más que la revelación cabal, la promesa incumplida de una presencia que cruza por el éxtasis del místico y del poeta.

En el *Cántico* el tema del Esposo se reviste de la forma simbólica animal (así en el comienzo y en las tres respuestas) con una insistencia que emana de la necesidad de contraponer al alma, esencia humana, la no-humanidad del Esposo. El motivo del ciervo reaparece luego por última vez en el momento en que el Esposo anuncia la unión dirigiéndose

A las aves ligeras,
lcones, ciervos, gamos saltadores,

y conjurándolos a no turbar el sueño de la Esposa:

Por las amenas liras
y cantos de Sirenas os conjuro...

En el *Cantar de los cantares* (II, 7 = III, 5) el Esposo conjura a las doncellas « por los gamos y los ciervos del campo »; volvemos a hallarnos, pues, en este pasaje, uno de los que más se arriman a la inspiración del original, con un cambio de contenido a favor de la alusión marcadamente profana semejante al correr de imágenes señalado en la Declaración de « Adonde te escondiste », cambio que una vez más confirma el empleo deliberado de la ornamentación pagana en la expresión poética de San Juan de la Cruz.

Comentario elocuente del arraigo de la comparación del ciervo herido y las aguas en el siglo xvii es el haberse convertido el feliz enlace de dos mo-

¹ *Geórgicas*, libro III, v. 269 y ss.:

*Illas ducit amor trans Gargara, transque sonantem
Ascanium; superant montes et flumina tranant:
continuoque avidis ubi subdita flamma medullis
(vere magis, quia vere calor redit ossibus) illae
ore omnes versae in Zephyrum stant rupibus altis
exceptantque leves auras...*

mentos líricos en definición esencial del ciervo, como se desprende del soneto de Quevedo que enumera los hábitos de los animales :

Como al reclamo acude el pajarillo,
 el tordo al fruto del temprano almendro,
 al animal difunto el negro cuervo,
 las saltadoras cabrás al tomillo :
 como a la voz del simple corderillo,
 hambriento el lobo en su porfiar protervo,
 al agua, herido de la flecha el ciervo...

Cosa análoga presenta la canción del gigante enamorado (Lope, *La Arcadia*, I) en que, por mediación de Ovidio, los once cervatillos y cuatro oseznos que en el *Idilio XI* de Teócrito ofrecía Polifemo a Galatea, se han multiplicado en una clasificación que abarca toda la historia natural ; por ejemplo :

El cabritillo manchado,
 el oso con la colmena,
 el gamo en la brama herido,
 los corzos con las saetas ;
 las ciervas dentro del agua
 cuando la ponzoña llevan...

Entre las muchas versiones del tema del ciervo que se encuentran en los versos de Lope, la égloga *Elisio* presenta una de las más originales dentro de su brevedad :

La cierva enamorada
 vendrá a bañarse en este arroyo manso.

En la utopía bucólica ⁴ que el pastor crea para realzar su aflicción resuena en pianísimo el motivo conocido, sorteando cuidadosamente toda tensión trágica : por eso, en lugar de la cierva herida hallamos solamente el reverso conceptual («enamorada») ; no acude tampoco la cierva por urgencia de sed sino para recrearse en el baño ; y, por último, las aguas vivas son «arroyo manso» del estático paisaje pastoral.

La imagen que penetró en la lírica española del Siglo de Oro en los versos de uno de sus iniciadores reaparece en el declinar literario, durante el reinado del último Austria, en las pulidas *Liras que expresan sentimientos de ausente*, donde el virtuosismo de sor Juana Inés de la Cruz se colora en

⁴ Tan perfecta utopía que en ella figura en toda la felicidad del nido la que tradicionalmente «está viuda y con dolor» :

Y sobre los hijuelos bulliciosos
 con anchas alas y soberbio cuello,
 picando el tierno vello,
 asistirá la tórtola casada.

las últimas estancias con la emoción del tema de la espera y la búsqueda, tan amado de la poesía devota :

Si ves el ciervo herido
que baja por el monte acelerado,
buscando, dolorido,
alivio al mal en un arroyo helado,
y sediento al cristal se precipita,
no en el alivio, en el dolor me imita.

Tal como sor Juana la desarrolla, la imagen continúa claramente la contaminación de Boscán, enriqueciéndola (como lo había hecho Gálvez de Montalvo) con el motivo popular de la bajada del monte que, al acentuar la celeridad del ciervo, redobla su ansia por la fuente.

II

EL ESQUEMA «FLÉRIDA, PARA MÍ DULCE Y SABROSA—MÁS QUE LA FRUTA DEL CERCADO AJENO...»

La arquitectura de las primeras octavas que cantan alternativamente Tíreno y Alcino en la *Égloga III* de Garcilaso se remonta, como es sabido, a las comparaciones encontradas del *Cíclope* de Teócrito :

¡ Oh blanca Galatea ! ¿ Por qué rechazas al que te ama ? Más blanca eres que leche cuajada, más delicada que un cordero, más esquivada que una becerrita, más aceda que uva en agraz.

Virgilio distribuye el contraste entre las dos voces del canto amebio (*Égloga VII*, v. 37 y ss.) :

— *Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae,
candidior cyenis, hederæ formosior alba...*
— *Immo ego Sardonius videar tibi amarior herbis,
horridior rusco, projecta vilior alga...*

— Nereide Galatea, más dulce para mí que el tomillo hibleo, más nevada que los cisnes, más hermosa que la hiedra blanca...

— Así, al contrario, te parezca yo más amargo que las hierbas de Cerdeña, más áspero que el acebo, más ruín que las ovas arrojadas...

La disposición simétrica de las dos series de comparaciones en el diálogo bucólico fué muy bien acogida en el Renacimiento, pues coincidía con formas familiares de la lírica medieval, aficionada a oponer tesis y a enumerar

símiles. Lo encontramos así en la *Arcadia* (*Égloga II*) de Sannazaro, que tanta influencia ejerció en la poesía pastoril española :

— *Fillida miá, piu che i ligustri bianca,*
piu vermiglia che'l prato a mezzo aprile...
 — *Tirrena mia, il cui colore agguaglia*
le matutine rose e il puro latte...

Sannazaro simplificó la simetría del original (« Tú, mejor que... », « Yo, peor que... »), reducida en sus versos a dos series de comparaciones elativas, y su sencillo esquema (« Tú, mejor que... », « Tú, mejor que... ») es el que adoptan casi unánimes, como iremos viendo, los poetas bucólicos de los siglos XVI y XVII; apenas difieren en ensalzar en las dos series a un mismo sujeto (así Montemayor y Gil Polo) o a dos distintos (Camoens, Barahona de Soto, Francisco de la Torre, Valbuena). En cambio, la referida *Égloga* de Garcilaso, que en el comienzo de la responsión de los pastores presenta como único punto de contacto seguro con Sannazaro el momento primaveral del prado¹, es justamente la que se mantiene fiel a la estructura de Virgilio :

¹ También procede de Sannazaro (*Arcadia*, *Prosa XI*) el nombre Tirreno (« *ivi vinsi Crisaldo, figluolo di Tirreno* »), cuya forma femenina aparece en uno de los versos citados de la *Égloga II*. El nombre del otro pastor es el del rey de los feacios Alcínoo (*Odisea*, VI-XIII), que Ariosto había puesto en boga por haberlo dado a la maga Alcina, poseedora también de jardines sobrenaturales y muros maravillosos (*Orlando furioso*, VI). Flérida viene de los libros de caballerías : el *Primaleón* cuenta sus amores (que había de poner en escena Gil Vicente en la tragicomedia *Don Duardos*), y es figura importante en el *Palmerín de Inglaterra*, segunda parte del *Primaleón*. *Phyllis* se llama una de las pastoras celebradas en las *Églogas III y VII* de Virgilio ; en italiano y en español el nombre ha dado dos formas : al acusativo, único caso en que está declinado en la *Égloga III*, corresponde Filida ; al nominativo, repetido en la *VII*, Filis. Sannazaro, Gálvez de Montalvo y Cervantes, entre otros, los emplean como nombres distintos ; en la *Arcadia* del poeta napolitano, *Fillida* aparece en la *Égloga II* y *Filli*, la amada muerta, en la *Égloga XII* ; la heroína de la novela pastoril de Gálvez de Montalvo es Filida, y Filis uno de los personajes secundarios. Cervantes presenta las dos formas en la enumeración de nombres bucólicos del *Quijote* (I, 25) :

¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Filidas...?

Para los nombres de tres de las cuatro ninfas del Tajo, así como para las octavas que siguen a su mención, Garcilaso contaminó el comienzo del episodio de Tetis en la *Iliada*, XVIII, v. 35 y ss., con el comienzo del episodio de Aristeo en las *Geórgicas*, IV, v. 333 y ss. : así Filódoce pertenece a las *Geórgicas*, Dinámene a la *Iliada*, Climene (que etimológicamente debería ser esdrújulo, como los anteriores) figura en ambos poemas. Nise, la cuarta ninfa, deriva sin duda de Nisa, la pastora infiel de la primera parte de la *Égloga VIII* de Virgilio, que Garcilaso imitó en el canto de Salicio ; en el cambio de la vocal final ha influido probablemente el nombre de una nereide común a la *Iliada* y a las *Geórgicas*, *Nesae* en latín, *Nisee* en la pronunciación itacista del griego, usual en el Renacimiento. Por último, Elisa, el otro nombre de Dido, sustituye desde la *Égloga I* al de Isabel, con cuya etimología coincide en parte, y Nemoroso parece creación de Garcilaso. Los nombres de los personajes de la *Égloga* reflejan, pues, en su variedad la compleja trama cultural en que se mueve el pensamiento del poeta.

— Flérida, para mí dulce y sabrosa
 más que la fruta del cercado ajeno,
 más blanca que la leche, y más hermosa
 que el prado, por abril de flores lleno...

— Hermosa Filis, siempre yo te sea
 amargo al gusto más que la retama,
 y de ti despojado yo me vea,
 cual queda el tronco de su verde rama...

En *El pastor de Filida*, novela al estilo de la *Diana* de Montemayor, Luis Gálvez de Montalvo presenta una nueva variante de esta arquitectura en dos églogas intercaladas en el relato (Partes III y VI), que celebran en la primera parte las perfecciones de una de las pastoras y encarecen en la respuesta el desvío de la otra:

— ¡ Oh más hermosa a mis ojos
 que el florido mes de abril ;
 más agradable y gentil
 que la rosa en los abrojos ;
 más lozana
 que parra fértil temprana ;
 más clara y resplandeciente
 que al parecer del Oriente
 la mañana !

— ¡ Oh más contraria a mi vida
 que el pedrisco a las espigas ;
 más que las viejas ortigas
 intratable y desabrida ;
 más pujante
 que herida penetrante ;
 más soberbia que el pavón ;
 más dura de corazón
 que el diamante !...

Montalvo combina, pues, el esquema de Sannazaro (« Tú, mejor que... », « Tú, mejor que... ») con la disposición que presentan los dos versos citados de Teócrito o su paráfrasis en las *Metamorfosis*, XIII, v. 789 y ss. (esquema « Tú, mejor que... ; tú, peor que... »).

La evolución de esta estructura muestra algo de lo que podrá ser una Historia de la literatura por dentro como evolución del arte mismo, como sucesión encadenada de problemas artísticos planteados, replanteados y resueltos, o medio resueltos o abandonados o desatendidos. Es para aligerar el movimiento dramático de la égloga, por lo que Cervantes y sobre todo Lope, renuncian intencionalmente a la forma doble, y parte el esquema, que resulta así reducido al uso anafórico de las comparaciones, dispuestas ya en serie negativa (Cervantes, *La Galatea*, III), ya en serie positiva, como en la égloga piscatoria de Lope titulada *Felicio* :

Tu hermosa Galatea, cuanto ingrata,
 más blanca que la nieve que congela
 el austro, que por julio el sol desata,
 y más rubia que el oro en la copela...

Desechada la estructura amebica y perdido a veces todo color eglógico, las comparaciones, pese a su diversidad de contenido, siempre permiten reconocer el esquema antiguo sobre el cual se enhebran. Así la graciosa retahila con final literario del *Auto de Filodemo* (2045-2050) de Camoens :

Dionisa, mais mimosa e mais guardada de seu pay que bicho de seda, moça sem fel como pombinha, que nos annos não tinha feito inda o enequim ; mais fermosa que huma manhã de Sam Joam, mais mansa que o rio Tejo ; mais branda que hum soneto de Garcilasso, mais delicada que hum pucarinho de Natal ⁴.

O las octavas de Quevedo en la paráfrasis del *Cantar de los Cantares*, que comienzan repitiendo el ritmo de « Flérida, para mí dulce y sabrosa » :

Eumenia, para mí dulce y graciosa
 más que mujer de cuantas hoy se arrean...

Más linda, más ligera y más lozana
 eres a los mis ojos, mi querida,
 que la yegua de Egipto muy galana
 que en el mi carró suele andar uncida ;
 tus mejillas, Eumenia, muy de gana,
 entre sus joyas tienen mi alma asida :
 dos tórtolas te tengo muy labradas
 de oro, en blanca plata rematadas.

Las comparaciones de la Biblia se han ordenado sobre un diseño caro a la bucólica grecolatina ; hasta la promesa del *Cantar*, « Zarcillos de oro te haremos con clavos de plata », vertida en los dos últimos versos conforme al comentario de Luis de León, sugiere de intento, por el equívoco de la expresión, el tema clásico de los pájaros como presente del pastor enamorado.

⁴ De este pasaje parece derivar a su vez la alineación de símiles de la comedia *El premio del bien hablar* (I, 10) de Lope de Vega :

Es [Leonarda] un harpa templada en los oídos,
 es sentencia en favor por el Consejo,
 consonancia en cristal de vino añejo,
 són de doblón en mesa o plata doble,
 cortés respuesta de persona noble,
 ruido de arroyuelo ardiendo Febo,
 soneto de don Luis, Séneca nuevo...

Un humorístico cumplido a Góngora reemplaza el afectuoso testimonio de admiración que había tributado Camoens a Garcilaso. Subraya el origen eglógico de la serie la primera comparación que parece parafrasear la expresión « harpadas lenguas », corriente en descripciones de paisajes idealizados.

El esquema simétrico de Virgilio perdura, pues, con notable vitalidad en el Siglo de Oro español. Hasta parecería cabalmente que la tenacidad del marco incita con la sugestión de su posible contenido la fantasía de los artistas que lo acogen. Por eso los poetas no mantuvieron ninguno de los símiles del original y los reemplazaron con las más diversas imágenes. Encontramos, por ejemplo, términos de comparación tan espontáneos e inmemoriales como las flores (rosas, lirios, azucenas), las fuentes, la primavera, el sol, la luna, el diamante ¹; o alusiones a fábulas bien conocidas, como

¹ Por ejemplo, Camoens en la *Égloga VI (Agrario, Alieuto)*:

*Minha alva Dinamene, a primavera
que os delectosos campos pinta e veste,
e rindose huma cor aos olhos gera,
que em terra lhes faz ver o arco celeste,
as aves, as boninas, a verde hera,
e toda a fermosura amena agreste,
não he para os meus olhos tam fermosa
como a tua, que abate o lirio e rosa.*

Jorge de Montemayor en la *Diana (égloga de Silvano y Sireno, del libro VI)*:

Diana mía, más resplandeciente
que esmeralda y diamante a la vislumbre...

Gil Polo en la larga égloga, imitación de la segunda de Sannazaro, que comienza con los *Terços esdrucioles (Diana enamorada, III)*:

— Pastora, a quien el alto cielo ha dado
beldad más que a las rosas coloradas...
— Pastora soberana, que mirando
los campos y florestas aserenas,
la nieve en la blancura aventajando
y en la beldad las frescas azucenas...

A las estrofas ya citadas de Montalvo podemos agregar:

...más graciosa y placentera
que la fuente bulliciosa,
más serena
que la luna clara y llena;
más blanca y más colorada
que clavellina esmaltada
de azucena.

Más alegre sobre grave
que sol tras la tempestad...

El pastor de Filida, III.

Filida ilustre, más que el sol hermosa...

Ibid., V.

Tirrena mía, más blanca que azucena,
más colorada que purpúrea rosa...

Ibid., VI.

Francisco de la Torre en la *Égloga VIII de La Bucólica del Tajo*:

el canto de las sirenas, la arteria de la grulla, la mansedumbre de la paloma ¹. Buen número de comparaciones deriva del interminable y pintoresco solo en que metamorfoseó Ovidio, con característica desmesura, los dos hexámetros citados de Teócrito ²; así las de Sannazaro, que corresponden

Lícida mía, más que el sol hermosa...
 más blanca y colorada
 que el blanco lirio y la purpúrea rosa...

Bernardo de Valbuena en el *Siglo de oro en las selvas de Erifile, Égloga IV* :

Fresca es la fuente entre el florido acanto,
 de rosas y violetas coronada ;
 y más es la pastora que yo canto.

¹ Uno de los términos de comparación de Camoens en la octava paralela a la citada en la nota anterior es :

o canto das Sirenas, que adormentão.

Montalvo termina así la estrofa « Más alegre sobre grave » :

más vigilante y artera
 que la grulla, y más sincera
 que paloma.

² En la linda versión de Cristóbal de Castillejo (*Canto de Polifemo*), modelo en metro y estilo de la égloga « ¡Oh más hermosa a mis ojos...! » de Montalvo, no se percibe la monotonía de los veintiséis comparativos en *-ior* del original latino, acumulados en diecinueve hexámetros. A continuación van los símiles de Ovidio que han sido llevados al marco virgiliano por diferentes poetas españoles :

solibus hibernis, aestiva gratior umbra.
 más dulce que las sombras del estío
 para mí, y más que soles del invierno.

BARAHONA DE SOTO, *Égloga II*, : Juntaron su ganado
 [en la ribera].

durior annosa quercu fallacior undis...
his immobilior scopulis, violentior amne,
laudato pavone superbiior...
asperior tribulis, feta truculentior ursae,
surdior aequoribus...
non tantum cervo claris latratibus acto,
verum etiam ventis volucrique fugacior aura...

Más sorda a mi lamento,
 más implacable y fiera
 que a la voz del cansado marinero
 el riguroso viento
 que el mar turba y altera
 y amenaza a la vida el fin postrero ;
 mármol, diamante, acero,
 alpestre y dura roca,
 robusta antigua encina,
 roble que nunca inclina
 la altiva rama al cierzo que le toca :
 todo es blando y suave,
 comparado al rigor que en tu alma cabe.

CERVANTES, *La Galatea*, III.

más soberbia que el pavón...
 Más fuerte que envejecida

exactamente a las primeras de Ovidio :

*Candidior folio nivei, Galatea, ligustri,
floridior pratis.*

Galatea, más blanca que el pétalo de la nevada alheña, más florida que los prados.

A su vez, el *prato a mezzo aprile*, que precisa el vago término *pratis* con una circunstancia concreta rica en asociaciones clásicas (Horacio, IV, 11)

montaña, al mar contrapuesta ;
más fiera que en la floresta
la brava osa herida...
más sorda que el mar turbado
con tormenta.
.....
y de mayor suavidad
que el viento fresco y suave...
Más fugaz que la corriente
entre la menuda hierba ;
y más veloz que la cierva
que los cazadores siente...
más áspera que la tierra
no labrada.

MONTALVO, *El pastor de Filida*, III.

Esta última égloga se singulariza por el tipo utilitario de varias comparaciones ; entre las originales tenemos :

¡ Oh más contraria a mi vida
que el pedrisco a las espigas !

Entre las imitadas de Ovidio :

Más dulce y apetitosa
que la manzana primera.

nobilior pomis.

más áspera que la tierra
no labrada.

asperior tribulis.

Probablemente deriva también de Ovidio (*matura dulcior uva*) la comparación de la misma égloga :

más lozana
que parra fértil temprana.

Montalvo (¿ llevado por la « uva en agraz » de Teócrito ?) dió al primer adjetivo la acepción de (‘ apresurado’, ‘ precoz’) que, por disonar en la serie elogiosa en que se encuentra, llevó al cambio de la imagen, intensificando el carácter utilitario que ya tenía en Ovidio.

El canto de Polifemo forma el punto de partida de otra herencia literaria — la serie de símiles con que los poetas españoles que tratan este episodio de las *Metamorfosis* inician las endechas del Ciclope. Así el poema caballeresco de Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, distribuye entre el gigante Orco (criatura de Ariosto), Medoro y Angélica, los papeles de Polifemo, Acis y Galatea, e intercala (*Canto III*) una versión del canto de Polifemo bastante ceñida al original. En la *Fábula de Atis y Galatea*, Luis Carrillo y Sot-

pasa a Garcilaso, Montemayor, Gil Polo y, en cierto modo, a la égloga de Siralvo y Alfeo de *El pastor de Filida*. donde la doble imagen de lugar y tiempo se condensa en la del mes primaveral ⁴. No faltan creaciones individuales más o menos felices, como la petrarquesca estrofa de contrastes de

mayor toma de su modelo latino casi todas las comparaciones, pero no su estructura (evita la sucesión de « más... que... »), y las dispone artificiosamente en cuatro octavas reales que alternan el tema de la hermosura con el de la fiereza. Sólo una octava ocupa en el poema de Góngora la alineación de comparativos, reducida a tres términos, como en Virgilio y Garcilaso. De ellos, el primero no es de filiación clásica — sólo en España el clavel es flor « literaria » — ; el segundo inserta en el esquema del Cíclope el símil de la *Égloga VII*, *candidior cyenis*, que Ovidio había empleado en distinto sentido, pensando en lo muelle del plumaje ; y el tercero ha reemplazado el humorismo del original, *laudato pavone superbior*, por una suntuosa transfiguración estelar muy del gusto de Góngora :

¡ Oh bella Galatea, más suave
que los claveles que tronchó la aurora ;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora ;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas !

