

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO II

OCTUBRE-DICIEMBRE

NÚM. 4

1940



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

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

El INSTITUTO DE FILOLOGÍA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de Buenos Aires y el INSTITUTO DE LAS ESPAÑAS DE LA COLUMBIA UNIVERSITY de Nueva York editan conjuntamente la REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA en Buenos Aires y la REVISTA HISPÁNICA MODERNA en Nueva York, ambas complementarias en su objeto común de estudiar y difundir la cultura hispánica. Se publican trimestralmente. La REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA contiene artículos y notas sobre temas de literatura española, exceptuada la época moderna; sobre el español de la Península y de América; sobre el portugués, con especial referencia al Brasil; estudios teóricos y de métodos; información crítica, en reseñas y crónicas; una bibliografía clasificada.

DIRECTOR : AMADO ALONSO

REDACTORES

ÁNGEL J. BATTISTESSA	Instituto de Filología
AMÉRICO CASTRO	Universidad de Princeton
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA	Instituto de Filología
HAYWARD KENISTON	Universidad de Chicago
IRVING A. LEONARD	Fundación Rockefeller
MARCOS A. MORÍNIGO	Universidad de Tucumán
T. NAVARRO TOMÁS	Universidad de Columbia
FEDERICO DE ONÍS	Universidad de Columbia
JOSÉ A. ORÍA	Universidad de Buenos Aires
RICARDO ROJAS	Universidad de Buenos Aires
ÁNGEL ROSENBLAT	Instituto de Filología
RUDDOLPH SCHEVILL	Universidad de California
ELEUTERIO F. TISCORNIA	Instituto de Filología

Redactor bibliográfico : SIBYLLA C. ROSENBAUM, Universidad de Columbia

Secretarios : RAIMUNDO LIDA y MARÍA ROSA LIDA, Instituto de Filología

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA

Anual : 4 dólares norteamericanos ; número suelto, 1 dólar

Paises de habla española y portuguesa : 10 pesos argentinos ; número suelto 2,50 pesos argentinos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
INSTITUTO DE FILOLOGÍA INSTITUTO DE LAS ESPAÑAS

FLORIDA 691
BUENOS AIRES, ARGENTINA

435, WEST 117th STREET
NEW YORK, ESTADOS UNIDOS

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO II

NÚM. 4

LA COMPOSICIÓN DE « EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA

La unidad temática del *Quijote* se impone con tal vigor al lector, cualquiera que sea su grado de inteligencia, de cultura o de sensibilidad, y la precisión del propósito — se vea en la novela tan sólo una parodia o un conflicto entre dos mundos — queda grabada tan indeleblemente en el ánimo, que, paradójicamente, la obra produce la impresión de algo inconexo. Unidad temática y claridad de propósito alcanzan un relieve tan grande, que las fuerzas que están en función, manteniendo al Hidalgo y al Escudero dentro de un conjunto, permitiendo que el espíritu cómico aflore y que la polaridad arraigue, quedan ocultas a la fantasía del lector.

Si no hay nadie que, siguiendo un rumbo u otro, no haya aprehendido en su totalidad (no en su complejidad) las líneas directrices del *Quijote*, en cambio es seguro que muy pocos han podido sentir y ver el plano de la obra.

La finalidad de este estudio se adivina ya: mostrar la articulación y el juego interior de todos los elementos que constituyen la novela, ver y sentir ésta como una obra de arte. Parece que la actitud general hacia el *Quijote* ha consistido en extraer tal episodio o tal novela del conjunto del cual forma parte para recrearse en la vitalidad que ofrece al presentarse separado, censurando a veces su intercalación en la Historia del Hidalgo. También se ha defendido, dándose entonces como razón una similitud psicológica entre el personaje principal y los secundarios, y llegándose incluso a afirmar la raíz única de episodios y novela.

Hay que dejar ya de lado si la obra fué o no escrita según un plan preconcebido; lo que vamos a ver ahora es la existencia misma de ese plan y su peculiar estructura, lo cual nos permitirá gozar con fruición del mundo cervantino.

Al arrancar un verso de un poema, una escena del drama, un párrafo del discurso, un episodio de la novela, un detalle del cuadro, observamos inmediatamente que — verso, escena, párrafo, episodio, detalle — adquieren un

nuevo valor, el cual se origina porque la parte así segregada se organiza rápidamente un campo de unidad propio para constituirse a su vez en un todo. Al aislar un verso o un grupo de figuras o un rincón de un cuadro, no estamos iluminándolos con valores que el conjunto apagaba, sino que les hacemos adquirir una nueva fisonomía. Por esa misma razón al conjunto no se le puede desposeer de ningún miembro sin desfigurarle. No hay duda que podemos leer *El Curioso impertinente* o la *Historia del Cautivo* o la *Historia de Marcela y Grisóstomo* con exclusión del resto de la novela, pero también es verdad que se puede entresacar tal o cual aventura de Don Quijote y hacer que por sí sola se mantenga. Este juego es, sin embargo, peligroso, porque si desgajamos la primera salida del héroe y vemos cómo en seguida se forma una total unidad, fácilmente se caerá en la tentación de considerar la segunda salida como una superposición. Por otra parte, la *Historia del Cautivo* o *El Curioso impertinente* leídas fuera del *Quijote* no son las mismas novelas que leídas dentro del curso de las aventuras del Hidalgo. En lugar de aislar ciertas parcelas de la obra, considerémosla en su totalidad y advertiremos entonces que es completamente imposible excluir de ella ningún elemento sin que toda la composición se desmorone: tan fuerte, prieta y vitalmente unida se presenta a nuestra fantasía.