Lope, de temperamento muy ovidiano, presenta (*La Circe*, II, 18-23) como su modelo, gran riqueza de inspiración unida a una característica ausencia de forma ; los motivos de las *Metamorfosis* aparecen vertidos a la manera gongorina :

¡ Oh más hermosa y dulce Galatea,
que entre los mimbres de la encella helada
cándida leche pura de Amaltea,
que en el cielo formó senda sagrada !
Y rayo de cristal tus blancas manos,

o fundidos con otros temas clásicos :

¿ Qué becerrilla tierna más lozana
retoza en verde prado y hace amores
a la yerba, saltando tan liviana,
que apenas puede lastimar las flores... ?

Pedro Soto de Rojas, amigo y secuaz de Góngora, concilia la *Égloga VII* y las *Metamorfosis*, incluyendo en su égloga *Marcelo y Fenijardo* una nueva variación del canto de Polifemo.

⁴ Montemayor, *Diana*, VI :

Pastora mía, más blanca y colorada
que blancas rosas por abril cogidas...

Gil Polo en la citada égloga de la *Diana enamorada*, III :

Pastora, a quien el alto cielo ha dado
beldad más que a las rosas coloradas ;
más linda que en abril el verde prado,
do están las florecillas matizadas...

Montalvo comienza con esa nota el canto amebico :

¡ Oh más hermosa a mis ojos
que el florido mes de abril... !

la égloga de Montalvo que comienza « Lúcida mía, en cuya hermosura » (Parte VI) y los primores de Camoens :

*As conchinhas da praya que presentão
a cor das nuvens, quando nace o dia...
o navegar por ondas que se asentão
co' o brando bafo com que o sol se enfría...*

Dentro de ese reducido terreno asistimos también al nacimiento y fortuna de un símil creado, para la lírica italianizante, en la *Diana* de Montemayor (libro VI) :

y más resplandeciente
que el sol que de Oriente
por la mañana asoma a tu majada...

pero que con traje castizo había aparecido ya en dos *Serranillas* (I y X) del marqués de Santillana :

Ví serrana sin argayo
andar al pie del otero,
más clara que sale en mayo
el alva sin su lucero.

La ví guardando ganado
tal como el albor del día.

Volvemos a hallar el símil del amanecer, repetido casi con las mismas palabras de Montemayor, en su imitador Montalvo (Parte III) :

• más clara y resplandeciente
que al parecer del Oriente
la mañana,

incluido en *La Bucólica del Tajo* (VIII) de Francisco de la Torre :

Fílida mía, más resplandeciente
que al salir del Oriente la mañana
como guía del sol esclarecida ;
más serena y humana
que el resplandor del cielo transparente
al cabo de la noche oscurecida,

y llevado a perfección en el verso de San Juan de la Cruz :

la noche sosegada
en par de los levantes del aurora.

La presencia del símil en el *Cántico espiritual* no es inesperada. El estilo de los místicos presenta, como es sabido, huellas evidentes de las maneras de

decir de la *Diana*: Montolú ha señalado ¹, por ejemplo, la frase que sirvió de modelo al estribillo « el pecho del amor muy lastimado » de la composición de San Juan de la Cruz vaciada precisamente en el molde del idilio pastoril. En segundo lugar, la serie de imágenes yuxtapuestas sin trabazón sintáctica (a la que pertenece « la noche sosegada ») ² no sólo se apoya en las enumeraciones de *Cantar de los Cantares*, sino también en el esquema bien conocido de los lectores de « las Dianas, Boscanes y Garcilasos ». Las octavas de Quevedo « Eumenia, para mí dulce y graciosa », conjunción de los datos del *Cantar* y de la estructura de Virgilio, son pues como la materia primaria del tema cuya forma pura se encuentra en las liras de San Juan, que han sustituido las comparaciones originales por el inventario esencial del paisaje bucólico, y que sugieren con la sucesión exquisita de las imágenes el marco tradicional omitido.

Al pasar revista a los diversos motivos que presenta en el Siglo de Oro el esquema estudiado, hemos rastreado en parte el contenido de su primera versión española. A la *Arcadia* de Sannazaro se remonta, como hemos visto, la mención de abril, que Garcilaso une a las flores del prado de Ovidio, y también pertenece, aunque quizá no directamente ³, la sustitución de los cisnes de la *Égloga* latina como término de comparación de la blancura, por la leche. ¿Cuál es, empero, el origen del símil que abre el canto amebico quebrando la línea risueña de la égloga con la preocupación del pecado? El Brocense lo indicó en sus notas: « Adagio es latino: *Aquae furtivae dulciores*. » Se refería al versículo de los *Proverbios*, IX, 17, con que la mujer « loca y alborotadora » llama a los simples, y que la Vulgata traduce:

¹ En su *Literatura castellana*. Barcelona, 1933, pp. 348-349. La frase aludida es « de corazón muy de veras lastimado ».

²

Mi Amado, las montañas,
 los valles solitarios nemorosos,
 las insulas extrañas,
 los rios sonorosos,
 el silbo de los aires amorosos.

La noche sosegada
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora,

³ La forma de 'más blanca que la leche' y su posición inicial en el verso harían presumir que *il puro latte* del poeta napolitano sugirió a Garcilaso el primero de los símiles citados del *Ciclope* de Teócrito, « más blanca eres que leche cuajada ». Precisamente encontramos en la misma *Égloga III* un recuerdo directo de otro bucólico griego: los versos que ofendían a Herrera (en la última de las octavas que tratan de la muerte de Adonis), más que reminiscencia de la *Eneida*, IV, vv. 684-685 a través del *Orlando furioso*, XXIV, 82, como indicaron el Brocense y Tamayo de Vargas, parecen simple traslado del poema de Bión sobre el mismo argumento mitológico, v. 44 y ss. Por lo demás, Garcilaso pudo tener presente un giro semejante que el *Romancero* repite varias veces, y en circunstancias idénticas en el *Romance de Tristán de Leonís y la reina Iseo*.

Aquae furtivae dulciores sunt et panis absconditus suavior. Garcilaso ha reemplazado las aguas y el pan por la fruta, símbolo de la Tentación y de la Caída. La hondura de este verso no se agota en la amalgama feliz de dos recuerdos literarios; sólo la vida del poeta puede explicar la alusión al fruto prohibido. Una de las obras de Garcilaso que más enérgicamente reflejan el desasosiego de su alma es la *Elegía II* (contemporánea o poco anterior a la *Égloga III*), donde el poeta envidia a Boscán « su hermosa llama » y echa de menos la muerte que no le ha sobrevenido :

porque me consumiese contemplando
mi amado y dulce fruto en mano ajena.

A la luz de la biografía de Garcilaso sabemos que el segundo verso, tan afin al de Flérida, expone su caso sentimental, y concebimos cómo en la *Égloga III* el morir « diverso entre contrarios », tortura última para el estoico del Renacimiento que aspira a la vida guiada por la unidad de la razón, le presenta a la vez la seducción de las aguas bebidas a hurto y el choque primario entre brío vital y sanción ética evocada en la alusión al Génesis. « La fruta del cercado ajeno », dulzura y sabor máximos, no pertenece a los modelos grecolatinos ni a las lecturas italianas, sino al fondo remoto de su alma, de donde la sabiduría bíblica sólo aflora en un momento de lucha interior, para prolongar impensadamente la elegante fábrica pagana en la dimensión de lo padecido y lo personal. La referencia al fruto prohibido convierte el primer símil en propiedad tan inalienable de Garcilaso que, pese a la influencia ejercida por sus octavas en la égloga española, las imitaciones no incluyen el verso rico de Tirreno, que es citado textualmente (Lope, *La Gatomaquia*, II), erigido en adagio (Góngora, letrilla « Cada uno estornuda — como Dios le ayuda », y modernamente el *Diccionario de refranes* de José María Sbarbi. Madrid, 1922, s. v. *fruta*), pero nunca recreado en nueva unidad poética ¹.

¹ Los siguientes versos de la tantas veces citada égloga de Siralvo y Alfeo (*El pastor de Filida*, III) podrían aducirse como excepción :

Más dulce y apetitosa
que la manzana primera.

Pero lo más probable es que Montalvo haya empleado « primera » en la misma acepción que lo hizo Valbuena en un lugar semejante (*Siglo de oro en las selvas de Erifile*, *Égloga IV*) :

Más bella es mi Tirrena y más lozana
que las blancas ovejas de Taranto
y de árbol fértil la primer manzana.

En ese caso, ya sea el símil espontáneo, ya variante caprichosa del *nobilior pomis* de las *Metamorfosis*, el sentido no ofrece punto de contacto con los versos de Flérida ni con el Génesis. La « manzana primera » es la « fruta temprana » de Santillana (*Serranilla III*), que también hizo tradición. La égloga de Montalvo en que se halla es, repetimos, imitación del *Canto de Polifemo* de Castillejo, y este poeta se ha complacido en recordar en sus pasajes de más fino lirismo los motivos y expresiones de los poetas del siglo que le precedió.

Como ejemplo de tradicionalidad literaria hemos seguido el desarrollo del motivo del ruiseñor despojado de sus crías, formulado en las *Geórgicas*, y que no parece haber sido cultivado en la Edad Media, a pesar del valimiento de esa ave en su poesía y su leyenda; el Renacimiento lo toma directamente del modelo antiguo. Hemos estudiado a continuación el simil del ciervo herido y la fuente, que Boscán crea contaminando una imagen de los *Salmos* con una larga comparación de la *Eneida*, y que en manos de sus herederos se asocia ya con la leyenda medieval del ciervo enamorado, ya con el « ciervo huidizo », elemento lírico de la poesía popular. Por último, hemos visto cómo un esquema virgiliano, la oposición de series de comparaciones en el canto amebico (*Bucólicas*, VII), arraiga en la égloga española por obra de Garcilaso y a favor, sin duda, de su semejanza con las antiguas « recuestas », y cómo diversifica su contenido con el aporte de otros motivos literarios de distinto origen. Tradición reanudada en el caso del ruiseñor; en el del ciervo, compleja creación renacentista que acoge en sus más perfectas realizaciones las variantes del desarrollo popular del mismo motivo; y esquema clásico implantado sobre formas medievales semejantes y renovado con toda la diversidad de temas poéticos del Siglo de Oro: los tres ejemplos estudiados ponen de relieve el valor de la transmisión de temas literarios, que es testimonio de unidad cultural y piedra de toque que revela dentro de la continuidad de transmisión de los temas, el fraude retórico o el oro fino de la inspiración de cada artista.

MARÍA ROSA LIDA.

Instituto de Filología, Buenos Aires.

NOTAS

LAS ARMAS DE MARTE EN EL QUIJOTE

Los cervantistas han creído sorprender en el *Quijote* más errores de información de los que realmente tiene, los que en verdad son muy pocos, quizá ninguno, si descubrimos la intención de los personajes de la novela. Apenan estos continuos e injustos reproches. Clemencín en sus valiosas notas es quien más ha achacado faltas a Cervantes, como si experimentara un secreto placer al señalar estas supuestas equivocaciones. Afortunadamente algunos comentaristas de estos últimos años ya no abusan de la palabra « equivocación ». Cervantes, fino, inteligente, sabio, y sobre todo artista, poeta, crea el *Quijote* con penetrante y perfecta lucidez. En el capítulo XXI de la Primera parte, en la aventura del yelmo de Mambrino, dice don Quijote que aderezará esta famosa pieza « en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte, que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el Dios de las herrerías para el Dios de las batallas ». Clemencín anota : « Don Quijote habló con equivocación del yelmo que suponía hecho y forjado por Vulcano para Marte ». Clemencín está en lo cierto si nos atenemos a la falta de referencias precisas de los antiguos que afirmen que Vulcano fabricó el yelmo de Marte. En el catálogo de los trabajos de Vulcano no figuran las armas del dios de la guerra. Pero si esto no ocurrió en la estricta mitología griega, bien pudo ocurrir en la más novelera de la Roma imperial, en la que Vulcano solía aparecer como herrero de los demás dioses, e inclusive como proveedor de los rayos jupiterinos. Se sobreentendía que Vulcano había forjado las armas de los dioses. Y los escritores del Renacimiento, herederos de los antiguos, creían tener suficiente libertad para agregar lo que no dijeron los griegos y latinos. Así lo entiende Schevill, en su edición del *Quijote* (t. I, p. 488), cuando escribe : « En ningún libro de autor clásico, latino o griego, ni en los libros de erudición clásica, verbigracia : Preller, Gruppe, Darcmberg et Saglio, he podido averiguar que Vulcano hiciera el yelmo del dios Marte ». Y agrega, con acertado juicio, que es de suponer que entre los trabajos de Vulcano « el yelmo de Marte no fuera una excepción ».

Pero aparte de esta justificación de orden erudito, nunca del todo satisfactoria, hay otra de orden literario que no deja escrupulo ninguno. Don Quijote, con vivísima inspiración poética, afirma que el supuesto yelmo de Mambrino, arreglado por un herrero, aventajará al mejor yelmo, al de Marte, fabricado por el mejor artífice, Vulcano. Entra este pasaje cervantino, como tantos otros del *Quijote*, en la

jerarquía de la apoteosis, de lo « sin par » ; basta la locura del héroe para llegar a esta transfiguración. Un paralelo presenta Lope en su *Égloga a Amarilis* (Riv., XXXVIII, 323), en donde el esquema de extremos ponderativos es inequívoco. Habla Lope de « mis amorosos versos », que Amarilis cantaba :

... y aun hoy los creo
que eran de Ovidio y los cantaba Orfeo.

Así, pues, del mejor poeta, según la opinión de entonces, y cantados por el mejor cantor. Qüitemos, por consiguiente, a estas afirmaciones lo que los comentadores del siglo pasado cargan a la ignorancia de Cervantes y toda la poesía de las admirables cosas que se dan por sabidas se desvanece. Ni don Quijote habrá sido el primero ni será el último que afirme en España que Vulcano fabricó las armas de Marte. Pellicer en las *Lecciones solemnes a las Obras de don Luis de Góngora* (1630, col. 532), al hablar de la piedra imán, escribe que esta piedra « atrae al hierro y acero, que es el metal de que forjó Vulcano las armas de Marte ». Pellicer, tan celoso de su ciencia, dice sin vacilación ninguna lo que ya afirmó don Quijote. La mente demoníaca del hidalgo manchego se mueve en el mundo de los conceptos y mitos poéticos que se tienden puentes de relámpagos y en donde se albergan realidades absolutas.

ARTURO MARASSO.

TUMBAL 'RETUMBANTE'

(*Libro de buen amor*, 1487 a)

Entre las figuras del Arcipreste (rasgos que no componen una semblanza individual sino el cuadro típico del temperamento o de la « complisión », que diría el otro Arcipreste, del « ome doñeador »), Juan Ruiz enumera

las encías bermejas y la fabla tunbal.

Esta última voz no figura en el *Diccionario académico* ; los léxicos especiales la asocian con 'tumba' : así Richardson, *An etymological vocabulary to « Libro de buen amor »*, Yale University Press, 1930, glosa : tumbal '*sepulchral*', y Aguado, *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, 1929, remite al *Cancionero*, II, 355b y comenta : « grave como la de los barítonos en honras fúnebres ».

La misma asociación domina la difusa nota de Cejador (*Clásicos Castellanos*, Madrid, 1913. Tomo II, p. 218), aunque todos los ejemplos que aduce apuntan a un sentido recto del vocablo : « Esto de la *fabla tunbal*, que suena cual hueca tumba, aplicado a un arcipreste o canónigo que ejercita su vozarrón en el coro, es epíteto tan propio como del Arcipreste. Hay en Galicia la gaita tumbal o en si hemol, o por otro nombre roncadora, la de dos bordonces, ronco y ronquillo ~~o~~ tónica y dominante... » En Berceo (*Duelo*, 192) se lee : « Que non cantaban alto nin cantaban *tual* », errata acaso por tumbal. Y en Baena, p. 79 [es el pasaje citado también por Aguado] : « Que tangán las trompas e los atabales | e yo suba quintas en bozes tunbales. » Ibid., p. 289 : « Con un grant laud tunbal. » Tanto

en la expresión « gaita tunbal » como en los versos del *Cancionero de Baena*, *tunbal* es, pues, voz técnica y su sentido, muy claro en Berceo, equivale a 'bajo, ronco'. La grafía « tual » que se encuentra en el *Duelo*, único texto alegado anterior al Arcipreste, lejos de ser errata, como supone Čejador, conduce al adjetivo latino *tubalis* de que procede la dicción española. No se halla el adjetivo en el *Lexicon* de Forcellini ni en el *Glossarium* de Du Cange, pero esta obra registra en cambio el adverbio derivado *tubaliter* 'instar tubae' y lo ilustra con un ejemplo semejante al de Juan Ruiz, pues traza cabalmente el retrato halagüeño de un personaje: *Manus longas [scil. Dominicus] habebat et pulcras: vocem magnam et pulcram et tubaliter resonantem* (*Acta S. Dominici*, tom. I. Aug. pág. 598, col. 2). Encontramos el adjetivo *tubalis* mucho más tarde, en las *Epistulae obscurorum virorum* donde, ante la amenaza de la Contrarreforma, revive en cierto modo el espíritu de crítica y libertad de los goliardos de la Edad Media; y aparece precisamente en la Epístola 46 del Libro I (publicada por primera vez en la tercera edición de 1516) que traza grotescamente la caricatura de un predicador, no menos desenfadado que el Arcipreste, el cual *habet tubalem vocem, licet parvus sit*. La edición de 1556 que reunía los dos Libros de las *Epistulae*, hasta entonces impresos por separado, insertó una nueva carta (I, 49) cuyo supuesto autor (que lleva patronímico español: *frater Ioannis Tolletanus*) repite la misma expresión para caracterizar a un fraile libertino: *Quia est apud nos in Convento unus frater... spectabilis vir, utilis Monasterio et toto ordini honorabilis quia habet tubalem vocem in choro, et scit bene ludere in organis*.

Así, pues, la *tubalis vox* o *fabla tunbal* aparece como atributo fijo del clérigo galanteador; el origen de tal asociación está elocuentemente sugerido en el verso de Geoffroi de Vinsauf que, en una enumeración de instrumentos de música, contrapone la *tibia femina* a la *tuba mascula* (*Poetria nova*, v. 661; edición de Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris, 1924, pág. 217). Pero en tal sentido es claro que « tunbal » no puede significar 'sepulcral, cavernoso', como afirman los intérpretes modernos, sino que indica una sonoridad grave, y tal connotación es exactamente la del elogio del habla de los castellanos en el *Cantar de Almería*:

Illorum lingua resonat quasi tympano tuba.

Quasi tuba, perífrasis de « tunbal » o « tubal », es prueba de que el adjetivo romance vivía en la conciencia medieval con la acepción de 'a modo de trompa'. Y no adquirió en los siglos siguientes el sentido de 'sepulcral', pues tanto Juan Ruiz como los autores de las *Epistulae* se refieren a la voz retumbante del religioso casquivano, a *his big manly voice*, que también en la comedia de Shakespeare (*As you like it*, II, 7) la voz es el símbolo elegido para subrayar el prestigio de la edad viril. Parecería entonces que la asociación de « tunbal » y « tumba » es reciente: sólo pudo surgir al dejar de percibirse la acepción de tecnicismo musical que el adjetivo posee en el *Duelo* y en los versos del *Cancionero* de Baena, y que todavía está presente en el empleo metafórico de Juan Ruiz y de los Varones Oscuros.

Desde el punto de vista formal es a todas luces más satisfactorio derivar *tunbal* de un adjetivo latino en *-alis* que de un sustantivo romance como « tumba ».

La nasal infija, característica de tantos otros términos que designan ruidos, resultó quizá en éste de la contaminación ¹ con *trompa* (como la -m- de *timbal* es consecuencia de la de *atabal* + *tímpano*. Y sobre *tumbal* pudo construirse *retumbar*, más probablemente que sobre el antiguo verbo francés *tombir*, de origen onomatopéyico.

MARÍA ROSA LIDA.

AFRECHERO

De *afrecho* (en la Argentina no se dice *salvado*) se deriva el neologismo rural *afrechero* 'comedor de afrecho': HILARIO ASCASUBI, *Aniceto el Gallo*, 245:

Entonces el animal
dejuro se hizo maicero,
y después de eso, *afrechero*
insaciable...

Ascasubi lo aplica metafóricamente a un procaz versificador rosista (a quien convierte en bagual), criado en un maizal y, por eso, maicero al principio, pero después *afrechero* o sea comilón de residuos y desperdicios, que es la razón de la suciedad de sus versos.

Sobre la especial fecundidad del sufijo *-ero* en el español rural de la Argentina, véase *BDH*, III, 77.

En Córdoba, Catamarca y otros lugares argentinos, *afrechero* se llama a un pajarito que busca el afrecho sobrante de la trituration del maíz (T. GARZÓN, *Dicc. arg.*, 9; C. BAYO, *Vocab. criollo*, I I; F. AVELLANEDA, *Catamarqueñismos*, 268).

E. F. TISCORNIA.

TAPERA

Martín Fierro, después de tres años de continuados rigores y « de tanto sufrir al ñudo » ('inútilmente'), deserta del fortín, vuelve a su pago ('a su tierra') y « lo mesmo que el peludo » endereza para su « cueva »:

No hallé ni rastro del rancho;
sólo estaba la tapera.

(J. HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, I, vv. 293-294).

¹ Cf. VICENTE GARCÍA DE DIEGO, *Cruces de sinónimos*, *RFE*, IX (1922), p. 113 y ss. « Las palabras que significan los diversos ruidos orales del hombre y de los animales diversos son de las más expuestas a una contaminación. La sinonimia verbal es extraordinariamente fecunda. Explicase bien esto porque los valores semánticos son, en general, más imprecisos que en las denominaciones concretas, y es casi constante, por lo tanto, la necesidad de la elección mental, ocasión de los choques formales. »

Generalmente se dice que *tapera* es un rancho inhabitado e inhabitable, una casa en ruinas, casi caída, de paredes agrietadas, vencidos los horcones, el techo desplomado, todo más escombros que líneas, ya por completo inútil para albergue humano. Así lo entienden los argentinos de las ciudades, los dibujantes ilustradores del *Martín Fierro* y la mayoría de los lexicógrafos: « Rancho destartado » (Ciro Bayo), « casa abandonada y en ruinas » (Tobías Garzón), « habitación ruinosa y abandonada » (Daniel Granada), « casa ruinosa y abandonada que los yuyos han invadido » (Lisandro Segovia), « rancho en ruinas y abandonado » (Eleuterio F. Tiscornia), « una habitación en ruinas » (Luciano Abeille), « ruinas de un pueblo », « habitación ruinosa y abandonada » (*Dicc. Acad.*)¹.

Una habitación ruinosa y abandonada puede ser, en efecto, una *tapera*; pero no son indispensables las ruinas para que exista la *tapera*, como lo testimonian los citados versos de Hernández, y como se puede comprobar en el lenguaje vivo de los argentinos rurales: sin rastro de rancho puede haber *tapera*.

Su significado actual es todavía el de su etimología guaraní: « población que fué ». Sin rancho en ruinas, pueden ser otros los rastros de vivienda humana: basta a veces la boca de un pozo de agua, o los desarticulados puntales de una « ramada » (‘cobertizo de paja y ramas, sin paredes, armado sobre horcones’), o los adobes derrumbados de la base de un horno, o un resto de palenque (‘atadero para caballos’), o el desparramamiento de trastos viejos, semiocultos por altos yuyos (‘maleza’), para que un hombre de campo tenga la conciencia de una *tapera*, es decir, de un lugar que estuvo habitado. Hasta puede no haber otra cosa que unos yuyos en un campo de pasto o de pajas, maleza viciosa en tierra abonada por los detritus y residuos propios de todo sitio donde hubo habitantes, para que ese sitio sea reconocido como *tapera*.

B. J. RONCO.

¹ CIRO BAYO, *Vocabulario criollo-español sudamericano*, Madrid, 1910. TOBIÁS GARZÓN, *Diccionario argentino*, Barcelona, 1910. DANIEL GRANADA, *Vocabulario rioplatense razonado*, 2ª edic., Montevideo, 1890. ELEUTERIO F. TISCORNIA, « *Martín Fierro* », comentado y anotado, t. I, Buenos Aires, 1925, p. 183. LUCIANO ABEILLE, *El idioma nacional de los argentinos*, Buenos Aires, s. f.

RESEÑAS

HENRI PÉRÈS, *L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 à 1930*. Paris, Adrien-Maisonneuve, 1937, XXVIII-198 págs.

He aquí un capítulo curioso de esa abundante literatura de viajes por España cuyo inventario ha sido intentado desde hace unos cuarenta años por Foulché-Delbosc y Farinelli. El señor Pérès enriquece notablemente la lista de los viajeros árabes, que siguiendo a aquellos dos sabios se hubiera podido confeccionar. Sobre todo, sostenido por una erudición vasta y segura, se entrega a un trabajo de análisis y de crítica que le permite apreciar con justeza los testimonios musulmanes acerca de España. Partiendo de la época de la expulsión de los Moriscos y llegando a la nuestra, destaca dos grupos de testigos muy diferentes. Por una parte, desde el siglo XVII hasta 1885, viajeros marroquíes que son embajadores; por otra parte, desde 1886, orientales que son hombres de letras. Los primeros, particularmente los embajadores de los siglos XVII y XVIII, son sobrios, precisos en su ingenuidad; casi todo es substancial en sus opiniones. Los modernos, al contrario, están desagradablemente contaminados de literatura occidental, de ciencia libresca. Quizá sea de lamentar que, en la composición del libro, el autor no haya mantenido los dos grupos por lo menos equilibrados, ya que la superioridad numérica del segundo está ampliamente compensada por el valor documental del primero. Pero el señor Pérès, que no está encastillado en el estudio de los textos antiguos, sino que sigue con simpatía los esfuerzos de una literatura árabe moderna abierta a las influencias francesas, ha tratado ciertos libros orientales sobre España con una indulgencia que no llega siempre a hacernos compartir. Un lugar destacado se debía ciertamente al gran poeta egipcio Šawqī: el señor Pérès ha traducido largos fragmentos con ese mismo afán de agotar el sentido que caracteriza sus traducciones de poetas andaluces del siglo XI; quizá para el lector francés, una traducción más literal y más nerviosa hubiera convenido más a Šawqī que esta semi-paráfrasis. Otros autores no merecían sin duda ser examinados tan detenidamente: veinte páginas, ¿no es demasiado para Al Bata-nūnī, que viajaba en 1926 con una guía en la mano y en su valija *L'Espagne au XX^e siècle* de Angel Marvaud, si es que no conocía a Marvaud a través de su compatriota Kurd Ālī. Cuando después vuelve uno atrás, encuentra escasa la docena de páginas consagradas al viaje de al-Wazir al Gassānī (1690-91), el embajador marroquí a quien el señor Pérès (p. 13) no teme comparar con el seudomarqués de Villars por la acuidad de la observación y lo preciso de la línea. Es verdad que se puede consultar su relación en una traducción parcial de Sauvaire, pero el documento es de una sinceridad lo bastante evidente para merecer el honor

de una traducción completa. El arabista que nos la ofrezca merecerá nuestro reconocimiento. Se puede decir otro tanto del relato de Al-Gazzâl (1766), a cuya embajada correspondió en 1767 la de Jorge Juan y cuyo recuerdo no fué sin duda extraño a la concepción de las *Cartas Marruecas* de Cadalso (cf. *BHi*, t. XXXVIII, 1936, p. 540-1). Los testimonios que de él ofrece el señor Pérès muestran todo el interés de su visión de España, aun a pesar de la deformación impuesta por los prejuicios musulmanes. Sobre los monumentos árabes de Andalucía merece ser utilizado conjuntamente con su contemporáneo Antonio Ponz.

El estudio del señor Pérès es tan atrayente como sólidamente documentado. La bibliografía ocupa 13 páginas. Un excelente índice general de los múltiples temas abordados y un índice de nombres toponímicos de la península facilitan grandemente la consulta de este libro, que será para todo hispanista una mina de referencias.

MARCEL BATAILLON.

DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Antología. Tomo I. Poesía de la Edad Media y poesía tradicional*. Selección, prólogo, notas y vocabulario por... Madrid, 1935, Signo, 574 págs. en 4° mayor, 20 pesetas.

Este libro es el tomo I de un hermoso proyecto de grandes antologías de la poesía española, truncado por la guerra civil.

Generalmente el aporte que las reseñas dan a la ciencia consiste en la rectificación de pormenores o del plan, en adiciones o comprobaciones de puntos dudosos, y en todo lo que sea complemento del libro reseñado. Pero por esta vez, esperamos ser útiles destacando las excelencias de esta *Antología*, y su alto valor ejemplar. El plan de esta *Antología* responde a una madura y valiosa concepción de la literatura y de la cultura españolas en general: con el Renacimiento, España no vuelve la espalda a la Edad Media, sino que continúa remozadamente su tradición. Por eso, Dámaso Alonso no se detiene en el siglo xv, ni siquiera al llegar al Siglo de Oro, sino que su *Antología* recoge y ordena la abundante y viviente tradición de temas y formas medievales en los poetas de la época clásica, y aun, en los romances, presenta un par de versiones modernas. Las piezas escogidas no son solamente las de fácil alcance, sino que el autor las ha sacado muchas veces de sus escondrijos, lo cual va a traer una saludable renovación de las poesías antiguas circulantes en las antologías. El criterio de selección ha sido, ante todo, estético, como era de esperar en el antologista; pero hay composiciones cuya importancia mayor consiste en su valor histórico-literario. La erudición es exactísima, seguida hasta el último momento: por ejemplo, la lectura recién establecida « Juan Lorenzo, natural de Astorga », no « Segura de Astorga », según establece Willis en 1934, sobre una observación de Baist; la lectura, personalmente establecida según el código del *Cancionero de Baena*, « Fernán Sánchez Calavera », no « Talavera », como ha impuesto un error de lectura paleográfica de Menéndez Pelayo.

Lo mismo en los textos: en las notas declara Alonso la edición más autorizada que le ha servido de base, aunque no sigue ciegamente las ediciones críticas (excepto en las magistrales de Menéndez Pidal), pues aprovechadas reseñas pro-

fesionales y su propia sagacidad, de modo que alguna vez introduce atinadas enmiendas. Compárese, por ejemplo, la edición de Marden del *Libro de Apolonio* con el texto de Dámaso Alonso. La definitiva adquisición del conocimiento de la versificación irregular antigua, gracias especialmente al fundamental libro de Pedro Henríquez Ureña, ha presidido la fijación de los textos, evitando las falsas igualaciones. En la transcripción, como la antología no se dirige a técnicos, no se ha respetado la anarquía ortográfica de la *h*, ni las alternancias paleográficas de *i-j*, *v-u*, ni la *ç* ante *e*, *i*, ni *rr-*, *ss-*, *ff-* iniciales, distinciones que no afectan al sonido; pero se han mantenido diferenciadas *s-ss*, *z-ç*, *j-x*, por su valor fonético. La terminación *-ía* (*había*, *sería*) se acentúa siempre en la *í* (lo cual no creo se pueda sostener sistemáticamente en interior de verso); las formas en *-ie*, las más veces se acentúan en la *é* (*habié*, *serié*), otras *habíe*, *seríe*, no siempre justificadamente. Este punto es en verdad insoluble en el estado actual de nuestros conocimientos: el cambio de vocal puede ir acompañado del cambio de acento, pero no es necesario; y al revés, en interior de grupo fónico, el cambio de acento (*había*, *sería*) puede ocurrir y ocurre realmente sin cambio de vocal. Debí de haber diferencias regionales, además de las cronológicas. En la necesidad ortográfica actual de marcar el acento en la *í* o en la *é* (*seríe* o *serié*, pero nunca *serie*), muchas veces se tiene que proceder por aproximación, ya que no hallamos apoyo en la medida de los versos, que no son isosilábicos. El antologista acentúa *e faziales tanto plazer. / cuanto más les podíe fer*, donde quizá fuera mejor leer *faziáles, podíe*. Lástima algunas erratas en la distinción *z-c*, y en la acentuación, que llegan a veces a formas en *ia* (*esfriadas*, rimando con *entrada*, pág. 39). La introducción del apóstrofo después del pronombre enclítico apocopado anula una fuente inagotable de confusiones: *no lo tocás'la calentura*, *alegrávas'el Cid*.

Las notas ocupan apenas 28 páginas, pero en ellas se ha reunido de manera sucinta y precisa lo más esencial sobre este período. Es más, estas páginas son una valiosísima prueba de lo que puede ser una historia interna de la literatura. La métrica se va siguiendo en historia viva, como un problema artístico de progresiva solución, y relacionada íntimamente con los temas; se citan los trazos esenciales de las condiciones culturales relacionadas con las obras literarias; hay noticias sobre los manuscritos existentes y su historia; fuentes y entronques con la tradición literaria, historia de ciertos temas¹, fortuna dentro y fuera de España de algunas composiciones (como las coplas de Jorge Manrique); brevísimas y certeras interpretaciones rítmico-poéticas de varios poemas; las biografías con tan jugosas caracterizaciones personales y poéticas. Un ejemplo: después de las tres fechas del nacimiento, muerte y primera obra de Gil Vicente dice: «Portugués de nacimiento, orfebre, constructor de la bellísima custodia del Monasterio de Belem, músico, gran poeta, genial dramaturgo, pertenece Gil Vicente lo mismo a la literatura española que a la portuguesa, pues en ambas lenguas escri-

¹ Aunque la necesidad de ser breve debió presidir el trabajo de Dámaso Alonso en estas notas, todavía convendría haber dicho en la nota 11, pág. 530, cómo el episodio principal de la vida poética de Fernán González, la leyenda de la Condesa traidora, debió de servir de modelo a todas las demás europeas afines, según acepta ahora ya Georges Cirot, que antes atribuía origen extranjero al episodio. Ver R. MEXÉNDEZ PIDAL, *Historia y Epopeya*, Madrid, 1934, pág. 5.

bió. ...Gil Vicente, como Lope, sentía genialmente lo popular, y unas veces lo imitaba, otras lo glosaba, otras su intervención se reducía a salvarlo del olvido » (pág. 542).

Un vocabulario de palabras medievales de alguna dificultad para el lector actual cierra este valioso volumen.

A. ALONSO.

CLARA LOUISA PENNEY. *List of books printed 1601-1700, in the Library of The Hispanic Society of America, with Appendices: I. Fifteenth-sixteenth century books not included in List of books printed before 1601* (New York, 1929). II. Check list of printing sites and printers of Hispanic books 1468-1700. New York, 1938, 8°, xxvi-972 págs., 2.00 dólares. (The Hispanic Society of America. Hispanic Notes and Monographs. Catalogue Series).

Después de la publicación, hace nueve años, por la misma autora, del primer tomo del catálogo abreviado de libros españoles antiguos que se conservan en la biblioteca de la Sociedad Hispánica de América, sale ahora a luz este segundo tomo, no menos importante y de no menor interés. El volumen anterior comprendía los libros impresos en el siglo xv (incunables) y en el siglo xvi; el presente contiene los correspondientes al siglo xvii. Consta la obra de dos partes principales: el catálogo propiamente dicho, que alcanza hasta la página 695, y el apéndice II, que es un verdadero libro por sí solo, de 261 páginas (de la 711 a la 972), el cual ofrece la lista de los impresores de España desde 1468 hasta 1700, agrupados por ciudades, por el orden alfabético de éstas, con expresión de las obras impresas por los mismos que pertenecen actualmente a la Hispanic Society. Ambas partes se subdividen, a su vez, en otras. La primera va precedida de un corto prólogo y de una extensa lista de bibliografías y repertorios bibliográficos acerca de libros españoles, sumamente completa (213 títulos que ocupan 20 páginas), a la cual remiten las referencias que en el cuerpo del catálogo se hacen. Sigue a éste un breve apéndice I (págs. 697-709) en el que se registran los libros de los siglos xv y xvi dejados de insertar en el tomo precedente, que suman 107, entre ellos dos incunables. A la segunda parte se añade otra lista complementaria de impresores e imprentas de ciudades extra-peninsulares, que imprimieron durante los siglos xv a xvii libros hispánicos, propiedad hoy de la Hispanic Society (págs. 902-938), y un índice alfabético de impresores, imprentas, editores y libreros con indicación de fechas y lugares (págs. 939-972), incluidos aun aquellos que no figuran con libros en el catálogo por no poseerlos la biblioteca.

Lo voluminoso de este catálogo muestra la riqueza que atesora la biblioteca de la Sociedad Hispánica en libros españoles de la décimoséptima centuria. Proceden, en su mayor parte, de las antiguas bibliotecas del Marqués de Jerez de los Caballeros, Salvá, Heredia, Cánovas del Castillo, Marqués de Morante, Seillière, Turner y Cosens. Abundan las ediciones de nuestros autores clásicos. Por ejemplo, hemos contado hasta noventa y dos de Lope de Vega, entre ellas diez y siete de la *Arcadia*, tres de *Las comedias* recopiladas por Bernardo Grassa, cuatro de la *Segunda parte de las comedias*, una de las *Fiestas... repartidas en doze autos* (Zaragoza, 1644), una de las *Tres loas famosas* (Madrid, 1653), una del *Coloquio pas-*

toril (Madrid, 1615) y otra del *Segundo coloquio* (Málaga, 1615); tres de *La Dorothea*, incluso la príncipe (dos ejemplares); cuatro de la *Jerusalén conquistada*, con la príncipe; cinco del *Isidro*; la príncipe y seis más de los *Pastores de Belén*; la primera de *El peregrino en su patria* y cinco más; seis de las *Rimas, con el nuevo arte de hacer comedias*, contando la príncipe; igual número y la príncipe de las *Rimas sacras*; la príncipe de las *Rimas humanas y divinas* y una edición más; tres de los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*; la príncipe de las siguientes obras: *La Circe, con otras rimas y prosas* (dos ejemplares), la *Corona trágica*, *La Filomena*, *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, el *Lavrel de Apolo*, y el *Triunfo de la fee en los reynos del Japon*, y las raras que siguen: *Romancero espiritual* (Madrid, 1673), *Justa poética... al San Isidro* (Madrid, 1620, dos ejemplares), *Relación de las fiestas... en la canonización de... San Isidro* (Madrid, 1622, dos ejemplares), *La virgen de la Almvdena* (Madrid [1625?]), *La vega del Parnaso* (Madrid, 1637), *Pira sacra en la muerte del Sr. D. Gonçalo Fernández de Córdoba Cardona y Aragón* (Madrid, 1635), *Rimas a D. Ivan de Arguijo* (privilegio de Valladolid, 1609³) y *Rimas a D. Fernando Coutinho* (Lisboa, 1605).

Además, figuran siete ediciones de Tirso, una de Ruiz de Alarcón, una de Rojas, diez de Calderón, veintiuna de Pérez de Montalbán, tres de Quiñones de Benavente, tres de Matos Fragoso, diez y ocho de Góngora, treinta y una de Quevedo, siete de Santa Teresa, dos de San Juan de la Cruz, cinco de Fray Luis de León, tres de Fray Luis de Granada, once de Baltasar Gracián, una de Herrera, cuatro de los Argensola, dos de Carrillo y Sotomayor, cinco de Villamediana, diez de Polo de Medina, dos de Ercilla, dos de Balbuena, una de Hojeda, tres de Virués, seis de Espinel, diez y ocho de Mateo Alemán, quince del *Lazarillo de Tormes*, tres de López de Úbeda, veintidós de Salas Barbadillo, diez y ocho de Castillo Solórzano, once de Céspedes y Meneses, una de Timoneda, cinco de Vélez de Guevara, otras cinco de María de Zayas y Sotomayor, seis de Zabaleta y cuatrocientas diez y nueve de Cervantes, que constituyen la colección cervantina más rica existente fuera de España. (Véase *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América*, por H. Scrís [Urbana] University of Illinois, 1918). Miss Penney ha consignado no sólo las ediciones de Cervantes del siglo XVII, sino también las anteriores y posteriores hasta 1935. En el frontispicio se reproducen facsímiles minúsculos de las portadas de las siete ediciones de 1605 del *Quijote* y de la 2ª parte de 1615.

De romances se cuentan doce ediciones de *Primavera y flor de romances*, diez de *Silva de varios romances*, cuatro del *Romancero General* y veintitrés pliegos sueltos. Deben señalarse asimismo sesenta y dos *Relaciones* y ocho ediciones del siglo XVII de *La Celestina*. El total asciende a unos 7.000 volúmenes.

En una obra de tal magnitud, habían de deslizarse forzosamente algunas inexactitudes. El autor del *Lazarillo* no es «probably» (p. 341) Diego Hurtado de Mendoza. La antigua atribución a éste ha quedado hoy totalmente descartada. Se nota contradicción entre lo que se dice en las págs. 124 y 341; en la primera se lee «*La Celestina* by Fernando de Rojas», y en la segunda «Rojas, Fernando de, probably author: *La tragicomedia de Calisto y Melibea*». La primera manifestación es la correcta. Se ha probado documentalmente que Rojas escribió *La Celestina*. «León, Luis Ponce de» (p. 346). Se refiere a Fray Luis de León. Aun cuando algunos le han añadido el apellido *Ponce*, no le corresponde, pues no per-

tenecía a la familia de los Ponce de León. Su padre se llamó Lope de León y su madre Inés de Varela. Por otra parte, Fray Luis nunca firmó con el apellido Ponce, ni lo hizo figurar en la portada de sus libros. « Le véritable nom de famille ou *apellido* était *León* tout court », declara su mejor biógrafo, Ad. Coster, quien trata de este punto por extenso, basándose en documentos, en la *RHi*, 1921, LIII, 20-22.