Lo importante en el *Quijote* no es que Cervantes se disculpe de estar escribiendo eso o lo otro, o de haberlo escrito, sino que sintiera la necesidad de incluirlo en ese conjunto, de que sintiera el ritmo de su fantasía moverse en la dirección en que se mueve y con el aire y el tono que lo hace.

El Cervantes barroco (lo mismo acontece con Lope) contempla a veces su obra desde un punto de vista renacentista y entonces se siente desconcertado, aunque él fuera quien con más exactitud definió la composición barroca: «orden desordenada... de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence» (Cap. 50). El arte barroco cubre su orden estricto con un desorden que imita a la naturaleza, y así la vence. Ante la obra barroca la mirada se siente deslumbradoramente desorientada por el desorden, pero la inteligencia encuentra siempre el orden que el artista victorioso exige e impone para hacerle florecer desordenadamente.

El escuálido caballero y su rechoncho escudero van y vienen por el camino, yendo de aventura en aventura, de episodio en episodio, acercándose al lector y alejándose de él, desapareciendo para volver a surgir; pero tanto desorden es únicamente la vibración de la vida que recubre el orden claro y orgánico que la íntima necesidad creadora del poeta ha establecido.

DISPOSICIÓN DE LA MATERIA NOVELESCA. — El *Quijote* apareció en 1605 dividido en cuatro partes, y esta división se mantuvo hasta que en 1615 salió la continuación de la novela. A partir de esa fecha la obra queda repartida en dos partes y sólo alguna vez se vuelve a imprimir con la división en libros, cuidando el impresor de agrupar los capítulos de la Segunda Parte. La edi-

ción de Bruselas, 1662, por Juan Mommarte, la presenta así, sustituyendo la denominación de parte por la de libro. Es posible que el no mantener la división en la Segunda Parte se debiera, como han apuntado los comentaristas, al deseo de Cervantes de separarse en todo de la obra de Avellaneda. Lo que ocurriera al publicarse la Segunda Parte no tiene por qué preocuparnos, pues es claro que las dos partes son independientes una de otra. Sólo la incapacidad de captar la consistencia de una obra de arte ha permitido afirmar a algún crítico — cuya contribución, sin embargo, a la comprensión del *Quijote* ha sido muy valiosa y, en su época, magistral — que los epitafios con que termina la Primera Parte tienen su lugar adecuado en la Segunda. Es muy fácil darse cuenta del proceso discursivo que lleva a esa conclusión: describiéndose la muerte de Don Quijote en la Segunda Parte y tratándose de epitafios, lógicamente estarían mejor en esta parte y no en la Primera. La diferencia que hay entre las dos Partes, que se refleja en el conjunto y en cualquier detalle, y que por lo tanto es marcadísima en el final de cada una, pesaba mucho menos en los juicios de este crítico que su lógico discurrir verbal. Hoy es casi seguro que nadie cuya opinión sea digna de ser tenida en cuenta adoptará una actitud semejante. Sin embargo, la necesidad de recurrir a medios intelectivos para estudiar una obra de arte, e incluso de controlar lo más posible la sensibilidad, lleva a errores de índole parecida y, aunque no de tanto bulto, no por eso menos molestos y perturbadores; errores en que, además, hoy se tiene el deber elemental de no incurrir.

LAS CUATRO PARTES DEL *QUJOTE*. — Forman la primera parte los capítulos I-VIII, la segunda va del IX al XIV, la tercera abarca los capítulos XV a XXVII, y, por último, la cuarta la constituyen los capítulos XXVIII a LII. Es decir, que los 52 capítulos se presentan en grupos de 8, 6, 13 y 25. Observándose inmediatamente que la última parte por sí sola comprende casi tantos capítulos como las tres primeras. Los primeros ocho capítulos cuentan la primera salida de Don Quijote y el comienzo de la segunda con la aventura de los molinos y el comienzo de la aventura del vizcaíno. Los seis siguientes nos dan el final de la aventura del vizcaíno y la *Historia de Marcela y Grisóstomo*. Los trece capítulos de la tercera parte presentan el episodio de los yangüeses, la estancia del Caballero y del Escudero en la venta, la aventura de los rebaños, la del cuerpo muerto, la de los batanes, el yelmo de Mambrino, los galeotes, estancia en Sierra Morena y la *Historia de Cardenio*. En los dos últimos capítulos de esta parte — 26 y 27 — aparecen el Cura y el Barbero con el propósito de hacer tornar a Don Quijote a su pueblo. Notemos en seguida que estos dos capítulos son los centrales de la novela, el eje que une los primeros veinticinco capítulos a los veinticinco últimos, que forman la cuarta parte, en donde todos los elementos de la novela alcanzan su plena realización.

Este ligerísimo análisis nos da ya una idea bastante clara de la composición de la novela, y nos obliga a que veamos con recelo los reproches que se han hecho a Cervantes por la supuesta falta de plan al escribir su obra. Alrededor del eje se agrupan los cincuenta capítulos de la novela, pero mientras los veinticinco últimos forman un solo bloque, los veinticinco primeros se reparten en tres grupos, que, claro está, fijan la atención en los puntos culminantes de la acción: 1º primera salida; 2º *Historia de Marcela y Grisóstomo*; 3º segunda venta, aventuras e *Historia de Cardenio*. Puesto que hemos descubierto los puntos de mira desde los cuales Cervantes ha querido que se leyera su obra, lo mejor sería dejarse guiar por ellos y tratar de ver si nos conducen a alguna parte. Creo que se puede mostrar convincentemente que permiten abrazar toda la composición de la obra, pero aun en el caso de que se fracasara en el propósito valía la pena de haberlo intentado, y aun en el fracaso se ha de pensar antes en la incapacidad del lector en comprender, que en la del poeta en realizar una obra perfecta.