En la lista de obras bibliográficas no vemos citadas las siguientes, conocidas y manejadas, sin género de duda, por la autora: Barrantes, V., *La imprenta en Extremadura*, en *Narraciones extremeñas*, 2ª parte [Madrid, 1873], p. 1-104; Martínez Añibarro, M., *Intento de un diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*, Madrid, 1889; Riaño de la Iglesia, P., *Los impresores: Reseña histórica de la imprenta en Cádiz*, *RABM*, 1915, XXXIII, 320-349. Tampoco encontramos el *Suplemento* por J. Corominas a la obra de Torres Amat. El suplemento se publicó en Burgos en 1849. No es Miss Caroline Brown Bourland (p. x) la editora de *The « Sucesos » of Mateo Alemán*, sino Miss Alice H. Bushee. El nombre Marcel Gauthier (p. xv) es uno de los múltiples seudónimos que usó Foulché-Delbosc. El título completo del Boletín que se menciona en la p. xxii, l. 23, es *Boletín de Bibliotecas y Bibliografía* (Madrid). Falta en el catálogo la edición de 1643 del *Tesoro* de Covarrubias. Figura únicamente la de 1611 (p. 189). La *Hispanic* posee ambas.

De erratas está casi del todo limpio el volumen, tal ha sido el esmero y la pericia con que se ha corregido. Apenas hemos descubierto unas pocas: p. ix, l. 15, *americano*, debe decir *americana*; p. xi, l. 22, *Marquez*, ha de leerse *Marqués*; p. xv, l. 24, *Gutiérrez del Cano*, léase *del Caño*; p. xx, l. 11, dice *vent*, debe decir *vente*; l. 24, dice *Manuel*, debe decir *Manual*; p. xxv, l. 2, *navigatieurs*, debe ser *navigateurs*; l. 11, se lee *ayuda* en vez de *ayudar*; p. 159, l. 1ª, léese *Balbena* por *Bulbena*; y p. 699, l. 11, *auiga*, corríjase *arauiga*. Por último, echamos de menos un índice general, o « Table of contents », que guiara para la consulta de las distintas secciones en que se divide el tomo.

A la inmensa labor que representa la compilación de este catálogo, únese el arduo trabajo de reunir los nombres, fechas, lugares y títulos de libros de los impresores peninsulares y extra-peninsulares, en total 1.423 impresores con 105 lugares en la Península y 275 impresores y 50 lugares fuera de ella. Esta relación aumenta y mejora las precedentes, pues la de Haebler abarca sólo el siglo xv, y las de Barrantes (p. ix) y Gutiérrez del Caño (p. xv) son menos copiosas y no indican títulos. A éstas hay que añadir los parciales de Azevedo, P. de, *Os Impressores de Lisboa em 1630*, en *Boletim Bibliográfico da Academia das Ciências de Lisboa*, 2ª serie, 1911-1916, I, 169-174, y del *Catálogo de los impresores e imprentas que han existido en Salamanca desde últimos del siglo XV, justificadas con algunas de las obras que enriquecen la biblioteca de su Universidad*, en *Boletín Bibliográfico Español*, 1863, IV, 158-160 y 169-171. Se comprende, pues, la doble utilidad de la presente obra. Los estudiosos e investigadores de nuestra literatura y cultura clásicas tienen en ella un valioso instrumento de trabajo, y los bibliógrafos, un medio de identificar el impresor, lugar y fecha de libros desprovistos de estos datos. Obras bibliográficas de tal importancia salen a luz sólo de tarde en tarde.

JEAN BABELON, *Cervantès*. Edición de la *Nouvelle Revue Critique*, París, 1939.

La afluencia siempre creciente de los estudios cervantinos requiere de vez en cuando balances panorámicos de lo publicado. En Francia, donde la síntesis didáctica tiene tradición ininterrumpida y honrosísima, la obra y la vida de Cervantes han suscitado en los últimos años reseñas felices. M. Paul Hazard, el eminente profesor del Colegio de Francia, ha publicado sobre *Le Don Quichotte* una admirable guía para relecturas de la obra genial. M. Jean Cassou, ha dado en un solo volumen elegante y preciso una biografía, un estudio crítico y una antología de Cervantes. Finalmente, M. Jean Babelon, ya conocido por sus versiones cervantinas, publica ahora, en una nueva colección dirigida por Abel Hermant, un libro *A la gloire de... Cervantès*.

La inclusión de este título en la serie conmemorativa se justifica por sí misma y por lo que M. Babelon recuerda del prestigio inmarcesible de su biografiado: « Si l'on veut dresser une liste, même très courte, des grands patrons de la littérature universelle, le nom de Cervantès est sûr d'y figurer ». Difícil la monografía vulgarizadora de M. Babelon de los estudios franceses antes mencionados por la profusión de las ilustraciones, más discretamente elegidas que nítidamente impresas, sobre todo si se las compara con las que acompañan a la magistral síntesis dada sobre el mismo tema por D. Américo Castro, en la colección *Maitres des littératures*. De mayor extensión que la del profesor español, la obra de M. Babelon sigue paralelamente la vida y la obra de Cervantes, a través de unas trescientas páginas y de abundantes láminas. El autor reconoce su deuda hacia la legión « d'enquêteurs avisés » que le han precedido y recuerda que « le grand travail de ces derniers temps a été d'intégrer la philosophie cervantiste », labor en la cual « le livre qui fait époque... est l'ouvrage capital d'Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes* ».

El libro de M. Babelon es metódico, informado y agradablemente escrito. Ningún aspecto esencial de la personalidad intelectual encarada escapa a la diligencia del autor.

Nos permitiremos señalar a este traductor meritorio que algunas de las versiones que de textos cervantinos nos ofrece no siempre concuerdan con el original. Tal ocurre, por ejemplo, con la traducción del segundo verso (p. 125) del conocido soneto *Al título del rey Felipe II en Sevilla*: « et que je donnerai un doublon pour le détruire »: ese verbo no corresponde ciertamente al empleado por Cervantes: « describilla »; si *détruire* es errata por *décrire*, es demasiado de bulto para pasar inadvertida, y, en todo caso, una corrección necesaria. Semejantemente, al traducir el pasaje del convenio suscripto con Rodrigo Osorio, según el cual Cervantes nada cobraría por las obras contratadas « si, pasada la representación, pareciere que una de las seis comedias no fuere de las mejores que se han representado en España », M. Babelon interpreta que sólo se las retribuirá « si ces pièces sont les meilleures qui aient été jouées en Espagne » (p. 127). Lo cual es evidentemente más jactancioso que el texto original. Otro descuido grave hay en la página 114, en la traducción de la famosa providencia en la que el relator del Consejo de Indias, doctor Núñez Morquecho niega a Cervantes los puestos que solicitaba en el Nuevo Mundo. Dice el relator: « busque por acá en que se

le haga merced » ; y traduce M. Babelon : « cherchez donc là où l'on pourra vous faire quelque faveur », donde, además de la insatisfactoria traducción de la fórmula « hacer merced », aparece trabucada América por España.

Pese a estos y algunos otros errores de detalle, fácilmente subsanables en una segunda edición, la obra de M. Jean Babelon logra cumplidamente el propósito de vulgarización y de síntesis perseguido por el autor.

JOSÉ A. ONÍA.

R. A. WILSON, *The birth of language. Its place in world evolution and its structure in relation to space and time.* Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., 1937, 202 págs.

Intenta el autor una caracterización filosófica de la naturaleza del lenguaje. El lenguaje permite al hombre elaborar una especie de duplicado mental de la realidad. El mundo se nos aparece en constante cambio ; el pensamiento extrae de las formas variables tipos permanentes, y enlaza cada uno de esos tipos a un signo verbal también permanente. Nominar las cosas es distribuir las en clases estables. El lenguaje humano — explica Wilson, apoyándose en ideas de Herder — nace de la capacidad de diferenciar y aislar con precisión un objeto de entre los demás (en el espacio y en el tiempo), y de retener mentalmente esa diferencia incluyendo el objeto en su clase. Constituye así un sistema de signos sensibles, y tan claramente diferenciados como los tipos abstraídos de las cosas, pero provistos a la vez de significación suprasensible y fluida, capaz de ilimitado desarrollo. Por otra parte, la red de signos idiomáticos superpuesta al mundo real representa en su conjunto un espacio y un tiempo ideales que rebasan infinitamente los límites del espacio y tiempo físicos. La planta vive inmóvil en un punto de la tierra ; el animal, dotado de psique y movimiento, puede dominar un ámbito — el de su experiencia — que se extiende más allá del que ocupa en un instante dado, y su « lenguaje » viene a completar la libertad de movimientos permitiendo a cada individuo comunicarse con otros individuos y cooperar con ellos en ese ámbito ; el hombre, aunque por sus sentidos esté sujeto a limitaciones semejantes a las del animal, es capaz de representarse mentalmente (y fijar idiomáticamente) una extensión sin término, única y homogénea, dentro de la cual puede « visualizar » los objetos más lejanos con tanta exactitud como los próximos. Análogas diferencias establece Wilson con respecto al tiempo. El « lenguaje » animal se refiere a situaciones inmediatas, sobre todo futuras : se adelanta simplemente a la acción ; para el animal no existe un tiempo anterior a su propio nacimiento o posterior a su propia muerte. El hombre, aunque centrado en un cuerpo material, posee en visión singular (y representa con su lenguaje) un tiempo indefinido y abstracto, molde virtual donde construir un mundo de sucesión y evolución.

Precede a la parte sistemática de este libro una introducción histórica donde se examinan, como puntos principales de referencia, el relato del Génesis, la doctrina de Platón — insuficientemente expuesta, aun en lo que toca a la cuestión tratada por Wilson — y las de Rousseau, Kant y Goethe en cuanto antecedentes de las ideas de Herder. Según Wilson, con el ensayo de Herder sobre el origen del lenguaje culmina la dirección que debe considerarse como la única « científica » y

« natural » en el planteamiento de estos problemas, mientras que un siglo más tarde Darwin (*Descent of Man*, 1871) introduce en él una desviación tan violenta que la filosofía del lenguaje no se ha recobrado aún. A la crítica del darwinismo está dedicado el capítulo final de esta exposición histórica, después de algunas ligeras noticias sobre el influjo ejercido por el descubrimiento del sánscrito y sobre las teorías de W. Humboldt, Max Müller y Whitney. El autor atribuye a las doctrinas lingüísticas de Darwin una actualidad que están lejos de tener, y polemiza contra ellas como si fuesen la Lingüística consagrada (así en la pág. 7 habla de las modernas ideas sobre el lenguaje « which have become orthodox since 1871 »). Pero la teoría del lenguaje no se ha quedado en Darwin. Y si avance ha habido desde entonces, es precisamente, y no siempre con la debida prudencia, en la dirección que Wilson echa de menos. Herder, a quien este libro invoca en tono de desafío a la lingüística « ortodoxa », no es hoy nombre olvidado. Para reconocer la fecunda actualidad de sus ideas — tan visible en la tendencia a sustituir el punto de vista histórico-genético por el filosófico como en la especial atención con que se examinan y subrayan los caracteres específicos del lenguaje humano — bastaría recordar los trabajos de Ammann, Vossler, Cassirer, Ipsen, Kainz, Hönigswald.

R. LIDA.

CARLOS VAZ FERREIRA, *Fermentario*. Montevideo, Tipografía Atlántida, 1938,¹
220 págs.

Ensayos breves y aforismos — en parte, reelaboración de obras anteriores — sobre temas de filosofía y literatura. Resultan de sumo interés las páginas en que el autor describe, con su acostumbrada sutileza y precisión, las relaciones entre pensamiento y lenguaje: influjo de los « verbismos » sobre el pensar; hábitos mentales (por ejemplo, el afán de sistema y simetría) mediata o inmediatamente creados por los hábitos idiomáticos; confusión entre palabra e idea, y entre palabra y cosa; falacias lógico-verbales nacidas del pensamiento indirecto, es decir, del que no se apoya en las cosas mismas sino en ideas y palabras.

El examen de los caracteres del pensamiento verbal no se emprende en este libro con interés estrictamente lingüístico, sino como parte de un análisis psicológico y lógico de los sofismas corrientes, muchos de los cuales se explican por el uso automático de « fórmulas verbales estereotipadas ». Ya en su *Lógica viva* (1920, pág. 126 sigs.), Vaz Ferreira relacionaba con la tendencia a la simplificación verbal las falsas antítesis: el tomar como cosas opuestas las meramente distintas, que en rigor no se contradicen sino que se completan, y el admitir irreflexivamente, ante dos juicios de algún modo contrapuestos, que uno es en absoluto verdadero y el otro falso (errónea aplicación del principio de tercero excluido) olvidando que la alternativa puede estar mal planteada y que ambos juicios pueden ser a la vez absurdos. En *Fermentario* el autor examina con más detalle la raíz psico-idiomática de ese paralogsimo: « transportar la contradicción, de las palabras a las cosas; hacer de un hecho verbal o conceptual un hecho ontológico ». El lenguaje — observa Vaz Ferreira, con rápida referencia a Bergson y James — es incapaz, por naturaleza, de describir la realidad con perfecta adecuación. Sólo nos ofrece clases, siempre insuficientes, en que se han agrupado

las cosas ; « esquemas típicos en que hay de más y de menos » para los objetos individuales ; rasgos discontinuos incapaces de sugerir acabadamente lo flúido y gradual : rasgos que, multiplicados y combinados con acierto, podrán reducir al mínimo las aristas y esquinas de nuestra descripción, pero nunca suprimirlas del todo. Ante la complejidad de un objeto, y a falta de palabras que la sugieran ajustadamente, « me resulta un buen procedimiento, en la práctica, sugerir primero un esquema, por una expresión ; en seguida, otro esquema, por la expresión contradictoria, y después, atacada ya de este modo la engañosa simplificación — producido en los demás y en mí mismo, por el conflicto de esquemas, un estado oscilante y confuso favorable al mejoramiento de la comprensión —, aplicarme a un trabajo de rectificaciones y de limitaciones que, sin suprimir a la expresión su inadecuación fundamental..., la van haciendo cada vez menos inadecuada... » (pág. 134) : así solemos decir, hablando de una persona, que no es del todo *mala* ni del todo *buen*a ; que es, por ejemplo, *buen*a con *ciertas mal*as *cualidades*, y vamos agregando sucesivas aclaraciones para precisar el alcance de cada término empleado. De ahí nace la tendencia a calificar de *contradictorias* las cosas cuando lo que se quiere decir es que para hablar de ellas se ha de recurrir a expresiones que se contradicen. « Las cosas, *en sí*, no son cotradictorias ni dejan de serlo ». El paralogismo consiste en atribuir ilegítimamente a la realidad misma las antítesis en que nuestro lenguaje incurre al tratar de expresarla ; « en pensar como contradictoria en sí la cosa de que no podemos hablar (en términos de cierta generalidad) sin contradecirnos ». Error fácil de advertir cuando lo simplificamos con intención didáctica y lo reducimos a esquema, pero que a menudo se introduce subrepticamente en nuestro pensar oscureciéndolo o falseándolo en grado apenas perceptible.

El pensamiento sistemático tiende a continuar y desarrollar la acción simplificadora del lenguaje. Pues lo propio del lenguaje es distinguir en medio de la realidad, siempre cambiante, seres fijos « que seguimos llamando por su nombre y pensando como los mismos » aunque de hecho se transformen sin cesar. Los sistemas, construcciones generalmente « grandiosas y simplistas » cuyas líneas imaginarias pasan por los puntos más visibles de las cosas, tienden a asimilarse fórmulas verbales no analizadas y a soslayar el examen de hechos nuevos no fáciles de reducir a los ya incorporados, fingiendo un pensar rectilíneo sin vacilaciones ni arrepentimientos ; tienden a servir, pues, no a la interpretación de la realidad como tal, sino a otras necesidades del espíritu, no precisamente cognoscitivas. Recuérdense en este respecto las finas observaciones de Vaz Ferreira sobre la falsa exactitud, de que es ejemplo la psicología matematizante de Herbart (*Lógica viva*, pág. 108) : la precisión es el ideal del hombre de conocimiento, pero, cuando es ilegítima y ficticia, se vuelve grave obstáculo para la investigación, puesto que deforma y oculta los hechos.

Vaz Ferreira ve en la actual declinación del pensar sistemático los signos de un creciente esfuerzo en aclarar la confusión entre palabra, idea y objeto ; en reconocer y delimitar el influjo de las fórmulas idiomáticas y eliminar los sofismas basados en ellas ; en desconfiar de las simetrías verbales y conceptuales. Y cree fundado admitir que en ese propósito coinciden oscuramente muchas tentativas dispersas del pensamiento moderno. Si algún peligro advierte aquí el autor, y nos pone en guardia contra él, es el de transformar este sano escepticismo *erga*

verba en un escepticismo *erga res*. La actitud crítica ante el lenguaje ha fomentado cierta difusa incertidumbre que se tiende a trasladar indebidamente a la realidad misma. « Así, el que un término convenga a las cosas en cierto sentido y no les convenga en otro; el usar un término, y abandonarlo, y volverlo a tomar; la constatación de lo vago de las extensiones y de lo impreciso de las connotaciones; la corrección incesante de las fórmulas: este continuo sucederse de las simetrizaciones en el kaleidoscopio verbal, — todo ello engendra un sentimiento de fugacidad, de inseguridad, que por proyección ilegítima objetivamos; y la realidad se nos presenta como insegura, y también como engañosa y falaz... » (pág. 151).

De este modo cierra el ilustre pensador uruguayo, con una advertencia contra el extremamiento de la posición crítica, sus observaciones sobre « el lenguaje como causa de error ». Observaciones afines en cierta medida a las de Mauthner y Bergson (y, entre las recientes, a las de Carnap y demás críticos de la terminología filosófica actual), pero a las cuales agrega Vaz Ferreira un lúcido análisis de los sofismas relacionados con ese aspecto negativo del lenguaje — sin que, por otra parte, llegue nunca a insinuar que eso sea todo el lenguaje.

R. LIDA

BIBLIOGRAFÍA

La presente Bibliografía está en sistemática relación con la de la REVISTA HISPÁNICA MODERNA. Los libros y estudios referentes a Hispanoamérica figuran en la BIBLIOGRAFÍA HISPANOAMERICANA que se publica regularmente en esa Revista

SECCIÓN GENERAL

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS

1. SATTLER, P. & G. VON SELLE — *Bibliographie zur Geschichte der Schrift*. — Linz, Franz Winkler, 1935, XX-234 págs. (Archiv für Bibliographie, Beiheft 17.)
2. CLIFFORD, A. — *Nuestra Biblia. Manuscritos, versiones, traductores, difusión, etc.* 2ª ed. — Quilmes, F. C. S., República Argentina, Imp. Evangélica, 1938.
3. *Der Buchdruck des 15. Jahrhunderts. Eine bibliographische Übersicht*, hrsg. von der Wiegendruck-Gesellschaft. — Berlin, Wiegendruck-Ges., 1929-1936.
4. REVILLA, P. A. — *Catálogo de los códices griegos de la Biblioteca de El Escorial. T. I.* — Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1936, CXXXIV-560 págs.
5. VIEILLEFOND, J. R. — Sobre: P. A. Revilla, *Catálogo de los códices griegos de la Biblioteca de El Escorial*. — REAn, 1937, XXXIX, 148-150.
6. VINDEL, F. — *Escudos y marcas tipográficas de los impresores de España durante el siglo XV (1485-1500)*. — Madrid, 1935, 40 págs., ilustr.

GEOGRAFÍA Y ETNOGRAFÍA

7. JERVIS, W. W. — *The world in maps. A study in map evolution*. — New York, Oxford University Press, 1938, 208 págs., 3 dólares.
8. PARAIN, C. — *La Méditerranée, les hommes et leurs travaux*. — Paris, Gallimard, [1936], 224 págs., ilustr. (Géographie Humaine, dirigée par P. Deffontaine.)
9. CORTESÃO, A. — *Cartografia e cartógrafos portugueses dos séculos XV e XVI. (Contribuição para um estudo completo)*. — Lisboa, Seara Nova, 1935, 2 vols., XLIV-390 y 454 págs.