Esta división en cuatro partes se ofrece también en la *Historia de Marcela*. En la cual: 1º se narra lo acaecido; 2º se presenta después la procesión fúnebre y se hace el panegírico de Grisóstomo; 3º se lee la *Canción desesperada*; 4º aparece Marcela, pronunciando su discurso. El esquema es, pues, 1º narración de la historia; 2º Grisóstomo; 3º Canción; 4º Marcela. La *Historia de Cardenio y Dorotea* se divide igualmente en cuatro partes. 1º Cardenio y Don Quijote; 2ª el Cura, el Barbero y Cardenio; 3ª el Cura, el Barbero, Cardenio y Dorotea; 4ª todos los personajes más Luscinda y Don Fernando en la venta. Idéntica división encontramos en la *Historia del Cautivo*. Esta cuadripartición parece, por lo tanto, esencial en la manera de disponer Cervantes los materiales de su composición cuando escribe el *Quijote*. La *Galatea* está dividida en seis libros; *Persiles y Sigismunda*, en cuatro.

El eje mecánico del *Quijote* está en el centro de la novela, como en toda composición renacentista. En el Renacimiento el eje mecánico o material de la composición coincide con el orgánico o espiritual. El centro del lienzo es siempre el centro del cuadro. No en el barroco, donde la función del eje mecánico consiste en marcar el desplazamiento del eje orgánico. Avanzado el barroco, desaparecerá este punto de referencia.

Con la reaparición del Cura y el Barbero, en los capítulos 26 y 27, comienza la conclusión de la novela. Son ellos los que preparan y dirigen y llevan a cabo la vuelta del Caballero andante a su pueblo; los que someten el ideal, la aventura y la poesía a la realidad, a lo cotidiano y a la prosa; los que transforman al Caballero andante en Hidalgo, poniéndole otra vez en el marco del Ama y la Sobrina. Pero ellos no pueden ser el eje espiritual de la novela, la cual ha alcanzado el punto de máxima tensión algunos capítulos antes: los capítulos 18 a 22, donde se cuentan las cinco aventuras de Don Quijote.

DESPLAZAMIENTO BARROCO DEL EJE. — Una de las características esenciales del barroco en su manera de concebir el espacio y la narración reside en este desplazamiento del eje de la composición, que le permite alejarse del concepto racional y cuantitativo de la simetría. La simetría barroca es cualitativa y con un fuerte acento pasional. El equilibrio de la composición se consigue gracias a la confrontación de una serie desigual de elementos que se compensan unos a otros. Perteneciendo el Cervantes de 1600 al final del primer barroco todavía tiene necesidad de subrayar el eje mecánico de su narración para que se note mejor la dislocación del eje espiritual y los valores distintos con que establece el equilibrio en su composición.

Lo mismo ocurre con la perspectiva. Si el renacentista utiliza la profundidad para darnos la ilusión de las proporciones, la ilusión de un espacio limitado, el barroco, en cambio, lo que se propone es hacernos sentir el valor sentimental de lo espacial, de la profundidad, el espacio en que los cuerpos y objetos se alojan. Cervantes recurrirá todavía al movimiento ternario renacentista : primer plano, medio y último plano. Lo que él quiere, sin embargo, no es mostrar cantidades, sino relaciones ; expresar valores sentimentales en toda su posibilidad dramática. La llegada de Don Quijote a la venta en su primera salida (Cap. 2) se describe así : (A) « vió, no lexos del camino por donde yua, una venta, que fué como si viera una estrella que no a los portales, sino a los alcáçares de su redención le encaminaua. Dióse priessa a caminar, y llegó a ella a tiempo que anohecía. Estauan acaso a la puerta dos mugeres moças, destas que llaman del partido ». 1º « Fuése llegando a la venta que a él le parecía castillo, y a poco trecho della detuuu las riendas a Rozinante, esperando que algún enano se pusiese entre las almenas... » ; 2º « Pero como vió que se tardauan y que Rozinante se daua priessa por llegar a la caualleriza, se llegó a la puerta de la venta, y vió a las dos destraydas moças que allí estauan... » ; 3º « En esto sucedió acaso que un porquero... tocó un cuerno... y al instante se le representó a don Quixote lo que desseaua, que era que algún enano hazía señal de su venida ; y assí, con estraño contento, llegó a la venta y a las damas ».

La estrella del párrafo A tiene un valor metafórico. No sirve de punto de referencia para indicarnos una dada dimensión ; lo que hace es lanzarnos a la lejanía, abrir una perspectiva, que, dirigiéndonos al infinito, nos entregue de una vez y en toda su intensidad el significado de la venta : como la estrella para los Reyes Magos así la venta para Don Quijote. Se nos da la acción en su totalidad : « llegó a ella a tiempo que anohecía. Estauan acaso a la puerta *dos mugeres moças, destas que llaman del partido* ». (Este presentar la acción en su totalidad es sumamente importante y luego hemos de volver sobre el mismo punto). Los « *fuése llegando... detuuu las riendas... esperando...* », « *se llegó ...y vió* », « *un porquero tocó un cuerno... don Quixote ...llegó a la venta y a las damas* », no tienen como cometido hacernos recorrer la distancia entre la venta y Don Quijote desde el momento que éste la

vió, sino transmitirnos la significación y el valor espiritual que tiene la venta para el Caballero andante. Utiliza la perspectiva en el mismo sentido metafórico que había utilizado la estrella. No se nos da una dimensión, una cantidad. Lo que nos entrega Cervantes es la calidad emocional con que la distancia es recorrida, cómo lo que « espera » pone a lo que « vió » un fondo de horizontes lejanos. El trecho que ha de caminar Don Quijote no es una cantidad fija que marca la proporción entre dos puntos: es un espacio que separa y une, y en el cual se viven los momentos más intensos de la primera ilusión. Se están transformando ante nuestros ojos la venta en castillo, las mozas en damas, el porquero en enano. El corazón de Don Quijote está haciendo infinito ese espacio finito y limitado, ese instante fatal del encuentro primero y deseado. Calidad trágica y amorosa del momento, al cual la huída de las mozas le da un acento patético, cómico y, por lo tanto, conmovedor.

El descentramiento del eje tiene ese mismo valor pasional y dinámico. Esta calidad se refuerza todavía por la índole de la segmentación de la materia novelesca. Un capítulo nunca encierra un todo en sí mismo. Frecuentemente hay que buscar el comienzo de un capítulo en el inmediato, otras veces en dos o tres anteriores. Hasta ocurre que el marco de un capítulo encuadra el final de una aventura y el comienzo de otra, ocurriendo lo mismo respecto a un episodio o a un diálogo. Es claro que los críticos, dejándose llevar por los errores en la colocación de algunos epígrafes, califican de caprichosa y desprovista de intención estética la división en capítulos. Lo mismo sucede con las Partes. Parecería natural que la Primera Parte comprendiera los seis capítulos y medio de la primera salida, y que la Segunda Parte comenzara con la segunda salida, es decir, en la segunda mitad del capítulo séptimo, en lugar del noveno. Lo lógico sería que la Cuarta Parte empezara a partir de las primeras páginas del capítulo veintiséis y no en el veintiocho. Pero Cervantes, como su época, ni supeditaba su imaginación a una cierta lógica, ni pensaba en ordenar la narración y el acontecer lógicamente. La disposición renacentista de los materiales le parecía extremadamente pobre y rígida. El barroco quiere sustituir la claridad por la luz y el color; exige la flexibilidad, los contrastes violentos que hagan resaltar la riqueza de tonos; opone a la sencillez la exuberancia. En lugar del movimiento pausado y claramente escandido, que se acompasa con el andar del hombre, un ritmo cuya periodicidad se mida con la marcha de los astros.

*Las cuatro Partes son cuatro escalones de una cascada*⁴. El poeta comienza sujetando, dominando, conduciendo ese ímpetu que quiere correr a despeñarse. Se complace en frenarlo y dirigirlo. Traza la primera salida obligán-

⁴ Comp. (habla Cardenio): « cuando traen las desgracias la corriente de las estrellas, como vienen de alto a baxo, despeñándose con furor y con violencia, no ay fuerça en la tierra que las detenga, ni industria humana que prevenirlas pueda ». Cap. 25.

dola a que marche contenida, llevándola por un cauce restringido, y la hace expandirse en la segunda. Corta esta nueva salida en sus comienzos para destacar en la breve Segunda Parte la bellísima narración pastoril de Marcela. La Segunda Parte comienza con el final de la aventura del vizcaíno (Cap. 9). Don Quijote, victorioso, se remansa en un diálogo con Sancho (Cap. 10), pronunciando después (Cap. 11) el discurso — tan rico en tonos y reflejos — de la Edad de Oro, apenas termina el cual, cuando empieza a sonar, en en la oscuridad primeriza de la noche con el núcleo ardiente del fuego de los cabreros, la música de un rabel. El resplandor de la victoria, la serenidad del diálogo, el cielo dilatado y luminosamente oscuro, el silencio de la noche, el crepitar del fuego, la sencillez de los cabreros, la naturaleza elemental de Sancho, la frugalidad de la cena, el puñado de bellotas, duras y pulidas al tacto y a la mirada, el discurso sereno, melancólico y con lejanas perspectivas nostálgicas, crean el ambiente al mundo idealizado y de oro de Marcela y Grisóstomo. Ahora podemos comprender por qué se establece la división de las dos Partes en el capítulo noveno. Podemos ver claramente que la unidad lógica ha sido sustituida por la unidad tonal.

La contención y delimitación de las dos primeras Partes desaparecen al pasar a la tercera. En ella, después del episodio de los yangüeses (Cap. 15), entramos en la segunda venta (Caps. 16 y 17), la de Palomeque y Maritornes. La parodia y el tono burlesco se elevan al punto más alto. La fantasía acelera su ritmo, marchando precipitadamente, al presentar el desfile galopante de emblemas y escudos (Cap. 18). Toda la caballería andante, doblemente imaginaria, sombra de sombras, envuelta en la nube de polvo de la leyenda, se hace y deshace, surge un momento, ante la evocación apasionada de la imaginación ardiente del Hidalgo. Sobre ese fondo burlesco, deslumbrador, torrencial y vibrante se destacan las armonías en negro de la aventura del cuerpo muerto (Cap. 19) y la de los batanes (Cap. 20), que se resuelven en los grises de la aventura del yelmo de Mambrino (Cap. 21). La sonoridad, el color rutilante, el movimiento rápido, lo externo, han dejado el paso al silencio, a los tonos en negro, a un andar pausado, que se convierte en inmovilidad; a la máxima interioridad y subjetivismo. Lo mismo que la noche con fuegos de antorchas y la oscuridad del bosque, tan finamente notada (los castaños « hazen la sombra muy oscura »), van dando lugar al gris de un día lluvioso, el subjetivismo de la aventura del yelmo desemboca en el mundo de los galeotes (Cap. 22). Después el medio cambia de repente. Se abandonan los caminos para penetrar en un mundo escarpado, intrincado y selvático. Cervantes dispone ese paisaje para la locura de amor: locura fingida del loco-cuerdo Don Quijote, locura verdadera del cuerdo-loco Cardenio (Cps. 23, 24, 25 y comienzo del 26). Cardenio cruza como un relámpago la escena; Cardenio y Don Quijote se quedan frente a frente, mirándose atónitos; Cardenio habla; Cardenio, Don Quijote, Sancho y el cabrero luchan unos con otros. Y Cardenio « después que los tuuo a todos

rendidos y molidos, los dexó y se fué con gentil sosiego a emboscarse en la montaña ».