HISTORIA

10. ABERG, N. — *Vorgeschichtliche Kulturkreise in Europa. Bilderatlas mit erläuterndem Text*. — Kopenhagen, Levin und Munksgaard, 1936, ilustr.
11. DIEHL, C. & G. MARÇAIS — *Le monde oriental de 395 à 1081*. — Paris, Les Presses Universitaires de France, 1936, XXIV-628 págs. (Histoire Générale, publ. sous la direction de G. Glotz: Histoire du Moyen Age, III.)
12. THOMAS, B. — *The Arabs. The life story of a people*. — New York, Dou-

- bleday Duran, 1937, X-364 págs. ilustr.
13. *European civilization. Its origin and development.* By various contributors. Under the direction of Edward Eyre. Vol. VI: *Political and cultural history of Europe since the Reformation.* — New York, Oxford University Press, 1937, 1624 págs., 7.50 dólares.
14. BARBAGALLO, C. — *L'Età della Rinascenza e della Riforma*, 1445-1556. — Torino, Unione Tip.-Edit. Torinese, 1936, XVI-672 págs., ilustr. (Storia Universale, Vol. IV, 1ª parte.)
15. MARICOURT, A. DE & M. DE BERTRANDFOSSE — *Les Bourbons (1578-1830). Hérité, pathologie, amours et grandeurs.* — Paris, Emile-Paul, 1936, 315 págs.
- E s p a ñ a*
16. *Fontes hispanae antiquae*, publicadas bajo los auspicios y a expensas de la Universidad de Barcelona por A. Schulten y P. Bosch Guimpera. Fasc. III. *Las guerras de 237-154 a. de J. C.* Ed. y comentario por A. Schulten. — Barcelona, A. Bosch, 1935. 234 págs.
17. LANTIER, R. — *Histoire ancienne de la Péninsule Ibérique (1927-1936).* — RH, 1937, CLXXXI, 129-152 [Resumen de lo publicado desde 1927 hasta 1936 sobre historia de la Península Ibérica hasta los romanos.]
18. BEINHAEUER, W. — *Der spanische Nationalcharakter.* — Paderborn, Ferd. Schöning, 1937, 138 págs., 2,40 M.
19. VERLINDEN, C. — *L'Espagne au Xe. siècle, aux origines d'une civilisation composite. I. L'Espagne chrétienne au Xe. siècle.* — RCC, 1936-1937, XXXVIII¹, 123-144, 261-278.
20. MENÉNDEZ PIDAL, R. — *Das Spanien des Cid.* — München, M. Hueber, 1936-1937, 2 vols., 347 y 405 págs., ilustr. 12,40 M cada uno.
21. KIENAST, W. — Sobre: R. Menéndez Pidal, *Das Spanien des Cid.* — HZ, 1938, CLIX, 157-161.
22. LÉVI-PROVENÇAL, E. — *Le Cid de l'histoire.* — RH, 1937, CLXXX, 58-74.
23. ST. WITTLIN, A. — *Isabel la Católica. Biografía.* — Buenos Aires, Claridad, 1938, 360 págs., \$ 2.50 avg.
24. MARCU, V. — *The expulsion of the Jews from Spain.* Transl. from the German by M. Firth. — New York, Viking Press, 1935, 181 págs.
25. PFANDL, L. — *Juana la Loca.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937, 199 págs., \$ 1.50 arg.
26. BRANDI, K. — *Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches.* — München, F. Bruckmann Verlag, 1937, 569 págs., ilustr.
27. MENÉNDEZ PIDAL, R. — *La idea imperial de Carlos V.* — RevCu, 1937, X, 5-31.
28. SCHNEIDER, R. — *Philipp II. oder Religion und Macht.* 2ª ed. — Leipzig, Jakob Hegner, 1935, 343 págs.
29. HALKIN, L. E. — *La physionomie morale de Philippe II d'après ses derniers biographes.* — RH, 1937, CLXXIX, 355-367.
30. ORIOL CATENA, F. — *La repoblación del reino de Granada después de la expulsión de los moriscos.* — BUG, 1936, VIII, 417-444; 1937, IX, 81-117.
31. VASSAL-REIG, C. — *Richelieu et la Catalogne.* — Paris, Occitania (E. H. Guitard), 1935, X-230 págs.
32. MIRKINE-GUETZÉVICH, B. — *Un grand historien* [Rafael Altamira]. — NL, 29 feb. 1936.
- Portugal*
33. GONZAGA DE AZEVEDO, L. — *Histo-*

- ria de Portugal. Vol. I. — Lisboa, Edições Biblión, 1935, XXII-187 págs.
34. LOOTEN, C. — *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne et Comtesse de Flandre (1397-1471)*. — RLComp, 1938, XVIII, 6-22.
35. GÓIS, DAMIÃO DE — *Lisboa de quinhentos. Descrição de Lisboa*. Texto latino de D. de Góis. Trad. de R. Machado. — Lisboa, Imp. Beleza, 1937, 102 págs.
36. *The discovery of Abyssinia by the Portuguese in 1521. A facsimile of the relation entitled Carta das Novas que vieram a El-Rey Nosso Senhor do Descobrimento de Preste Joham [1521]* With an introd. and English transl. and notes by H. Thomas and a translation into modern Portuguese by A. Cortesão. — London, Oxford University Press, 1938, XVI, 98 págs.
37. D'AZEVEDO, R. — *Periodo de formação territorial: Expansão pela conquista e sua consolidação pelo povoamento. As terras doadas. Agentes colonizadores*. — Lisboa, Edit. Atica, 1937. [Introdução (Expansão, povoamento e organização internos) a *Historia da expansão portuguesa no mundo*.]
38. RODRÍGUEZ MOÑINO, A. — *El viaje a Guadalupe del Rey don Sebastián*. — Mad., 1938, núm. 3, págs. 89-117.
39. CHEKE, M. — *Dictator of Portugal: A life of the Marquis of Pombal*. — London, Sidgwick and Jackson, 1938, VIII-315 págs.. 12 s. 6d.
- gón. Según el manuscrito 458 de la Biblioteca Nacional de Madrid. — Lund, C. W. K. Gleerup (Leipzig, O. Harrassowitz), 1937, LXXVI-647 págs., 27 M. (Skrifter utgiona av Kungl. Humanistiska Vetenskaps-samfundet i Lund, XXV.)
42. SAVALL, D. — *Fr. Alfonso de Castro (1495-1558). La orientación voluntaria de su Derecho Penal*. — Vich, Edit. Seráfica, 1935, 20 págs., 3 ptas. [Extr.: AIA, 1935, XXXVIII, 240-255.]

ECONOMÍA

43. CIOLI, L. — *Histoire économique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Trad. par G. Bouthoul. — Paris, Payot, 1938, 320 págs., 36 fr. (Bibliothèque Politique et Économique.)
44. VERLINDEN, C. — *Contribution à l'étude de l'expansion commerciale de la draperie flamande dans la Péninsule Ibérique au XIIIe. siècle*. — RNord, 1936, XXII, 5-20.
45. VERLINDEN, C. — *Draps des Pays-Bas et du Nord de la France en Espagne au XIVe. siècle*. — MA, 1937, XLVII, 21-36. [A propósito de su estudio: *Contribution à l'étude de l'expansion commerciale de la draperie flamande dans la Péninsule Ibérique au XIIIe. siècle*, y de M. H. Laurent, *Un grand commerce d'exportation au Moyen Age. La draperie des Pays-Bas en France et dans les Pays Méditerranéens, XIIIe.-XVe. siècle*.]
46. ESPINAS, G. — *L'exportation méridionale de la draperie des Pays-Bas au Moyen Age*. — RH, 1938, CLXXXII, 311-320. [A propósito de H. Laurent, *Un grand commerce d'exportation au Moyen Age. La draperie des Pays-Bas en France et dans les Pays Méditerranéens, XIIIe.-XVe. siècle*.]

DERECHO E INSTITUCIONES

E s p a ñ a

40. HERRIOT, J. H. — *A thirteenth century manuscript of the « Primera Partida »*. — Sp, 1938, XIII, 278-294.
41. TILANDER, G. — *Los fueros de Ara-*

RELIGIÓN

47. SEPELT, F. X. — *Das Papsttum in der neueren Zeit, Geschichte der Päpste vom Regierungsantritt Pauls III. bis zur Französischen Revolution (1534-1789)*. — Leipzig, Jacob Hegner, 1936, 534 págs., 12,50 M. (Geschichte des Papsttums, eine Geschichte der Päpste von den Anfängen bis zum Tode Pius' X. 5. Band.)
48. GRABMANN, M. — *Mittelalterliches Geistesleben*. — München, Max Hueber, 1936, XII-649 págs., 21 M. (Abhandlungen zur Geschichte der Scholastik und Mystik, II.)
49. WILLIAMS, A. L. — *Adversus Judaeos. A bird's-eye view of Christian apologiae until the Renaissance*. — Cambridge, England, The University Press, 1935, XVIII-428 págs., 9,00 dólares.
50. LA TOUR, I. DE. — *Calvin. Der Mensch, die Kirche, die Zeit*. — München, Callwey, 1936, 474 págs., 8,50 M.
51. LESOURD, P. — *Histoire des missions catholiques*. Paris, Librairie de l'Arc, 1937, 500 págs., 25 fr.

España

52. ALÈS, A. D' — *Priscillien et l'Espagne chrétienne à la fin du Ve. siècle*. — Paris, Beauchesne, 1936, 189 págs.
53. MCKENNA, S. — *Paganism and pagan survivals in Spain up to the fall of the Visigothic kingdom*. — Washington, The Catholic University of America, 1938, X-165 págs. (The Catholic University of America Studies in Medieval History, New Series, Vol. I.)
54. COLUNGA, A. — *La cuestión de la epiclesis a la luz de la liturgia mozárabe*. CT, 1936, LV, 57-69, 145-168.
55. VERRILL, A. H. — *The Inquisition*. — New York, Appleton Century, 1937, 353 págs.
56. ROTH, C. — *The Spanish Inquisition*. — London, Robert Hale, 1937. 320 págs., 12 s. 6 d., ilustr.; — New York, Ryerson Press, 1938, 330 págs., 3.75 dólares.
57. HARVEY, R. — *Ignatius Loyola. A general in the church militant*. — Milwaukee, The Bruce Publishing Co., 1936. 273 págs., ilustr. (Science and Culture Series.)
58. MARCUSE, L. — *Ignace de Loyola. Le dictateur des âmes*. Trad. française par P. Degon. — Paris, Payot, 1936, 330 págs. (Bibliothèque Historique.)
59. BRAUN, BERTOLDO. — *Santo Indacio de Loyola, fundador da Companhia de Jesús*. — Pôrto Alegre, Livraria do Globo, 1937, 223 págs., ilustr.
60. PEERS, E. ALLISON — *The Church in Spain, 1737-1937*. — London, Burns Oates, 1938, 41 págs., 1 s.
61. SCHLEGEL, L. — *Der selige Erzbischof Anton Maria Claret, 1807-1870, der Apostel Spaniens im 19. Jh.* — Bregenz, Teutsch, 1937, 119 págs., 75 M.

CIENCIA Y ENSEÑANZA

62. RASHDALL, H. — *The universities of Europa in the Middle Ages*. New ed. by F. M. Powicke and A. B. Emden. — Oxford, Clarendon Press, 1936, 3 vols., XLIV-593, IX-342 y XXVI-558 págs.

España

63. BELTRÁN DE HEREDIA, V. — *La Facultad de Teología en la Universidad de Oviedo*. — CT, 1936, LV, 213-259.
64. SEILER, J. — *Der Zweck in der Philosophie des Franz Suarez*. — Innsbruck, Felizian Rauch, 1936, 110 págs.

65. JOBIT, P. — *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine*. — Paris, de Boccard, 1936, 2 vols., XXIII-299 y 175 págs. (Bibl. de l'École des Hautes Études Hispaniques, XIX y XX.)
66. CASTRO, A. — *Francisco Giner (1839-1915)*. — Nac, 6 junio 1937.

Portugal

67. LEITÃO FERREIRA, F. — *Universitatis Conimbrigensis Studia ac Regesta. Notícias cronológicas da Universidade de Coimbra. Escriptas pelo beneficiado Francisco Leitão Ferreira. Primeira parte que compreende os annos que discorrem desde o de 1288 até princípios do de 1537*. 2ª ed., organizada por J. de Carvalho. — Coimbra, Universidade de Coimbra, 1937, XXXVI-971 págs.
68. BRANDÃO, MARIO MENDES DOS REMÉDIOS DE SOUSA — *Alguns documentos respeitantes a Universidade de Coimbra na época de D. João III*. Publ. por M. Brandão. — Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1937, 259 págs.

ARQUEOLOGÍA Y ARTE

69. KASTNER, S. — *Música hispánica. O estilo musical do Padre Manuel R. Coelho. A interpretação da música hispánica para tecla desde 1450 a 1650*. — Lisboa, Edit. Ática, 1936, 152 págs.

España

70. VAN DE PUT, A. — *The Valencian styles of Hispano-Moresque pottery. 1404-1454*, etc. A companion to the *Apuntes sobre cerámica morisca* of G. J. Osma. — New York, The Hispanic Society of America, 1938, VII-99 págs., ilustr. (Hispanic Peninsular Series.)

71. HILDBURGH, W. L. — *Medieval Spanish enamels*. — London, Oxford University Press, 1936, VIII-146 págs., ilustr., 5.50 dólares.

72. ANGLÉS, H. — *La música a Catalunya fins al segle XIII*. — Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, 447 págs., 40 ptas.
73. POST, C. R. — *A history of Spanish painting*. Vol. III. — Cambridge, Mass., Harvard University Press [1937], 2 vols., 20.00 dólares.
74. FITZ DARBY, DELPHINE — *Francisco Ribalta and his school*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1938, 7.50 dólares.
75. GOYA, FRANCISCO DE — *The disasters of war*. Introd. by E. Faure. — New York, Oxford University Press, 1937, 1.50 dólares.
76. ZERVOS, C. — *Pablo Picasso, pittore*. — Milano, Hoepli, 1937, 54 págs., L. 10. (Arte moderna straniera.)
77. SABARTES, I. — *Picasso*. — Milano, Scheiwiller, 1937.

Portugal

78. *L'art portugais. Architecture. Sculpture. Peinture*. Texte de R. dos Santos. — Paris, Plon, 1938, sin paginación, ilustr. (Éditions d'Histoire d'Art.)

VIAJES

79. GORANI, G. — *Corti e paesi (1764-1766)*. Vol. II delle *Memorie* a cura di Alessandro Casati. — Milano, Mondadori, 1938.

España

80. PÈRES, H. — *L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610-1930*. — [Paris,] Maisonneuve, 1937.
81. SACHS, G. E. — *Rainer María Rilke en España*. — RHM, 1938, IV, 216-219.

Portugal

82. PEIXOTO, A. — *Viagens na minha terra*. — Pôrto, Lelo & Irmão, 1938, 240 págs.
83. LINO, R. — *Auriverde jornada. Recordações de uma viagem ao Brasil*. — Lisboa, Edição de Valentim de Carvalho, 1937, 272 págs.

HISPANISMO

84. BOURLAND, CAROLINE B. — *Algo sobre Gabriel Meurier, maestro español en Amberes (1521-1597?)*. — HR, 1938, VI, 139-152.
85. VICUÑA, C. — *El doctor don Rodolfo Lenz. (Semblanza del maestro)*. — AFFE, 1937-1938, II, núm. 1, p. 7-10.
86. *Bibliografía de las publicaciones científicas y pedagógicas del doctor Rodolfo Lenz*. — AFFE, 1937-1938, II, núm. 1, p. 160-169.
87. LOMBARD, A. — *Erik Staaff*. — ZRPh, 1937, LVII, 125-127.
88. SCHMIDT, R. — *Lernt Spanisch. Ein Leitfaden zur Erlernung der spanischen Sprache*. Übungsbuch. Erster Kursus. — Leipzig, Emil Rohmkopf, 1938, 219 págs.
89. SCHULZ, W. — *Spanisches Lehren- und Lesebuch*. — Berlin, Georg Westermann, 1938, 394 págs., 2,20 M.
- Sprache*. — DVJL, 1937, XV, 1-33.
92. BAUER, H. — *Der Ursprung des Alphabets*. — Leipzig, Hinrichs Verlag, 1937, 45 págs., ilustr. (Der Alte Orient, Bd. 36, H. 1/2.)
93. HERMANN, E. — *Sobre H. Bauer, Der Ursprung des Alphabets*. — BpW, 1938, LVIII, 788-790.
94. PISANI, V. — *La ricostruzione dell' indoeuropeo*. — Cogliari, R. Università, 1936, 36 págs.
95. BENVENISTE, E. — *Origines de la formation des noms en indo-européen*. — Paris, Librairie Adrien-Maisonneuve, 1935, 224 págs.
96. KENT, R. G. — *Sobre: E. Benveniste, Origines de la formation des noms en indo-européen*. — Lan, 1937, XIII, 249-252.
97. JESPERSEN, O. — *Analytic syntax*. — Copenhagen, Levin & Munksgaard, 1937, Kr. 7,50.
98. GLÄSSER, E. — *Sobre: E. Winkler, Sprachtheoretische Studien*. — LGRPh, 1937, LVIII, 3-8.
99. ZIPF, G. K. — *Statistical methods and dynamic philology*. — Lan, 1937, XIII, 60-70.
100. GOUGENHEIM, G. — *Sobre: C Bally, E. Richter, A. Alonso, R. Lida, El impresionismo en el lenguaje*. — BSLParis, 1937, XXXVIII [XXXIX], 28-29.

Fonética general

- LENGUA
- ESTUDIOS GENERALES
- Lingüística
90. CORNISH, V. — *Borderlands of language in Europe and their relation to the historic frontier of Christendom*. — London, Sifton, Praed, 1936, VII, 105 págs.
91. KAINZ, F. — *Der Ursprung der*
101. TREVIÑO, S. N. — *Phonetics*. [Bibliografía.] — ASp, 1937, XII, 71-73, 149-152, 227-230, 311-314.
102. COHEN, M. — *Sobre: E. y K. Zwirner, Grundfragen der Phonometrie*. — BSLParis, 1937, XXXVIII [XXXIX], 15-16.
103. PANCONCELLI-CALZIA, G. — *Sobre: E. y K. Zwirner, Grundfragen der Phonometrie*. — DLZ, 1937, LVIII, 424.

104. HERMANN, E. — Sobre : E. Berner, *Lautgebärde und Schallbild im indoeuropäischen Sprachbau*. — BpW, 1937, LVII, 754-755.
105. RICHTER, E. — *Das psychische Geschehen und die Artikulation*. — ANPhE [1937], XIII, 41-71.
106. DORY, A. — *Contribution à l'étude de la voyelle accentuée*. — RLR, 1933-1936, LVII, 373-445.
107. ISSATSCHENKO, A. — *A propos des voyelles nasales*. — BSLParis, 1937, XXXVIII, 267-279.
108. SWADESH, M. — *The phonemic interpretation of long consonants*. — Lan, 1937, XIII, 1-10.
109. SCHRJNEN, J. — *Autour de l's mobile*. — BSLParis, 1937, XXXVIII, 117-121.
110. GEORGIEV, V. — *Eine gemeinsame Lauteigentümlichkeit des Albanischen, Phrygischen, Armenischen und das Gatturalproblem*. — ZVgLS, 1937, LXIV, 104-126.
111. SAUVAGEOT, A. — Sobre : A. Sotavolta, *Die Phonetik und ihre Beziehungen zu dem Grenzwissenschaften*. — BSLParis, 1937, XXXVIII [XXXIX], 17-18.
112. HEVNER, K. — *An experimental study of the affective value of sounds in poetry*. — AJS, 1937, XLIX, 419-434.

Estilística y métrica

113. RICHTER, G. — *Literaturwissenschaft und Stilanalyse : Eine grundsätzliche Betrachtung*. — DVJL, 1937, XV, 34-50.
114. MAPES, E. K. — *Implications on some recent studies on style*. — RL Comp, 1938, XVIII, 514-533.
115. LAURAND, L. — *Sur quelques questions fondamentales de la métrique*. — RPhLH, 1937, XI, 287-289.

Geografía lingüística

116. JABERG, K. — *Aspects géographiques du langage (avec 19 cartes)*. Conférences faites au Collège de France (décembre 1933). — Paris, Droz, 1936, 106 págs.
117. SPITZER, L. — Sobre : K. Jaberg, *Aspects géographiques du langage (avec 19 cartes)*. — MLN, 1937, LII, 227-228.
118. JABERG, K. — *Sprachwissenschaftliche Forschungen und Erlebnisse*. Herausgegeben von seinen Schülern und Freunden. — Zurich-Leipzig, Max Niehans, 1937, 347 págs. (Romanica Helvetica, VI.)
119. LAUSBERG, H. — Sobre : K. Jaberg & J. Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*. Die Mundartenaufnahmen wurden durchgeführt von P. Scheuermeir, G. Rohlf und M. L. Wagner. Band VI. — LGRPh, 1937, LVIII, 340-342.

Latín y lenguas prerrománicas

120. OPPEL, H. — KANON. *Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen (regula-norma)*. — Leipzig, 1937, XIV-108 págs. (Phil, Supplementband XXX, Heft 4), 8 M.
121. FRÜCHTEL, L. — Sobre : H. Oppel, KANON. *Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen (regula-norma)*. — BpW, 1938, LVIII, 1114-1118.
122. FOWLER, G. H. — *Notes on the pronunciation of medieval Latin in England*. — Histh, 1937, XXII, 97-108.
123. CORDIÉ, C. — *Il linguaggio maccheronico e l'arte del « Baldus »*. — A Roma, 1937, XXI, 1-79.