Este sosiego gentil con que Cardenio se retira tiene toda la gracia de una mudanza de paso de baile. Cambio de movimiento (repetido más de una vez por Cervantes) lleno de humor, que aísla el ritmo desaforado de toda esta Parte y sirve de transición a los tumbos y zapatetas de la locura enamorada de Don Quijote. Si se abarca esta Parte como un todo, en seguida se establecen una serie de relaciones. La pedrea de los pastores en la aventura de los rebaños (primera aventura de la Tercera Parte) corresponde a la de los galeotes (última aventura); los golpes de la venta causados por el amor lascivo hacen juego con los que se dan por culpa de la reina Madásima y el maestro Elisabat. Los saltos de Don Quijote « en carnes y pañales », « descubriendo cosas, que, por no verlas otra vez, boluió Sancho la rienda a Rozuante », tienen que unirse al « trotico algo picadillo » con que Rocinante se dirigió hacia las jacas galicianas.

La Tercera Parte termina al reaparecer el Cura y el barbero, quienes se encuentran con Cardenio, el cual, vuelto a su estado normal, concluye su historia.

La Primera Parte — primera salida, comienzos de la segunda — presenta al protagonista de la novela y su mundo; la Segunda Parte da a conocer la *Historia de Marcela*. Ambiente caballeresco y ambiente pastoril. Parodia e idealización. Venta y camino, paisaje bucólico. Ritmo acelerado, fuertemente contenido, período dilatado y sereno. Sol, calor, arrieros y grosería, golpes y descalabros, en oposición al triunfo, la civilidad, a un medio agradable y acogedor. La Tercera Parte une los dos temas — caballería andante y amor — fuertemente, elevándolos a la máxima pasión e inquietud. La melodía patéticamente burlesca — Rocinante y las jacas (Cap. 15), imitación de Amadís (Caps. 25 y 26) — encuadra y acompaña al tema caballeresco — esencia de la aventura, subjetivismo del mundo — y al del amor apasionado. Subjetivismo y amor ardiente, que, como explicaré luego, se unen a su vez en el capítulo veinticinco. La Tercera Parte con sus trece capítulos contrabalancea los catorce capítulos de las dos primeras Partes. Y la novela establece el equilibrio entre una mitad y otra contrapesando, como he dicho antes, los veintisiete capítulos de las tres primeras Partes con los veinticinco de la cuarta.

Los capítulos 26 y 27 forman el eje mecánico de la novela, dividiéndola en dos partes iguales; al mismo tiempo son un eje orgánico respecto a la *Historia de Cardenio y Dorotea*, cuyas cuatro partes también divide en dos — las dos narraciones de Cardenio de la Tercera Parte y la narración de Dorotea con el desenlace de la historia en la Cuarta Parte. Las dos narraciones de Cardenio y la de Dorotea forman un todo que nos da a conocer lo sucedido, y se enfrentan así con el desenlace en la venta; pero la división orgánica se establece muy fuertemente al concluir Cardenio su narración,

no sólo por lo que se refiere a la misma historia, sino también por el enlace de Dorotea con Don Quijote. Aunque Cardenio y Dorotea, despechados, se van ambos a la Sierra, el amor de Cardenio ha sido un amor puro, que como la sociedad de la Contrarreforma exigía, iba a ser consagrado en el seno de la Iglesia y de la familia, encontrando entonces su plena realización. El amor lascivo de Don Fernando se interpone y Cardenio pierde la razón. Amor, pureza, sumisión al orden establecido (sumisión al orden social y a su jerarquía correspondiente que es un error transformar en cobardía), locura, son las características de la narración bipartita de Cardenio. Este nuevo idealismo barroco, que une el amor al matrimonio, se opone al idealismo renacentista de la *Historia de Marcela*, y al psicologismo realista del episodio de Dorotea. Al quedar incluido en la tercera parte, se le separa de la narración de Dorotea (Cuarta Parte), y, además, se suaviza la transición entre Marcela y Dorotea. Lo contado por Dorotea completa la historia de Cardenio, pero la sitúa en una zona espiritual totalmente diferente; además, Dorotea es un personaje funcional en el desenlace del *Quijote*. Éstas son las fuerzas actuantes que hacen que la separación de ambos relatos sea orgánica: y nos explican al mismo tiempo, por qué la Cuarta Parte comienza presentándonos a Dorotea.

Si Cervantes ha contenido la marcha de la novela en la Primera y Segunda Parte; si ha dejado en la tercera que se llene de color y aumente su volumen el tema principal, enriqueciéndose con todos los contrastes y notas complementarias del tema del amor, hasta adquirir un movimiento de acelerada presteza, es sólo en la Parte Cuarta, al haber alcanzado la novela la plenitud de su forma, y sin riesgo de que el riguroso orden de su plan se deshaga, cuando, con la alegría y generosidad del triunfo, permite, dionisiacamente, que su imaginación se desborde y precipite en busca de la realización, prefijada, de la trayectoria del destino de Don Quijote.

La luz es tan cegadora, tan grande el estruendo, el heroísmo canta su aria con tanta pasión, la pureza y la inocencia tremolan un azul tan deslumbrante, la belleza portentosa se centuplica en tal manera, la nobleza tiene tanto imperio, las letras tanta respetabilidad, son tan numerosos los destinos que se cruzan para hallar, en un complicado acorde final de lágrimas y alegría, su meta, que la primera impresión (efecto buscado por Cervantes) que produce esta última parte es la de total desconcierto y desorden. Impresión que aumenta la producida por toda la novela, y el gozo del lector es grande cuando de ese movimiento torrencial logra sacar incólumes al Hidalgo y su escudero. Por si eso fuera poco, Cervantes, llevado de su frenesí creador, todavía abre perspectivas, busca armónicos, no hay rincón vacío que no aproveche y, como si esto no bastara, hace que en la furia de su ritmo penetren los personajes, y ellos también dejan escapar las mil imágenes de sus sueños. Pero en la orquesta de instrumental más vario y rico no hay menos orden que en un violín. Con dos notas se puede producir ruido

y con cien armonía. El aparente desorden de esta parte tiene, en el fondo, un orden tan riguroso como las otras tres y como todo el conjunto.

La Parte Cuarta comienza con las cuitas de Dorotea (Cap. 28). Queda así su narración separada de la de Cardenio, y unido su destino al de Don Quijote, pues ella se presta a transformar su dolor en materia literaria y a representar lo que en realidad es: una mujer desvalida. El destino la lleva a salvar a Don Quijote y así se salva ella misma; porque saliendo de la áspera sierra en que se encuentra y volviendo al trato humano, al lado del Caballero andante, puede encontrar a Don Fernando, su seductor. En el capítulo 29, quedan unidos los dos destinos, e inmediatamente, en el 30, improvisa la *Historia de la Princesa Micomicona*. Sancho, luego (final del 30 y 31), tiene que improvisar también su visita a Dulcinea. En la Tercera Parte, hemos visto ya a Sancho como narrador: cuento de la pastora Torralba (Cap. 20), y al recitar la carta de Don Quijote a Dulcinea (Cap. 26). Pero al contar Sancho su visita a Dulcinea, Cervantes no quiere poner un ejemplo más de manera popular de narrar (también el cabrero de la *Historia de Marcela* había sido felicitado por su manera de contar); lo que hace es contrastar la manera cortesana de Dorotea con la de Sancho. Además, no se trata únicamente de recitar sino, primordialmente, de inventar la historia. La graciosa facilidad de Dorotea, subrayada por la pausa del comienzo, contrasta con la premiosidad de Sancho, el cual avanza cansadamente de pregunta en pregunta.

Después de estos dos ejemplos de invención, entramos, por segunda vez, en la venta de Palomeque (Cap. 32), para no volver a salir hasta mediado el capítulo 47: quince capítulos y medio. En el capítulo 32 se repite el tema del capítulo 6 — escrutinio de la librería; es claro que el Cura vuelve a actuar en primer plano. El capítulo termina disponiéndose el Cura a leer a todos los reunidos (menos Don Quijote, que se ha recogido a su habitación en cuanto llegó a la venta) una novela: *El Curioso impertinente*, que comprende los capítulos 33 a 35. En el último capítulo, se interrumpe la lectura por un momento, pues Don Quijote acaba de matar al gigante enemigo de la Princesa Micomicona (aventura de los cueros de vino): liberación de la Princesa-Dorotea, que permite la entrada de Don Fernando con Luscinda (Cap. 36) en la venta. Liberada la Princesa-Dorotea por Don Quijote, el destino desenreda los hilos de esas cuatro vidas que el azar enredó, y Dorotea gana a Don Fernando y Cardenio encuentra a su Luscinda. Por el brazo y los sueños de Don Quijote (la aventura de los cueros de vino es la segunda que se debe a los sueños de Don Quijote dormido, es decir que esta aventura no tiene un arranque directo de la realidad, sino que parte de la elaboración de una fantasía por el sueño, alejándose así de toda connotación material), el prodigio de la actuación del destino se ofrece a los ojos de los hombres y también a los de Sancho, que contempla a su princesa transformada en Dorotea. El escudero informa a su señor y entonces Don

Quijote se reintegra a la ilustre compañía (Cap. 37), más imponente y extraño que nunca, « armado de todos sus pertrechos », para oír de labios de la Princesa-Dorotea que su ser no se había trocado ni mudado: « la misma que ayer fuy me soy oy : verdad es que alguna mudança han hecho en mí ciertos acaecimientos de buena ventura, que me la han dado mejor que yo pudiera dessearme ; pero no por esso he dexado de ser la que antes ». Las apariencias, por fin, engañan a Sancho, que no puede descubrir bajo todos los cambios accidentales la unidad del destino, la esencia de la personalidad, lo que hace que Sancho sea Sancho, y Don Quijote Don Quijote, lo que hace que la hermosa Dorotea fuese una Princesa desdichada.

Realismo de la historia de Dorotea, creación de la Princesa Micomicona. Historia y Arte. El Poeta, como Dios, infunde a la materia un sentido, esto es, una forma. He aquí el misterio insondable de la creación poética. El sentimiento agudo que el hombre barroco tiene del destino como tal, como un devenir en el tiempo, como un llegar a ser, como un incesante realizarse a sí mismo, lleva al poeta barroco a sentir un pavor religioso ante su creación.

En la venta del mundo se cruzan las vidas, todas lo mismo, todas con su trayectoria diferente. Hombres, mujeres, cuerpos y cuerpos, que llevan encerrada su personalidad, su alma, su destino respunteado de alegrías y dolores. El hombre no ve nada más que cuerpos que caen y se levantan, que se mueven sin dirección ni oriente, pero el novelista oye la música callada de esa danza, sabe arrancarles su secreto. Apenas ha hablado Dorotea, cuando entra en la venta el Cautivo con su compañera, y Don Quijote, con tanta sensibilidad para recoger la emoción esencial del momento, exclama : « Verdaderamente, si bien se considera, señores míos, grandes e inauditas cosas ven los que professan la orden de la andante cauallería. Si no, ¿ cuál de los viuentes aurá en el mundo que aora por la puerta deste castillo entrara, y de la suerte que estamos nos viere, que juzgue y crea que nosotros somos quien somos ? » De este asombro ante la presencia del destino y la personalidad humana saldrá todo el arte de la novela individualista moderna.