FILOLOGÍA ROMÁNICA

124. JORDAN, J. — *An introduction to romance linguistics. Its schools and*

- scholars. Rev., transl. and in parts recast by J. Orr. — London, Methuen, 1937, 403 págs., 21 s.
125. VÄÄNÄNEN, V. — *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*. — Helsinki, 1937, 228 págs.
126. GAMILLSCHEG, E. — *Romania Germanica. Sprach- und Siedlungsgeschichte der Germanen auf dem Boden des alten Römerreiches*. Band III: *Die Burgunder. Schlusswort*. — Berlin-Leipzig, Walter de Gruyter, 1936, 252 págs., 12 M.
127. ROHLFS, G. — Sobre: E. Gamillscheg, *Romania Germanica. Sprach- und Siedlungsgeschichte der Germanen auf dem Boden des alten Römerreiches*. Band III: *Die Burgunder*. — ASNS, 1937, CLXXI, 88-96.
128. GOUGENHEIM, G. — Sobre: W. von Wartburg, *Die Ausgliederung der romanischen Sprachräume*. — BSL Paris, 1937, XXXVIII, [XXXIX], 78-79.
129. RICHTER, E. — Sobre: W. von Wartburg, *Die Ausgliederung der romanischen Sprachräume*. — LGRPh, 1937, LVIII, 259-264.
130. SCHÜRR, F. — *Umlaut und Diphthongierung im Romanischen*. — RF, 1936, L, 275-316.
131. AEBISCHER, P. — *Les formes métrathétiques romanes « plubicus » et « pulbicus » pour « publicus »*. — ZRPh, 1937, LVII, 57-68.
132. RINGENSON, K. — *Le rapport d'ordinaux et de cardinaux dans les expressions de la date dans les langues romanes*. Publié à l'aide d'une subvention du Humanistika Fonden. — Stockholm, 1934, 130 págs.
133. LAFESA, R. — Sobre: K. Ringenson, *Le rapport d'ordinaux et de cardinaux dans les expressions de la date dans les langues romanes*. — RFE, 1937, XXIV, 229-231.
134. RICE, C. C. — *Romance etymology*. — Lan, 1937, XIII, 18-20.
135. DEANOVIC, M. — *Concordanze nella terminologia marinara del Mediterraneo*. — ARoma, 1937, XXI, 269-283.
136. GRZYNA CZ, MARGOT — « *Eifersucht* » in den romanischen Sprachen. *Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Mittelalters*. — Bochum-Langendreer, H. Pöppinghaus, 1937, 136 págs., (Arbeiten zur Romanischen Philologie, 42.) 5 M.
137. BÖMER, F. — *Lat. « aquae manale »*. — Gl, 1937, XXVI, 1-7.
138. KENT, R. G. — *Latin « tepidus », Spanish-Portuguese « tibio »*. — Lan, 1937, XIII, 145-146.
139. VON WARTBURG, W. — *La posizione della lingua italiana nel mondo neolatino*. — Leipzig, H. Keller, 1936, 43 págs.
140. KUHN, A. — *Wilhelm Meyer-Lübke : 30.I.1861 - 4.10.1936*. — ZRPh, 1937, LVII, 778-784.
141. BATTISTI, C. — *Guglielmo Meyer-Lübke e la linguistica contemporanea*. — ARoma, 1937, XXI, 419-435. [Trae 170 fichas bibliogr. de M.-L.]

LENGUAS REGIONALES

Catalán

142. HEGENER, H. — *Die Terminologie der Hanfkultur im katalanischen Sprachgebiet*. — Würzburg, Triltsch, 1938, XIII-71 págs., 3.60 M.
143. SPITZER, L. — *Catalan « migrarse » to be bored*. — Lan, 1937, XIII, 146-148.

Vasco

144. LACOMBE, G. Sobre: F. Boutavand, *L'énigme ibère*. — BSLParis, 1937, XXXVIII [XXXIX], 155.
145. MÚGICA, P. — *Reminiscencias de la lengua vasca en el « Diario » de S.*

Ignacio. — RIEV, 1936, XXVII, 53-61.

146. GOTI, L. — *Toponimia vasco-semita*. — Jud, 1938, XI, 206-212.

HISTORIA DEL IDIOMA

147. ENTWISTLE, W. J. — *The Spanish language. Together with Portuguese, Catalan and Basque*. — New York, Macmillan, 1938, VI-367 págs., 3.50 dólares.

148. KENISTON, H. — Sobre: W. J. Entwistle, *The Spanish language. Together with Portuguese, Catalan and Basque*. — HR, 1938, VI, 160-162.

España

149. ALONSO, A. — *El idioma español en los ideales del siglo XVI*. — UDLH, 1937, V, núm. 15, p. 32-47.

Portugal

150. FLASCHE, H. — Sobre: D. Lopes, *A expansão da língua portuguesa no oriente nos séculos XVI, XVII e XVIII*. — RF, 1937, LI, 246-248.

151. CORDEIRO RAMOS, G. — *Elogio académico do Prof. José Joaquim Nunes pronunciado na sessão solene de 27 Fevereiro de 1937*. — Lisboa, Ottosgráfica, 1937.

GRAMÁTICA

España

152. SCHULTZ, H. — *Das modale Satzgefüge im Altspanischen*. — Jena-Leipzig, W. Gronau, 1937, 50 págs. (Berliner Beiträge zur Romanischen Philologie, VII, 1.)

153. SPAULDING, R. K. — Sobre: H. Keniston, *The syntax of Castilian prose (The sixteenth century)*. — RRQ, 1938, XXIX, 394-396.

Portugal

154. PESTANA, S. — *Apontamentos de*

língua portuguesa. — Por, 1938, XI, 214-217.

155. OLBRICH, R. — Sobre: M. de Paiva Boléo, *O perfeito e o pretérito em português em confronto com as outras línguas románicas*. — VKR, 1938, XI, 189-191.

FONÉTICA

España

156. PADRÓN, A. F. — *Sobre «tl» como grupo medial. Estudio fonético-ortológico*. — La Habana, Maza, Caso & Cía., 1938, 22 págs.

157. MORAWSKI, J. — *Les formules allitérées de la langue espagnole*. — RFE, 1937, XXIV, 121-161.

158. NAVARRO TOMÁS, T. — *Observaciones literarias sobre el valor fisonómico de la voz*. — Mad, 1937, núm. 2, p. 127-134.

159. GILI GAYA, S. — *Observaciones sobre el ritmo en la prosa española*. — Mad, 1938, núm. 3, p. 59-63.

160. ALONSO, A. — *Rodolfo Lenz y la fonética del castellano*. — AFFE, 1937-1938, II, núm. 1, p. 11-17.

ESTILÍSTICA Y MÉTRICA

España

161. CLARKE, DOROTHY CLOTELLE — *A note on the «decima» or «espinela»*. — HR, 1938, VI, 155-158.

Portugal

162. PAIVA BOLÉO, M. DE — *A metáfora na língua portuguesa corrente*. — Coimbra, Coimbra Editora, 1935.

LEXICOGRAFÍA Y SEMÁNTICA

España

163. GROSSMANN, R. — *Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache*. II.

Deutsch-Spanisch. — Leipzig, Tauchnitz, 1937, 1362 págs., 24 M.

164. OLOFF, C. — *Deutsch-spanisches Marine-Wörterbuch für Kriegs- und Handelsmarine.* — Berlin, Verlag Mittler & Sohn, 1937.

165. TILANDER, G. — « *Respendo* », « *respennar* ». — RFE, 1937, XXIV, 198-204.

166. TUTTLE, E. H. — *Spanish «caja», «quejar», «quijada».* — HR, 1937, V, 349.

Portugal

167. MARQUES ESPARTEIRO, A. — *Dicionário ilustrado de marinharia.* Pref. de J. Leite Vasconcelos. — Lisboa, Tip. da Sociedade Astória, 1936, XVIII-175 págs., ilustr.

168. GIESE, W. — Sobre: A. Marques Esparteiro, *Dicionário ilustrado de marinharia.* — VKR, 1938, XI, 188-189.

169. MACHADO DE CASTRO, J. — *Inéditos de história da arte. Dicionário de escultura.* — Lisboa, Imp. Moderna, 1937, 65 págs.

170. MEREA, M. P. — *Mais algumas palavras sobre Portugal.* — POR, 1937, X, 12-16.

171. TILANDER, G. — *Roedeiro, roedeiro.* — BdF, 1938, V, 355-363.

172. MACHADO, J. P. — *Saga e não Zaga. Alguns comentários a propósito.* — BdF, 1937, V, 170-177.

173. NUNES, J. J. — *Os nomes de baptismo.* — RLU, 1933 [XXXI], 1-79; 1934, XXXII, 56-160; 1935, XXXIII, 6-72; 1936, XXXIV, 105-164; 1937, XXXV, 5-37.

DIALECTOLOGÍA

174. LURIA, M. A. — *Old and dialectal Spanish «muncho», Portuguese «muito».* — Lan, 1937, XIII, 317-318.

España

175. SANTOS COCO, F. — *Apuntes lingüísticos de Extremadura.* — RCEE, 1936, X, 167-181.

176. L. R.-C. — Sobre: A. Alcalá Venceslada, *Vocabulario andaluz.* — RFE, 1937, XXIV, 226-229.

Portugal

177. CARVALHO COSTA, A. DE — *Pro-núncia y significação de alguns vocabulos populares do Alto Alentejo.* — Lisboa, Imp. Baroeth, 1937, 54 págs. [Extr.: LP.]

178. BRÜDT, K. — *Madeira: Estudo lingüístico-etnográfico.* — BdF, 1937, V, 59-91; 1938, 289-349.

LITERATURA

LITERATURA GENERAL

179. MEYEN, F. — Sobre: H. W. Eppelsheimer, *Handbuch der Weltliteratur. Ein Nachschlagewerk.* — DLZ, 1937, LVIII, 1575-1579.

180. RHEINFELDER, H. — Sobre: H. Heiss, F. Schürr, H. Jeschke, K. Jäckel, W. v. Wartburg, *Die romanischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts, Handbuch der Literaturwissenschaft.* — LGRPh, 1937, LVIII, 172-175.

181. McKEON, R. — *Literary criticism and the concept of imitation in antiquity.* — MPhil, 1936, XXXIV, 1-35.

182. LEWIS, C. S. — *The allegory of love: A study in medieval tradition.* — Oxford, Clarendon Press, 1936, VII-378 págs., 5.00 dólares.

183. KIRBY, T. A. — Sobre: C. S. Lewis, *The allegory of love: A study in medieval tradition.* — MLN, 1937, LII, 515-518.

184. LEJEUNE-DEHOUSSE, R. — *Les*

- théories relatives aux origines des chansons de geste*. II. — RCC, 1936-1937, XXXVIII¹, 673-683.
185. CHIRI, G. — *L'epica latina medioevale et la « Chanson de Roland »*. — Genova, Emiliano degli Orfini, 1936, 359 págs., L. 18.
186. PETSCH, R. — *Die Aufbauformen des lyrischen Gedichts*. — DVJL, 1937, XV, 51-68.
187. BRITAIN, F. — *The medieval Latin and Romance lyric to A. D. 1300*. — Cambridge, University Press; New York, Macmillan, 1937, XIII-274 págs., 4.50 dólares.
188. MILLARDET, G. — Sobre: A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*. — RLR, 1933-1936, LVII, 157-159.
189. VOSSLER, K. — *Die Dichtung der Trobadors und ihre europäische Wirkung*. — RF, 1937, LI, fasc. 3.
190. HOEPFFNER, E. — Sobre: D. J. Jones, *La tenson provençale*. — RLR, 1933-1936, LVII, 155-157.
191. BORCHERDT, H. H. — *Das europäischen Theater im Mittelalter und in der Renaissance*. — Leipzig, J. J. Weber, 1935, 206 págs., 11.55 M.
192. SKOPNICK, G. — Sobre: H. H. Borchardt, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, — DLZ, 1937, LVIII, 449-452.
193. MORÇAY, R. — *La Renaissance*. — Paris, J. de Gigord, 1933-1935, 2 vols., 550 y 496 págs. (*Histoire de la Littérature Française*, II, III.)
194. RÜDIGER, H. — *Wesen und Wandlung des Humanismus*. — Hamburg, Hoffman & Cambe, 1937, 316 págs.
195. BLUMENTHAL, A. VON — Sobre: H. Rüdiger, *Wesen und Wandlung des Humanismus*. — HZ, 1938, CLVIII 550-552.
196. CARDONE, D. A. — *Umanismo?* — Messina, La Sicilia, 1936, 207 págs., L. 10.
197. *Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*. — Bologna, Zanichelli, 1936, 450 págs., (Ediz. Naz. delle Opere di G. C., XV.) L. 20.
198. VALLE, N. — *Le origini del melodramma*. — Roma, Ausonia, 1937, 300 págs., L. 12.
199. BALDACCHINI, S. — *Purismo e romanticismo*. — Bari, Laterza, 1936, XXXV-229 págs., L. 16.
200. CAZAMIAN, L. — *Le romantisme en France et en Angleterre: Quelques différences*. — EA, 1937, I, 19-35.
201. FRANZ, A. — *Der pädagogische Gehalt der deutschen Romantik. Zur erziehungswissenschaftlichen Würdigung des romantischen Romans*. — Leipzig, Meiner, 1937, 132 págs.
202. CIONE, E. — *L'amore per Napoli nei romantici (1830-1848)*. — Napoli, Detken & Rocholl, 1936, 44 págs., L. 10.
203. J. J. H. — Sobre: F. A. Lucas, *The decline and fall of the romantic ideal*. — SIQ, 1937, XXVI, 169-170.
204. OLBRICH, R. — Sobre: G. Lepiorz, *Themen und Ausdrucksformen des spanischen Symbolismus*. — VKR, 1938, XI, 177-178.
205. O. G. B. [ARREDA]. — *Bibliografía del surrealismo*. — LetrasM, 1938, núm. 27, p. 11.
206. CROCE, B. — *La naissance de l'historisme*. — RMeM, 1937, XLIV, 603-621.
207. NAVA, N. — *Introduzione ad una poetica nuova*. — Modena, Guanda, 1936, 38 págs., L. 5.

Teoría y métodos

208. GOFFREDO, A. — *La filosofia della storia*. — Roma, Signorelli, 1936, VII-745 págs., L. 25.
209. CAPONE BRAGA, G. — *Il problema estetico*. — Cagliari, R. Università, 1936, 237 págs.

210. WOLFF, M. J. — *Zur Allegorie in der Dichtung*. — ARoma, 1937, XXI, 124-145.
211. KOSKIMIES, R. — *Theorie des Romans*. — Helsingfors, 1935, 275 págs. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. B. XXXV, 1).
212. PETSCH, R. — Sobre: R. Koskimies, *Theorie des Romans*. — DLZ, 1937, LVIII, 368-373.

Temas literarios

213. BREILLAT, P. — *La quête du Saint-Graal en Italie*. — MAH, 1937, LIV, 1-39.
214. MULERTT, W. — Sobre: L. P. Kurtz, *The dance of death and the macabre spirit in European literature*. — LGRPh, 1937, 81-83.
215. DÄHNE, R. — *Die Lieder der Maumariée seit dem Mittelalter*. — Halle, Max Niemeyer, 1933, XII-203 págs. (Romanistische Arbeiten. XX) [Con apéndice musical].
216. PIGUET, E. — Sobre: R. Dähne, *Die Lieder der Maumariée seit dem Mittelalter*. — ASNS, 1937, CLXXI, 231-234.

LITERATURA HISPANOÁRABE

217. MARTINS, A. — *A literatura árabe na Europa culta medieval*. — Bro, 1938, XXVI, fasc. 3.
218. PÉRÈS, H. — *La poésie andalouse en arabe classique au XI^e siècle*. — [Paris], Maisonneuve, 1937.
219. MENÉNDEZ PIDAL, R. — *Poesía árabe y poesía europea*. — La Habana, Publicaciones de Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, 1937, 31 págs. [Extr.: RevCu, 1937, VII, 19-21.]
220. EISENBERG, S. — Sobre: R. Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*. — HuRe, 1938, V, 150.

LITERATURA HISPANOJUDAICA

221. SHUNAMI, S. — *Bibliography of Jewish Bibliographies*. — Jerusalem, University Press, 1936, XVII-399 págs.
222. PFLAUM, H. — Sobre: S. Shunami, *Bibliography of Jewish bibliographies*. — REJ, 1937, I, 120-122.
223. YAARI, A. — *Reshimot Sifre Ladino. Catalogue of Judeo-Spanish books in the Jewish National and University Library of Jerusalem*. — Jerusalem, University of Jerusalem Press, 1934.

Edad Media

224. *Coplas de Yoçef. A medieval Spanish poem in Hebrew characters*. — Ed. with an introd. and notes by I. González Llubera. — Cambridge, University Press, 1935, XXXI-50 págs.
225. BESSO, H. V. — Sobre: *Coplas de Yoçef. A medieval Spanish poem in Hebrew character*. Ed. by I. González Llubera. — HR, 1937, 358-361; JQR, 1937, XXVIII, 79-82.
226. RIEDL, J. O. — *Maimonides and scholasticism*. — NSch, 1936, X, 18-29.
227. GOLDMAN, S. — *The Jew and the Universe*. — New York, Harpers [1936], 257 págs., 2.50 dólares. [Sobre Maimónides.]

Edad Moderna

228. BERGER, M. — *Epistolario del marrrano Luis de Carvajal*. — Jud, 1938, X, 55-59.
229. BESSO, H. V. — *Dramatic literature of the Spanish and Portuguese Jews of Amsterdam in the XVIIth and XVIIIth centuries*. — BHi, 1938, XL, 158-175. [Continuará.]
230. MONTOLFU, P. DE — *Coplas sefar-*

dies, collected, transcribed and reconstructed by A. Hemsí. — HR, 1938, VI, 166-168.

LITERATURAS REGIONALES

Catalana

231. SPANKE, H. — Sobre: J. Massó Torrents, *Repertori de l'antiga literatura catalana. I. La poesia*. — ZRPh, 1937, LVII, 120-122.
232. ANDREU, P. — *Els sistemes jurídics i les idees jurídics de Ramon Llull*. — Mallorca, Imp. M. Alcover, 1936, 181 págs. (Biblioteca Les Illes d'Or, 14.)
233. GILI GAYA, S. — *Notas sobre Johannot Martorell [Autor de Tirant lo Blanch]*. — RFE, 1937, XXIV, 204-208.
234. MARAGALL, J. — *Elogios*. — Buenos Aires, Comisión Argentina de Publicaciones e Intercambio, 1938, \$ 2.00 arg.
235. ENTWISTLE, W. J. — *La dama de Aragón*. — HR, 1938, VI, 185-192.

HISTORIA LITERARIA

236. JACOB, E. G. — *Aus Literatur und Kultur der Spanisch und Portugiesisch sprechenden Länder*. — NMon, 1937, VIII, 357-364.

España

237. VALBUENA PRAT, A. — *Historia de la literatura española*. — Barcelona, Gustavo Gili, Editor, 1937, 2 vols., 678 y 1016 págs.
238. PFANDL, L. — Sobre: G. T. Northup, *An introduction to Spanish literature [1925 ed.]*. — ZRPh, 1937, LVII, 122-123.
239. GONZÁLEZ TRILLO & ORTIZ BEHETY. — *Historia de la literatura española*. — Buenos Aires, La Nena, 1937, 4 vols. \$ 10.00 arg.

240. CARRANZA LÓPEZ, W. — *Resumen de historia de la literatura castellana. 5º año. Recopilación*. — Buenos Aires, Ed. del autor, 1938, 100 págs., \$ 2.20 arg.

241. DEPTA, M. — *Die Frage der Rassenmischung in der spanischen Literatur*. — NSpr, 1937, XLV, 219-236.

242. CIROT, G. — *La maurophilie littéraire en Espagne au XVIº siècle*. — BHi, 1938, XL, 150-157, 281-296.

243. BATAILLON, M. — *Erasmus et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVIº siècle*. — Paris, Droz, 1937, LIX-903 págs., ilustr.

244. SMITH, P. — Sobre: M. Bataillon, *Erasmus et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVIº siècle*. — AHR, 1937-1938, XLIII, 366-368.

245. VILLOSLADA, R. — Sobre: M. Bataillon, *Erasmus et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVIº siècle*. — AHSI, 1938, VII, 118-120.

246. RENAUNET, A. — *Erasmus et l'Espagne*. — RH, 1938, CLXXXII, 97-104. [Sobre: M. Bataillon, *Erasmus et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVIº siècle*.]

247. ORTS GONZÁLEZ, J. — *Erasmus en España*. — Lu, 1938, II, 155-166.

248. MCCLELLAND, I. L. — *The origins of the romantic movement in Spain*. — Liverpool, Institute of Hispanic Studies, 1937, XII-402 págs., 18 s.

249. SÁNCHEZ OCAÑA, V. — *El pecado del «98»*. — Nac, 27 junio 1937.

250. GARCÍA Y GARCÍA DE CASTRO, R. — *Menéndez y Pelayo. El sabio y el creyente*. Tomo I. — Madrid, Ediciones FAX, 1936, 289 págs.

251. C. A. — Sobre: R. García y García de Castro, *Menéndez y Pelayo. El sabio y el creyente*. — CT, 1936, LV, 328.

252. REDONDO, P. T. H. — *Menéndez y Pelayo, primer defensor de la his-*

- panidad. — BUG, 1937, IX, 339-358.
253. GUZMÁN ESPONDA, E. — *Antonio Rubió y Lluch*. — BAC, 1937, III, núm. 13, p. 384-388.
254. GÓMEZ RESTREPO, A. — *Don Antonio Rubió y Lluch*. — BAC, 1937, III, núm. 13, p. 374-384. [Sobre: A. Rubió y Lluch, *Estudios hispano-americanos*.]
255. *Rubió y Lluch (Nota necrológica)*. RFE, 1937, XXIV, 117-118.

Portugal

256. NEMÉSIO MENDES PINHEIRO DA SILVA, V. — *Relações francesas do romantismo português*. — Coimbra, Tip. da Coimbra Editora, 1936, 180 págs. (Biblioteca Geral da Universidade. Cursos y Conferencias de Extensão Universitária, XIX-XXIII).
257. MAGALHÃES BASTO, A. DE — *Homens e casos duma geração notável*. — Porto, Livraria, Progredior Edit., 1937, 238-XVIII págs. [Sobre Antero de Quental, Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco y otros escritores contemporáneos.]
258. FIGUEIREDO, F. — *Depois de Eça de Queiroz. Perspectiva da litteratura portuguesa novecentista*. — São Paulo, Saraiva & Cía., 1938, 82 págs.