Las palabras citadas son el exordio del nuevo discurso del Caballero andante, el discurso que proyecta los dos destinos más nobles del hombre, exceptuando el religioso : el de las armas y el de las letras. Expone en líneas generales el tema de su discurso, y en el capítulo siguiente (38) presenta las dos maneras de vida. Don Quijote no habla en un lugar rústico, teniendo como oyentes a hombres sencillos. El discurso de las Armas y las Letras se pronuncia delante de personas ilustres — belleza, rango social, heroísmo. En una larga mesa presidida por Don Quijote, quien sienta a su derecha a la bella Dorotea, son comensales también Luscinda y Zoraida, ambas bellísimas ; Don Fernando, hijo del Duque Ricardo ; el Capitán cautivo y el Cura. Terminada la peroración, el Cautivo comienza su historia (Caps. 39, 40 y 41) : lucha con los infieles, Lepanto, esclavitud, hazañas por recobrar la

libertad, amor, catolicismo. Ser católico no es solamente tener una fe religiosa, es afirmar su personalidad, su nacionalidad. Vuelve a España sin saber qué ha sido de su familia. Si han triunfado en la vida o si después de amarguras y penalidades se ven en la miseria. El héroe de Lepanto y esclavo en Argel trae en sus manos la Belleza. Su incertidumbre, que ha durado tanto tiempo, va a cesar en seguida, porque en el capítulo 42 llega a la venta un señor sumamente respetable, acompañado de su bellísima hija doña Clara. Este señor, que respira todo él tranquilidad, seguridad, bienestar, es el hermano del Cautivo.

Esta noche es noche de portentos en la venta de Palomeque. Don Quijote monta la guardia del castillo. Los viajeros se han retirado a sus aposentos, todos duermen; todos, menos Dorotea y Don Quijote. Y al ir a empezar el alba, una voz encantadora entona una tiernísima canción. Los corazones enamorados — Dorotea con su experiencia amorosa, Luscinda con su amor doloroso, Zoraida con su amor heroico — se disponen a escuchar, e inmediatamente comienza una nueva historia de amor. La más pura, la más inocente, la más juvenil: la de Clara, aún en sus diez y seis años, que los cumple, como la Gitanilla, el día de San Miguel. La venta rodeada de noche y de luna, tanta belleza junta, una canción, una historia de amor. Estamos en la primera mitad del capítulo 43. Terminada la historia de Clara, vuelve a hacerse la calma, « y en toda la venta se guardava vn grande silencio ». Don Quijote, al claro de luna, « estaua a cauallo, recostado sobre su lançón, dando de quando en quando tan dolientes y profundos suspiros, que parecía que con cada vno se le arrancaua el alma ». Don Quijote soñaba en Dulcinea: « ¡ O, mi señora Dulcinea del Toboso... ¡ Y ¿ qué fará agora la tu merced? ¿ Si tendrás, por ventura, las mientes en tu cautiuo cauallero...? Dame tú nueuas della, ¡ o luminaria de las tres caras! ; quiçá con embidia de la suya la estás aora mirando, que, o passeándose por alguna galería de sus suntuosos palacios, o ya puesta sobre algún valcón... » Para esta noche de luna, toda ella de ensueños, de amor transparente, es para lo que Clara ha hecho vivir un momento la pureza de amor. El amor de Dorotea, el de Luscinda, el de Zoraida, llevan demasiados elementos extraños. Sus penas — por el honor, por verse casada con quien no quiere, por el temor de ser sorprendida antes de poder escapar y por la decisión heroica de separarse de su padre, de su tierra, esto es, de su religión —, sus penas han destilado una gota de amargura — de experiencia — en su corazón. Ya han gustado a lo que sabe la vida. Mientras Clara confiesa: « No sé qué diablos ha sido esto, ni por dónde se ha entrado este amor que le tengo, siendo yo tan muchacha y él tan muchacho... » La inocencia de Clara purifica esa noche cargada de experiencia humana, y así, en la llanura amplia de la Mancha, los ensueños de Don Quijote pueden elevarse hasta su Dulcinea. La crueldad de Maritornes y de la hija de la Ventera — « las dos semidoncellas » — cierran el capítulo con la nota barroca grotesca y de burla.

En el capítulo 44 se pone el amor de Clara en vías de un feliz desenlace. Llega el barbero de la bacía, y en el 45 y 46 vuelven a surgir las aventuras del yelmo y de los galeotes como en el 31 reapareció la de Andrés. En el 47, Don Quijote en la jaula, sobre la cual revolotea la blanca paloma tobosina de la profecía, emprende el camino de retorno, marchando en otra dirección todo el grupo de amadores. Al final de este capítulo y en los 48, 49 y 50 se entabla entre el Cura, el Canónigo y Don Quijote un diálogo sobre la novela y la comedia.

En el capítulo 51 se cuenta la *Historia del cabrero celoso*. En el 52 tenemos la aventura de los disciplinantes. Planto de Sancho sobre el cuerpo de Don Quijote, y éste por su propia voluntad vuelve al carro, que, sin la compañía del Canónigo y de los cuadrilleros, le conduce a su aldea. La narración queda abierta, pues Don Quijote salió todavía una tercera vez, pero la novela queda doblemente terminada: primero, con el regreso al punto de partida; segundo, con la muerte del protagonista.