RELACIONES LITERARIAS

259. DELL'ISOLA, MARIA — *Carducci nella letteratura europea*. — Paris, Les Presses Françaises, 1936, 330 págs.
260. SCHREIBER, G. — *Deutschland und Spanien. Volkskundliche und Kulturkundliche Beziehungen. Zusammenhänge abendländischer und ibero-amerikanischer Sakralkultur*. — Düsseldorf, L. Schwann, 1936, XVII-528 págs., 18 M. (Forschungen zur Volkskunde, 22-24.)
261. HAACK, G. — *Das zeitgenössische*

spanische Schrifttum und Deutschland. — DKLV, 1938, XIII, 189-197.

Influencias españolas

262. WERNER, E. — Sobre: H. Tiemann, *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*. — DLZ, 1937, LVIII, 404-406.
263. WAIS, K. — Sobre: H. Tiemann, *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*. — ASNS, 1937, CLXXI, 140-141.
264. BROUSSON, J. J. — *La légende de Don Juan, du « Festin de pierre » au « Trompeur de Seville »*. — NL, 20 feb. 1937.
265. WARD, H. G. — *A Spanish legend in English literature*. — En *Gaster anniversary volume*, London, 1936. [Se refiere a las leyendas sobre el descubrimiento de Las Batuecas.]
266. JOURDA, P. — *L'exotisme dans la littérature française depuis le romantisme*. VII. *L'Espagne*. — RCC, 1936-1937, XXXVIII¹, 560-576, 649-667.

Obras extranjeras inspiradas en temas hispánicos

267. DANY, M. — *La vengeance de Santarém*. — BEP, 1937, IV, núm. 1, p. 58-67. [Extracto del poema *Inés de Castro* que M. Dany piensa editar.]
268. NISSOLINO, F. — *Don Giovanni: Romanzo*. — Genova, Emiliano degli Orfini, 1937, 117 págs., L. 7.
269. HIRTH, O. A. — *Antonio Pérez und die spanischen Richter. Ein Roman um den Mord an Escovedo im Spanien Philipps des Zweiten*. — München, Eher, 1938, 352 págs., 3.75 M.
270. WUTZKY, ANNE CHARLOTTE — *Pe-pita, die spanische Tänzerin. Roman, aus dem alten Berlin*. — Regensburg

Bosse, 1936, 339 págs. (Musikalische Romanen und Novellen, III.)

271. CRONIN, A. J. — *Gran Canaria: Romanzo*. — Milano, Bompiani, 1937, 390 págs., L. 12.
272. BENARDETE, J. M. — Sobre: H. NAVON, *Tu ne tueras pas*. — RepAm, 5 marzo 1938. — Colum, 1938, II, núm. 11, 69-71.

Influencias extranjeras

273. BATAILLON, M. — *Une source de Gil Vicente et de Montemor: La méditation de Savonarole sur le « Miserere »* — BEP, 1936, III, núms. 1-2, p. 1-16.

España

274. MERGAL, A. M. — *La Biblia en la literatura española*. — Lu, 1938, II, 342-362.
275. PAGÈS, A. — *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*. Études suivies de textes inédits ou publiés d'après les manuscrits avec 5 planches hors texte. — Toulouse, Privat; Paris, Didier, 1936, XII-392 págs. (Bibliothèque Méridionale, 1^e Série, XXIII.)
276. HENRY, A. — Sobre: A. Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*. — ARoma, 1937, XXI, 207-409.
277. HEATON, H. C. — Sobre: A. Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*. — RRQ, 1938, XXIX, 180-183.
278. GREGERSEN, H. — *Ibsen and Spain. A study in comparative drama*. — Cambridge, Harvard University Press, 1936, XIV-209 págs. (Harvard Studies in Romance Languages, X.)
279. FARINELLI, A. — *Guillaume de Humboldt et l'Espagne. Goethe et l'Espagne*. Nouvelle impression, avec une

nouvelle préface. — Paris, Bocca Frères, 1936, X-366 págs., 30 fr.

280. JURETSCHKE, H. — *Das Frankreichbild des modernen Spanien*. — B. Langendreer, Heinrich Pöppinghaus, 1937, 159 págs.
281. SCHRAMM, E. — Sobre: H. Juretschke, *Das Frankreichbild des modernen Spanien*. — RF, 1937, LI, 389-391.
282. JESCHKE, H. — Sobre: H. Juretschke, *Das Frankreichbild des modernen Spanien*. — ASNS, 1938, CLXXIII, 249-251.

Portugal

283. NEMÉSIO, V. — *Relações francesas do romantismo português*. — Coimbra, 1936, 180 págs.
284. LE GENTIL, G. — Sobre: V. Nemésio, *Relações francesas do romantismo português*. — RLComp, 1938, XVIII, 229-234.

Traducciones

España

285. SHAKESPEARE, WILLIAM — *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Trad. de L. Astrana Marín. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938, 192 págs., \$ 1.50 arg.
286. DESCARTES — *Discurso del método y meditaciones metafísicas*. Trad., pról. y notas de M. G. Morente. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937. 200 págs., \$ 1.50 arg.
287. [WORDSWORTH, WILLIAM] — *Dos sonetos de William Wordsworth*. Trad. de S. Richardson y L. Cernuda. — HdE, 1938, núm. 16, p. 11-12. [*El roble de Guernica y Cólera de un español altanero.*]
288. ZWEIF, S. — *Tres maestros. Balzac, Dickens, Dostoiewski*. — Barcelona, 1937, 207 págs.

AUTORES Y OBRAS DE GÉNEROS DIVERSOS

Es p a ñ a

289. BELTRÁN, O. — *Antología de poetas y prosistas españoles*. — Buenos Aires, 1937, 4 vols.
290. MARSAN, E. — *La paille et la poutre*. — NL, 12 oct. 1935. — [A propósito de una biografía de Quevedo que acaba de escribir R. Bouvier, y una nueva trad. al francés por J. Camps de *La hora de todos*.]
291. J. B. — Sobre R. Bouvier, *L'Espagne de Quevedo*. — NL, 12 dic. 1936.
292. SPITZER, L. — *Un passage de Quevedo*. — RFE, 1937, XXIV, 223-225. [El problema que presenta la palabra « poyatas » en el siguiente pasaje de *Las zahurdas de Plutón*: « Y todas las poyatas, que son los estantes, llenas de vírgenes rosadas. »]
293. UNAMUNO, MIGUEL DE — *Del sentimiento trágico de la vida, en los hombres y en los pueblos*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937, 250 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Austral.)
294. WILLS, ARTHUR — *España y Unamuno. Un ensayo de apreciación*. — New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1938, 375 págs., 2.10 dólares.
295. MACHADO, ANTONIO — *Unamuno*. — RdE, 1938, núm. 101, p. 13.
296. CASSOU, JEAN — *Unamuno, symbole de l'Espagne*. — NL, 9 enero 1937.
297. PITA ROMERO, L. — *Figuras y paisajes de Europa. Mis recuerdos de Unamuno*. — PrBA, 16 enero 1938.
298. ERRO, C. A. — *Unamuno y Kirkegaard*. — Sur, 1938, VIII, núm. 49, p. 7-21.

POESÍA

Es p a ñ a

299. WINKLER, E. — *Vom Geiste spanischer Dichtung*. — ZNU, 1938, XXXVII, 145-163.
300. SCARPA, R. E. — *Poesía religiosa española*. — Santiago de Chile, Ercilla, 1938, \$ 30.00 chil. [Antología.]
301. MARECHAL, L. — Sobre: R. E. Scarpa, *Poesía religiosa española*. — Sur, 1938, VIII, núm. 49, p. 63-65.
302. CIROT, G. — *La guerre de Troie dans le « Libro de Alexandre »*. — BHi, 1937, XXXIX, 328-338.

Lírica

303. PELLEGRINI, S. — *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispanoportoghese*. — Torino, Casa Editrice Giuseppe Gambino, 1937, 113 págs., L. 15.
304. AQUARONE, J. B. — Sobre: Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, ed. por Rodrigues Lapa. — BEP, 1936, III, núms. 1-2, p. 112-113.
305. BABILLOD, F. — *L'« Églogue de l'enchantement » de Sá de Miranda*. — Biblos, 1936, XII, 573-579.

Es p a ñ a

306. MEIER, H. — Sobre: Teresa Clare Goode, « Gonzalo de Berceo: *El sacrificio de la misa* », a study of its symbolism and its sources. — RF, 1937, LI, 391-392.
307. MEIER, H. — Sobre: H. L. Schug, *Latin sources of Berceo's « Sacrificio de la misa »*. — RF, 1937, LI, 392.
308. AUBRUN, C. V. — *Alain Chartier et le Marquis de Santillane*. — BHi, 1938, XL, 129-149.
309. KRAUSE, ANNA — *Jorge Manrique and the cult of death in the cuatrocientos*. — Berkeley, University of California Press, 1937. (Publications of the University of California at Los Angeles in Languages and Literature, Vol. I, núm. 3, 79-176.)
310. SPRATLIN, V. B. — *Juan Latino, slave and humanist*. — New York, Spinner Press, 1938, 2.00 dólares.

311. SCHALK, F. — Sobre : K. Vossler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*. II. Teil. — DLZ, 1937, LVIII, 963-968.
312. POMÈS, MATHILDE — *Lope de Vega, poète*. — NL, 15 junio 1935.
313. ANIBAL, C. E. — Sobre : Lope de Vega, *Cancionero teatral*. Pról. y notas de J. Robles Pazos. — MLN, 1937, LII, 291-294.
314. JÖRDER, O. — *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*. — Halle, Max Niemayer, 1936, XII-372 págs. (ZRPPh, Beiheft 86).
315. KENISTON, H. — Sobre : D. Alonso, *La lengua poética de Góngora* (Parte primera). — HR, 1937, V, 353-356.
316. KRAUSS, W. — *Das neue Góngorabild*. — RF, 1937, LI, 71-82.
317. REYES, A. — *Lo popular en Góngora*. — Ru, 1938, núm. 1, p. 3-19.
318. BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO — *Rimas*. Con un comentario lírico de Don Miguel de Unamuno. — Santiago de Chile, 1938, 120 págs., \$ 1.00 chil.
319. SÁENZ HAYES, J. M. — *Bécquer, poeta lírico*. — Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, 16 págs.
320. CHAMPOURCIN, ERNESTINA DE — *Rosalía de Castro (1837-1937)*. — HdE, 1938, núm. 14, p. 11-20.
321. ROSENBAUM, SIDONIA C. — *Francisco Villaespesa : Bibliografía*. — RHM, 1937, III, 278-282.
322. ONÍS, F. DE — *Francisco Villaespesa y el modernismo*. — RHM, 1937, III, 276-278.
323. PÉREZ FERRERO, M. — *En la vida de Antonio y Manuel Machado*. — Sur, 1938, VIII, núm. 42, p. 66-72.
324. JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN — *De mi « Diario poético »*. 1936-37. (Fragmentos). — UDLH, 1937, V, núm. 15, p. 5-17.
325. JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN — *Ciego ante ciegos*. — RevCu, 1937, X, 35-51. [Charla por radio con poesías, algunas inéditas.]
326. SALINAS, PEDRO — *Error de cálculo*. — México, Fábula, 1938.
327. GARCÍA LORCA, FEDERICO — *Songs*. Transl. by R. Humphries. — Poetry, 1937, L, 8-9. [*Rider's song* y *The ballad of the three rivers*.]
328. WHEELWRIGHT, J. — *The poetry of Lorca*. — Poetry, 1937-1938, LI, 167-170. [Sobre : Federico García Lorca, *Lament for the death of a bull-fighter and other poems*, transl. by A. L. Lloyd.]
329. JONES, RICA — *Luis Cernuda*. — BSS, 1938, XV, 195-202.

Portugal

330. GONZAGA, TOMAZ ANTÓNIO — *Marrília de Dirceu e mais poesias*. Com prefacio e notas de M. Rodrigues Lapa. — Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1937, XXXVI-267 págs. (Coleção de Clássicos Sá da Costa.)
331. NEMÉSIO, V. — *La poésie portugaise moderne et la France*. — RL Comp, 1938, XVIII, 218-222.
332. SÉRGIO DE SOUSA, A. — *Tese e antítese nos sonetos de Antero*. — RPor, 1937, núm. 1, p. 16-32.
333. LEFÈVRE, F. — *Une heure avec Eugenio de Castro, poète et directeur de la Faculté des Lettres de Coimbre*. — NL, 21 set. 1935.
334. FIGUEIREDO, C. DE — Sobre : Eugénio de Castro, *Oaristys-Constance-Églogues*. Trad. française par R. Bernard. — BEP, 1936, III, núms. 1-2, p. 119-120.
335. CIDADE, H. — *Tendências do lirismo contemporâneo : Do « Oaristos » às « Encruzilhadas de Deus »*. — BdF, 1938, V, 199-228.
336. SOUSA COSTA, EMÍLIA DE — *António Corrêa de Oliveira. Príncipe de poetas. Alma de Portugal*. — Lisboa,

Officinas Gráficas das Edições Europa, 1937, 38 págs.

337. LEEVRE, F. — *Une heure avec António Correia d'Oliveira, poète.* — NL, 5 oct. 1935.

Épica

Espanha

338. *Poema del Cid.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937, 349 págs., \$ 1.35 arg.
339. *Poema de Mio Cid.* Puesto en romance vulgar y lenguaje moderno por Pedro Salinas. 2ª ed. — Madrid, Revista de Occidente, 1934, 178 págs., 6 ptas. (Biblioteca de la Revista de Occidente.)
340. CIROT, G. — *La Chronique générale et le poème du Cid.* — BHi, 1938, XL, 306-309.

Portugal

341. FIGUEIREDO, F. DE — *A epica portuguesa no seculo XVI. Com appendices documentares.* — São Paulo, Universidade de São Paulo, 1938, 81 págs.
342. MAGALHÃES BASTO, A. DE — *Duas nótulas camonianas. I: D. Francisca Brava, o Morgado das Caldas e o autor de Os Lusíadas; II: A oração de Lopo Fernandes (acérca da palavra Scabelicastro).* — Pôrto, Câmara Municipal de Pôrto, Gabinete de História da Cidade, 1937, 48 págs.
343. GERSÃO VENTURA, A. F. — *O «Vespero» dos Lusíadas 111, 115 e a «Amorosa stella» de V, 85.* — PN, 1937, III, 209-218.
344. COUTINHO, A. B. — *Camoens en France au XVII^e siècle.* — RLComp, 1938, XVIII, 171-184.
345. COSTA COUTINHO, B. X. DA — *As Lusíadas e os Lusíadas. Historia do titulo da epopéa de Camões.* — Pôrto, Livraria Lopes da Silva, 1938, XV-

256 págs. (Université Catholique de Louvain. Faculté de Philosophie et Lettres.)

346. WEST, S. G. — *W. J. Mickle's translation of «Os Lusíadas».* — RLComp, 1938, XVIII, 184-195.

TEATRO

Teatro antiguo

347. *Centenário de Gil Vicente. (1537-1937). Livro em que se contém as obras do poeta representadas nas recitas vicentinas, de gala, escolares e populares, realizadas em Lisboa e Províncias, acompanhadas das palavras que então foram ditas, e mandado publicar pelo Ministerio de Educação Nacional.* — Lisboa, Ministerio de Educação Nacional, 1937, 184 págs.
348. GIL VICENTE — *Auto chamada da Feyra.* Ed. por Marques Braga. — Lisboa, Imp. Nacional, 1936, 57 págs.
349. BEAU, A. E. — *Gil Vicente.* — DKLIV, 1937, XII, 228-229.
350. CAMPOS, A. DE — *Gil Vicente, el lírico.* — Nac, 11 julio 1937.
351. BEAU, A. E. — *Gil Vicente: O aspecto «medieval» e «renacentista» da sua obra.* — BdF, 1937, IV, 358-380; 1938, V, 93-114, 257-275.
352. CAMPOS, A. DE — *Le comique et la satire dans le théâtre de Gil Vicente.* — RCC, 1938, XXXIX², 481-498.
353. GERSÃO VENTURA, AUGUSTA FARIA. — *Estudos vicentinos. I. Astronomia-astrologia.* — Biblos, 1937, XIII, 1-152.
354. ROCHA BRITO, A. DA — *A «Farsa dos físicos» de Gil Vicente vista por un médico.* — Biblos, 1936, XII, 336-420.
355. EGAS MONIZ, A. C. DE A. F. — *Os médicos no teatro vicentino.* — Lisboa, Imp. Médica, 1937, 33 págs. [Extr.: IM, 1937, III, núm. 8.]

356. PIRES DE LIMA, J. A. — *A linguagem anatómica de Gil Vicente*. — *Biblos*, 1936, XII, 529-572.
357. BEAU, A. E. — *Die Musik im Werk des Gil Vicente*. — *VKR*, 1937, IX, 177-201.
358. AMORIM GIRÃO, A. DE — *A corografia portuguesa nas obras de Gil Vicente*. — *Biblos*, 1936, XII, 473-496.
359. ALONSO, D. — *Un lusismo de Gil Vicente*. — *RFE*, 1937, XXIV, 208-213. [Sobre un defecto de versificación de las obras castellanas de Gil Vicente: la sobra de una sílaba en muchos versos en que figura el pronombre yo.]
360. SANTOS COCO, F. — *La unidad hispánica y Gil Vicente*. — *RCEE*, 1937, XI, 315-320.
- E s p a ñ a*
361. CASALDUERO, J. — *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*. — Northampton, Mass., Dept. of Modern Languages of Smith College, 1938, VIII-108 págs. (Smith College Studies in Modern Languages, Vol. XIX, Nos. 3, 4.)
362. PFANDL, L. — *Sobre: W. S. Hendrix, Some native comic types in the early Spanish drama*. — *ZRPh*, 1937, LVII, 123-124.
363. ALLISON, T. E. — *The «Vice» in early Spanish drama*. — *Sp*, 1937, XII, 104-109.
364. STEPHENSON, R. C. — *A note on Lope de Rueda's «Paso sexto»*. — *HR*, 1938, VI, 265-268.
365. ALONSO, D. — *«Los baños de Argel» y la «Comedia del degollado»*. — *RFE*, 1937, XXIV, 213-218.
366. VOSSLER, K. — *Rückschau auf das Lope-Jahr 1935*. — *RF*, 1936, L, 1-20.
367. ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, J. DE — *Vida de Lope de Vega*. — Barcelona, Edit. Labor, 1936, 271 págs.
368. PFANDL, L. — *Sobre: Lope de Vega, El castigo del discreto, together with a study of conjugal honor in his theater, by William L. Fichter*. — *ZRPh*, 1938, LVIII, 738-740.
369. ARJONA, J. H. — *La fecha de «Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia» de Lope de Vega*. — *MLN*, 1937, LII, 249-252.
370. B. SAN ROMÁN, F. DE — *El autógrafo de la comedia de Lope «¿De cuándo acá nos vino?»* — *RFE*, 1937, XXIV, 220-223.
371. VEGA, LOPE DE — *Mit dem Feuer spielen. (De cosario a cosario)*. Lustsp. in 3 Aufz. Aus d. Span. übers. u. f. d. Bühne bearb. dt. Nachdichtung v. Hans Schlegel. — Leipzig, Der Junge Bühnenvertrieb R. Steyer. [1937], 77 págs.
372. VEGA, LOPE DE — *Ein Selbstgespräch Philipps II*. Ed K. Vossler, *Romanische Dichter*, Wien, 1936.
373. KENNEDY, RUTH LEE — *«Los engaños de un engaño y confusión de un papel», a play by Don Rodrigo Herrera y Ribera*. — *MLR*, 1937, XXXII, 593-595.
374. HILBORN, H. W. — *A chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. — Toronto, The University of Toronto Press, 1938, VII-119 págs.
375. CURTIUS, E. R. — *Calderón und die Malerei*. — *RF*, 1936, L, 130-132 y 133.
- Teatro moderno**
- E s p a ñ a*
376. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO. — *El sí de las niñas*. — Buenos Aires, Cóndor, 1938, 220 págs., (Teatro Para Leer, XXI.) \$ 1.00 arg.
377. IACUZZI, A. — *The naive theme in «The tempest» as a link between Tho-*

- mas *Shandwell and Ramón de la Cruz*. — MLN, 1937, LII, 252-256.
378. TAMAYO Y BAUS, MANUEL — *Un drama nuevo*. Drama en tres actos. — Buenos Aires, Patricio Angulo, 1937.
379. YOUNG, J. R. — *José Echegaray: A study of his dramatic technique*. — Urbana, Illinois, s. p. i., 1938, 16 págs.
380. DíEZ-CANEDO, E. — *Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936*. HdE, 1938, núm. 16, p. 13-52.
381. *The theater in a changing Europe*. Ordenado por T. Dickinson. — New York, Holt, 1937. [Contiene: E. Díez-Canedo, *Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936*.]
382. BENAVENTE, JACINTO — « *Los intereses creados* » y « *Señora ama* ». Dos comedias. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938, 202 págs., \$ 1.50 arg.
383. MONNER SANS, J. M. — *Los supuestos plagios de un gran comediógrafo* [Jacinto Benavente]. — PrBA, 26 dic. 1937.
- mas *Tormes* ». — HR, 1937, V, 316-332.
388. FRANK, BRUNO — *Cervantes*. Trad. di Lavinia Mazzucchetti. — Milano, Bietti, 1936, 300 págs.
389. CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE — *Der sinnreiche Junker don Quijote von der Mancha*. Dt. von E. Zoller. Bde. I u. II. — Meersburg, Hendel, 1937, 665 y 743 págs.
390. WURZBACH, W. — Sobre: Miguel de Cervantes Saavedra, *The visionary gentleman Don Quijote de la Mancha*. Transl. into English by R. Smith. 3rd ed. complete with a life of Cervantes, notes and appendices. — ZRPh, 1937, LVII, 772-777.
391. KOMMERELL, M. — *Humoristische Personifikation im Don Quixote*. — NRu, 1938, III, 209-232.
392. PREDMORE, R. L. — *An index to Don Quijote. Including proper names and notable matters*. — New Brunswick, N. J. Rutgers University Press, 1938, X-102 págs.
393. CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE — *Novelas ejemplares*. I. — Buenos Aires. Edit. Losada, 1938, 269 págs., (Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal. VII.) \$ 3.00 arg.
394. G. Ch. — Sobre: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Trad. al francés por Jean Cassou. — NL, 21 agosto 1937.
395. CERVANTES, MIGUEL DE — *Le peripezie di Persile e Sigismonda. Storia settentrionale*. Riduzione, traduzione e note a cura di Luisa Bana. — Firenze, Sansoni, 1935, 222 págs., L. 10.
396. PUCCINI, M. — Sobre: M. Cervantes, *Le peripezie di Persile e Sigismonda. Storia settentrionale*. Riduzione, traduzione e note a cura di Luisa Bana. — Ichs, 1937, XX, 102.

NOVELÍSTICA

Autores antiguos

España

384. CAREAGA, L. — *Investigaciones referentes a Fernando de Rojas en Talavera de la Reina*. — RHM, 1938, IV, 193-208.
385. B. SAN ROMÁN, F. DE — *La fecha de la muerte de Gaspar Gil Polo*. — RFE, 1937, XXIV, 218-220. [Ocurrió a fines del año 1584 o comienzos del 1585.]
386. *Lazarillo de Tormes*. Novela. Adaptación de P. Henríquez Ureña. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937, 93 págs., \$ 0.50 arg.
387. SIMS, E. R. — *Four seventeenth century translations of «Lazarillo de*

Autores modernos

España

397. ALONSO, A. — *Ensayo sobre la novela histórica*. — Sur, 1938, VIII, núm. 50, p. 40-52.
398. EOFF, S. — *Juan Valera's interest in the Orient*. — HR, 1938, VI, 193-205.
399. PÉREZ GALDÓS, BENITO — *Mariana*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937, 189 págs., \$ 1.50 arg.
400. OLBRICH, R. — *Syntaktisch-stilistische Studien über Benito Pérez Galdós*. — Hamburg, Paul Evert Verlag, 1937. (Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen, 26).
401. MARAÑÓN, G. — *Galdós en Toledo*. — Nac, 25 julio, 8 y 22 agosto y 5 set. 1937.
402. PEREDA, JOSÉ MARÍA DE — *La Puchera*. 6ª ed. — Madrid, Edit. Hernando, 1935, 575 págs., (Obras Completas, XI.)
403. PEREDA, JOSÉ MARÍA DE — *Sotileza*. Trad. di C. Boselli. — Milano, Mondadori, 1935. (Biblioteca Romantica, XXXVI.)
404. CAMP, JEAN — *José María de Pereda, sa vie, son oeuvre et son temps*. — Paris, 1937, 416 págs., 75 fr.
405. BROWN, D. F. — *Two naturalistic versions of genesis: Zola and Pardo Bazán*. — MLN, 1937, LII, 243-248.
406. Á[NGEL] J. B[ATTISTESSA] — *Armando Palacio Valdés*. — Nos, 1938, VI, 238-241.
407. DAVIS, V. S. E. — *In memoriam: Armando Palacio Valdés*. — BSS, 1938, XV, 83-88.
408. L. P. DE C. — *Últimos momentos de Palacio Valdés*. MiR, 1938, III, núm. 38, 1 pág. sin numerar.
409. MONNER SANS, J. M. — *Armando Palacio Valdés*. — PrBA, 27 feb. 1938.

410. NIETO CABALLERO, L. E. — *Palacio Valdés*. GrafB, 12 feb. 1938. — RepAm, 9 abril 1938.
411. PITOLLET, C. — *Don Armando Palacio Valdés*. — BHi, 1938, XL, 201-208.
412. HEINRICH, G. — *Die Kunst don Ramón María del Valle-Incláns*. — Rostock, Beckmann, 1937 [cubierta: 1938], 111 págs.
413. SÁNCHEZ TRINCADO, J. L. — *Criaturas de Unamuno: Elvira*. — RepAm, 16 julio [11 junio] 1938.
414. BALSEIRO, J. A. — *Baroja y la popularidad*. — A, 1938, LII [XLII], 188-201.

Portugal

415. EÇA DE QUEIROZ, J. M. — *La città e le montagne*. A cura di C. Berra. Torino, U. T. E. T., 1937, 304 págs. (I Grandi Scrittori Stranieri.)
416. GONÇALVES, A. A. — *Aspectos da ironia de Eça de Queiroz*. — Lisboa, Ottosgráfica, 1937, 49 págs.
417. FIGUEIREDO, F. DE — *Après Eça de Queiroz... Perspective de la littérature portugaise contemporaine*. — Lisboa, Institut Français au Portugal, Coimbra, Tip. da Coimbra Editora, 1937, 37 págs. [Extr.: BEP, 1937, núm. 2]
418. MALHEIRO DIAS, C. — *Cartas de amor. 1898-1899*. — Lisboa, Imp. Lucas & Cía., 1937, 140 págs.
419. LEFÈVRE, F. — *Une heure avec Aquilino Ribeiro, romancier*. — NL, 28 set. 1935.

HISTORIA

España

420. RUSSELL, J. C. — *Chroniclers of medieval Spain*. — HR, 1938, VI, 218-235.
421. MOLDENHAUER, G. — *Sobre: Historia troyana en prosa y verso*, texto de hacia 1270, publicada por R. Me-

néndez Pidal con la cooperación de E. Varón Vallejo. — LGRPh, 1937, LVIII, 412-413.

422. CRAWFORD, J. P. W. — *Don Diego Hurtado de Mendoza and Michelle Marullo*. — HR, 1938, 346-348.

Portugal

423. LE GENTIL, G. — *Nicolas do Grouchy traducteur de Castanheda*. — Lisboa, Institut Français au Portugal, 1937, 16 págs.
424. QUEIROZ VELOSO, J. M. DE — *Gama Barros*. — Lisboa, Institut Français au Portugal, 1937, 10 págs. [Extr.: BEP, 1937, núm. 2.]
425. OLIVEIRA MARTINS, F. A. DE — *Metamorfoses políticas de Alexandre Herculano*. Com uma carta inédita do grande historiador. — Lisboa, Imp. Baroeth, 1937, 47 págs.
426. BEAU, A. E. — *O conceito da história de Alexandre Herculano*. — Biblos, 1936, XII, 497-528.

LITERATURA RELIGIOSA

Mística

España

427. GRANADA, LUIS DE — *Guía de pecadores*. — Buenos Aires, Tor, 1938, 196 págs., \$ 1.00 arg.
428. AGUILAR, J. M. DE — Sobre: J. Domínguez Berrueta, *Fray Juan de los Ángeles*. — CT, 1936, LV, 329.
429. TERESA DE JESÚS — *Las moradas*. — Buenos Aires, Tor, 1938, 180 págs., \$ 1.00 arg.
430. J. A. — Sobre: G. de Jesús, *Vida gráfica de Santa Teresa de Jesús*. — CT, 1936, LV, 120-121.
431. SAVIGNOL, M. J. — *Sainte Thérèse de Jésus, sa vie, son esprit, son oeuvre*. — Toulouse, Bureau du Rosaire, 1936, XII-628 págs., 30 fr.
432. ROTOURS, A. DES — Sobre: M.

J. Savignol, *Sainte Thérèse de Jésus, sa vie, son esprit, son oeuvre*. — Polyb, 1937, CXIII, 197-198.

433. RAMOS, J. P. — *Santa Teresa de Jesús*. — Buenos Aires, Edición del autor, 1937, 40 págs.

TRATADOS, ENSAYOS Y DISCURSOS

España

434. VALDÉS, G. DI [JUAN DE VALDÉS] — *Alfabeto cristiano. Diálogo con Giulia Gonzaga*. A cura di B. Croce. — Bari, Laterza, 1937, 200 págs., (Bibl. di Cultura Moderna.) L. 16.
435. DELCOURT, MARIE — Sobre: Juan de Valdés, *Alfabeto cristiano. Diálogo con Giulia Gonzaga*. Introd., note e appendici di B. Croce. — HuRe, 1938, V, 181-183.
436. VAN PRAAG, J. A. — *Ensayo de una bibliografía neerlandesa de las obras de Fray Antonio de Guevara. (Homenatge a Antoni Rubió i Lluch)*. — Barcelona, 1936.
437. GREEN, O. H. — *Documentos y datos sobre la estancia de Saavedra Fajardo en Italia*. — BHi, 1937, XXXIX, 367-374.
438. *Gracián's Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Deutsch von A. Schopenhauer. Mit einer Einleitung von K. Vossler. — Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1935, XII-138 páginas (Kröners Taschenausgabe, VIII.) 1.60 M.
439. FRIEDRICH, H. — Sobre: *Gracián's Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Deutsch von A. Schopenhauer. — RF, 1937, LI, 252.
440. HAZARD, P. — *A la recherche de l'homme nouveau. Le héros selon Gracian*. — NL, 12 enero 1935.
441. DELPY, G. — *Feijóo et l'esprit européen. Essai sur les idées maîtrissées dans le « Théâtre critique » et les « Lettres*

- érudites » (1725-1760). — Paris, Hachette, 1936, X-390 págs., 35 fr.
442. DELPY, G. — *Bibliographie sur les sources françaises de Feijóo*. — Paris, Hachette, 1936, VIII-96 págs.
443. SCHRAMM, E. — *Donoso Cortés, su vida y su pensamiento*. Trad. del alemán por Ramón de la Serna. — Madrid, Espasa-Calpe, 1936, 344 págs. (Vidas Españolas e Hispanoamericanas del siglo XIX, vol. LIV.)
444. MOLDENHAUER, G. — Sobre: E. Schramm, *Donoso Cortés, su vida y su pensamiento*. Trad. del alemán por Ramón de la Serna. — DLZ, 1937, LVIII, 920-922.
445. WEINMANN, P. — Sobre: E. Schramm, *Donoso Cortés. Leben und Werk eines Antiliberalen*. — NSpr, 1937, XLV, 46-47.
446. LARRA, MARIANO JOSÉ DE — *Artículos de costumbres*. — Buenos Aires, Librería del Colegio, 1938, 100 págs., \$ 1.50 arg.
447. AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] — *Lecturas españolas*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938, 152 págs., \$ 1.50 arg.
448. WEYL, HELENE — *José Ortega y Gasset*. — UTQ, 1936-1937, VI, 461-479.
449. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ — *La Spagna e l'Europa*. Trad. e introd. di L. Giusso. — Napoli, Ricciardi, 1936, 235 págs., L. 12.
450. PAVOLINI, P. E. — Sobre: José Ortega y Gasset, *La Spagna e l'Europa*. Trad. e introd. di L. Giusso. — Ichs, 1937, XX, 69-70.
451. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ — *La rebelión de las masas*. 2ª ed. con un prefacio para franceses y un epílogo para ingleses: « En cuanto al pacifismo ». — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938, 282 págs.
452. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ — *El tema de nuestro tiempo*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938, 172 págs. \$ 1.50 arg.
453. DÍAZ CASANUEVA, H. — *Das Bild von Menschen bei Ortega y Gasset und seine Beziehung zur Erziehungswissenschaft*. — Jena, 1936, 203 págs.
454. CAMBA, JULIO. — *La casa de Luculo, o el arte de comer*. (Nueva fisiología del gusto). — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1937, 224 págs., \$ 1.50 arg.
455. GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN — *Sentido y curiosidad del seudónimo*. — EcM, 1938, II, núm. 11, p. 55-57.

FOLKLORE

456. SAINTYVE, P. — *Manuel de folklore*. Lettre-préface de S. Charléty. — Paris, Em. Nourry, 1936, VII-218 págs., 30 fr.
457. F. P. — Sobre: P. Saintyve, *Manuel de folklore*. — RGer, 1938, núm. 2, p. 189.
458. PRAMPOLINI, G. — *La mitologia nella vita dei popoli*. Tomo I. — Milano, Hoepli, 1937, XII-444 págs., ilustr. L. 100,
459. SAINTYVE, P. — *Pierres magiques: Bétyles, haches, amulets, pierres de foudre. Traditions savantes et traditions populaires*. — Paris, Em. Nourry, 1936, 296 págs., 30 fr.
460. GOTTSCHALK, W. — *Die bildhaften Sprichwörter der Romanen*. Band II: *Der Mensch im Sprichwort der romanischen Völker*. — Heidelberg, Carl Winter, 1936, 356 págs. 9.80 M.
461. RICHTER, ELISE — Sobre: W. Gottschalk, *Die bildhaften Sprichwörter der Romanen*. Band. II: *Der Mensch im Sprichwort der romanischen Völker*. — LGRPh, 1937, LVIII, 331-333.
462. ROHLFS, G. — Sobre: W. Gottschalk, *Die bildhaften Sprichwörter*

- der Romanen. Band. II: *Der Mensch im Sprichwort der romanischen Völker*. ASNS, 1937, CLXXI, 127-128.
463. FREDRICH, EVA — *Der Ruf, eine Gattung des geistlichen Volksliedes*. — Berlin, Dr. E. Ebering, 1936, 165 págs., (German. Studien, Heft 174.) 6.60 M.
464. KOCHS, T. — Sobre: Eva Fredrich, *Der Ruf, eine Gattung des geistlichen Volksliedes*. DLZ, 1937, LVIII, 108-110.
- España*
465. DEPTA, M. — *Altárische Vorstéllung im Spanischen Brauchtum*. — NMon, 1937, VIII, 49-62.
466. SAXL, F. — *Costumes and festivals of Milanese society under Spanish rule*. — London, Humphrey, Milford Amen House, 1936, 62 págs., ilustr.
467. SEREGNI, G. — Sobre: F. Saxl, *Costumes and festivals of Milanese society under Spanish rule*. — ASLon, 1938, III, 215-216.
468. IVORI, J. D' — *Vestidos típicos de España*. Recopilados, dibujados, coloridos y comentados. Barcelona, 1936, 28 págs.
469. CAVAILLÈS, H. — *L'habitation rurale et ses dépendances dans les Hautes-Pyrénées espagnoles d'après un livre récent*. — BHi, 1927, XXXIX, 401-404. [Sobre: F. Krüger, *Die Hochpyrenäen. A. Landschaften. Haus und Hof*. Bd. I.]
470. EBELING, W. & F. KRÜGER — *Ländliches Leben als Motiv des galizischen Volksliedes*. — VKR, 1937, X, 129-156.
471. GIL, B. — *Folklore musical extremeño*. — RCEE, 1936, X, 183-192, 291-303. [Conclusión.]
- Portugal*
472. GALLOP, R. — *Portugal, a book of folkways*. — [Cambridge, Mass.], Cambridge University, 1936, XV-291 págs., ilustr.
473. GALLOP, R. — *Cantares do povo português*. Estudo crítico, recolha e comentário de R. Gallop. Trad. de A. E. de Campos. — Lisboa, Instituto para Alta Cultura, 1937, 149 págs.
474. CASTRO PIRES DE LIMA, F. — *Cantares do Minho. (Cancioneio popular)*. — Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1937, 154 págs.
475. PIRES, A. T. — *Rimas e jogos coligidos no concelho de Elvas*. — Elvas, Tip. Progresso, 1936, 46 págs.
476. CORREIA, J. D. — *Cantares de Malpica (Beira Baixa). Canções do natal, do entrudo, da quaresma, da Páscoa, da ceifa, de S. João e outras*. Música e letra recolhidas pelo prof. J. Diogo Correia. — Lisboa, Tip. Henrique Tôrres [1938], 64 págs.

ABREVIATURAS

DE REVISTAS CITADAS EN ESTE NÚMERO

- A — Atenea. Concepción, Chile.
AFFE — Anales de la Facultad de Filosofía y Educación. (Universidad de Chile).
Santiago, Chile.
AHR — American Historical Review. New York.
AHSI — Archivum Historicum Societatis Iesu. Roma.
AIA — Archivo Ibero-Americano. Madrid.
AJS — The American Journal of Sociology. Chicago.
ANPhE — Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale. La Haye.
ARoma — Archivum Romanicum. Genève-Firenze.
ASLom — Archivio Storico Lombardo. Milano.
ASNS — Archiv für das Studium der neuren Sprachen und Literaturen.
Braunschweig, Berlin, Hamburg.
ASp — American Speech. Baltimore.
BAC — Boletín de la Academia Colombiana. Bogotá.
BdF — Boletim de Filologia. Lisboa.
BDH — Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana. (Instituto de Filología).
Buenos Aires.
BEP — Bulletin des Études Portugaises. Coimbra.
BHi — Bulletin Hispanique. Bordeaux.
Biblos — Biblos. Coimbra.
BpW — Berliner Philologische Wochenschrift. Berlin.
Bro — Brotéria. Lisboa.
BSLParis — Bulletin de la Société de Linguistique de Paris. Paris.
BSS — Bulletin of Spanish Studies. Liverpool.
BUG — Boletín de la Universidad de Granada. Granada.
Colum — Columna. Buenos Aires.
CT — La Ciencia Tomista. Madrid.
DKLV — Deutsche Kultur im Leben der Völker. München.
DLZ — Deutsche Literaturzeitung. Berlin.
DVJL — Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Halle.
EA — Études Anglaises. Paris.
EcM — Ecos Mundiales. México, D. F.
Gl — Glotta. Göttingen.
GrafB — El Gráfico. Bogotá.

HdE — Hora de España. Valencia.
HistL — History. London.
HR — Hispanic Review. Philadelphia.
HuRe — Humanisme et Renaissance. Paris.
HZ — Historische Zeitschrift. München-Berlin.
Iche — L'Italia che Scrive. Roma.
IM — Impresa Médica. Lisboa.
JQR — Jewish Quarterly Review. Philadelphia.
Jud — Judaica. Buenos Aires.
Lan — Language. Philadelphia.
LetrasM — Letras de México. México, D. F.
LGRPh — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig.
LP — A Lingua Portuguesa. Lisboa.
Lu — Luminar. México, D. F.
MA — Le Moyen Age. Paris.
Mad — Madrid. Cuadernos de la Casa de la Cultura. Valencia.
MAH — Mélanges d'Archéologie et d'Histoire. Paris.
MiR — Mi Revista. Barcelona.
MLN — Modern Language Notes. Baltimore.
MLR — The Modern Language Review. Cambridge.
MPhil — Modern Philology. Chicago.
Nac — La Nación. Buenos Aires.
NL — Les Nouvelles Littéraires. Paris.
NMon — Neuphilologische Monatschrift. Leipzig.
Nos — Nosotros. Buenos Aires.
NRu — Die Neue Rundschau. Berlin.
NSch — New Scholasticism. Washington, D. C.
NSpr — Die Neueren Sprachen. Marburg.
PN — Petrus Nonius. Lisboa.
Poetry — Poetry, Chicago.
Polyb — Polybiblion. Paris.
Por — Portucale. Pórtó.
PrBa — La Prensa. Buenos Aires.
BABM — Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid.
RCC — Revue de Cours et Conférences. Paris.
RCEE — Revista del Centro de Estudios Extremeños. Badajoz.
RdE — Revista de las Españas. Madrid.
REAn — Revue des Études Anciennes. Bordeaux.
REJ — Revue des Études Juives. Versailles.
RepAm — Repertorio Americano. San José, Costa Rica.
RevCu — Revista Cubana. Habana.
RF — Romanische Forschungen. Erlangen.
RFE — Revista de Filología Española. Madrid.
RGer — Revue Germanique. Paris.
RH — Revue Historique. Paris.
RHl — Revue Hispanique. Paris-New York.
RHM — Revista Hispánica Moderna. New York.
RIEV — Revista Internacional de Estudios Vascos. Paris-San Sebastián.

RLComp — Revue de Littérature Comparée. Paris.
RLR — Revue des Langues Romanes. Montpellier-Paris.
RLu — Revista Lusitana. Lisboa.
RMeM — Revue de Métaphysique et de Morale. Paris.
BNord — Revue du Nord. Lille-Paris.
RPhLH — Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes. Paris.
RPor — Revista de Portugal. Coimbra.
RRQ — The Romanic Review. New York.
Ru — Ruta. México.
SIQ — Studies. An Irish Quarterly. Dublin.
Sp — Speculum. A Journal of Medieval Studies. Boston.
Sur — Sur. Buenos Aires.
UDLH — Universidad de la Habana. Habana.
UTQ — The University of Toronto Quarterly. Toronto, Canada.
VKR — Volkstum und Kultur der Romanen. Hamburg.
ZNU — Zeitschrift für Neusprachlichen Unterricht. Berlin.
ZRPh — Zeitschrift für romanische Philologie. Halle.
ZVglS — Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung. Gütersloh.