La última Parte ofrece tres momentos diferentes: 1º antes de llegar a la venta, 2º en la venta y 3º después de la venta. El primer momento prepara la vuelta de Don Quijote a la aldea; en el segundo, tras la discusión literaria, por un medio acumulativo, se reúne un máximum de figuras, consiguiéndose un intenso dinamismo y complicación, que al mismo tiempo que satisface el sentido dramático y emocional barroco, da el mayor realce posible al tema del destino y la personalidad humana. El tema del amor no sirve ya de complemento al tema caballeresco como en la tercera parte, sino que se convierte en su atmósfera, bañándolo en la inocencia purificadora del amor de Clara. Las cuatro parejas forman un grupo; el Cura y el Barbero otro; el Oidor se acerca al grupo de los amantes. Detrás de ellos está toda la masa de los criados, cuadrilleros, el Ventero y los suyos, el barbero de la bacía, y delante y en el centro, ligeramente ladeados hacia el grupo amoroso, las figuras de Don Quijote y Sancho. Todos los personajes en el escenario de la venta, en el teatro del Mundo. El conjunto se disuelve, y el tercer momento — discusión acerca de la novela, narración del Celoso, aventura de los disciplinantes — va reduciendo gradualmente de volumen, hasta quedar Don Quijote (en la carreta), Sancho, el Cura y el Barbero. Los cuatro personajes van a dar a la aldea, de donde salieron. La narración se anima un instante con la curiosidad del pueblo, curiosidad que se resuelve en el diálogo de Sancho y su mujer; Don Quijote queda de nuevo encuadrado entre el Ama y la Sobrina.

Las cuatro Partes de la novela tienen el marco grotesco de los versos que les sirven de introducción y de epílogo, con los cuales, por medio de la ironía, Cervantes hace de sus personajes unas figuras decorativas.

COMPOSICIÓN CIRCULAR. — Siguiendo la pauta marcada por Cervantes, hemos podido ver la disposición de la materia novelesca en su totalidad y

en detalle, y al mismo tiempo captar el movimiento que la fantasía del autor le impuso. Si leemos el *Quijote* sin tener en cuenta la división en cuatro Partes, la novela forzosamente ha de parecernos confusa, pues se produce una vacilación en la agrupación rítmica, debida a nuestra natural tendencia a sustituir el acento tonal por el lógico. Así se desarticula la composición, quedándonos con una serie de elementos aislados, que podrán tener sentido por sí solos e incluso alcanzar más realce, pero a cambio de que lo pierda por completo el conjunto. Leyendo los episodios sin relacionarlos debidamente con la novela, el hilo de la narración no se interrumpe, pero entonces se convierte la segunda salida en una mera variación de la primera, lo que precisamente no es. De otro lado, los episodios desligados pierden aquellos valores complementarios que nacen de su interdependencia y de su función en la novela.

La complicada trabazón de los distintos elementos hace resaltar más la sencillez con que está concebida la novela, cuyo argumento no es otra cosa que la salida del Hidalgo de su casa, su busca de aventuras y la vuelta. Este cauce del viaje, la peregrinación, es un molde favorito del barroco. En el gótico, el viaje conduce siempre al hombre hacia Dios; no en el barroco, donde el hombre permanece constantemente preocupado con el mundo, y sólo al descubrir la nada de éste, piensa en Dios. Lo que acentúa el barroco no es la idea de Dios, la presencia de Dios, sino la necesidad de Dios; porque, dolorosamente, descubre que el mundo, la realidad, la materia, los sentidos, no pueden sostenerse por sí solos. En el gótico llega a Dios un hombre triunfante, que le ofrece la fe tensa con que ha vivido en la tierra; en el barroco, un hombre desengañado, que oculta con orgullo y vergüenza sus dudas, su desilusión, su drama. Por otra parte, el viaje circular, cuyos orígenes místicos se han señalado recientemente¹, se encuentra en Cervantes exclusivamente en el *Quijote*², y sin carácter místico-religioso. Cervantes se aleja, conscientemente, de toda interpretación místico-religiosa del mundo, ya que lo que le preocupa es la salvación del hombre social de la Contrarreforma en la tierra, reflejando en esto también una de las facetas de la época. Si Cervantes dió con la forma circular fué porque también tenía que expresar la idea del destino. Pero era un destino histórico, el destino de una cultura reaccionaria, de una cultura que vive de resucitar el pasado. Pasado que él ama, pero cuyo amor es fecundo porque lo ve, aunque con nostalgia, irremisiblemente muerto, y por eso podrá entregarse sin reservas a salvar el presente.

El esquema de la primera salida es: 1º salida de la casa, 2º venta,

¹ Véase FRANZ RAUHUT, *Influencia de la picaresca española en la literatura alemana*, RFH, I, 237 ss.; LEO SPITZER, *Le Style 'circulaire'*, MLN, LV, 495 y ss.

² La composición lineal, siguiendo el cauce del viaje, se encuentra en un gran número de *Novelas ejemplares* y, es claro, en el *Persiles*.

3º retorno. En la segunda el movimiento ternario se transforma en su correspondiente quinario, dándonos este esquema: 1º salida, aventuras y episodios, 2º venta, 3º aventuras y episodios, 4º venta, 5º retorno.

LA PRIMERA SALIDA DE DON QUIJOTE. — Algunos críticos quieren que veamos en la primera salida una especie de « novela ejemplar », la cual durante el proceso de su composición o al quedar terminada reveló a Cervantes las posibilidades de una elaboración mucho más amplia.

Será más o menos difícil demostrar que Cervantes escribió el *Quijote* según un plan cuidadosamente pensado, pero la idea de que concibió una « novela ejemplar » y que de repente se le transformó en otra cosa es para mí incomprensible. Nadie puede negar la continua preocupación de Cervantes por los problemas literarios y su constante meditación sobre ellos, especialmente sobre la novela. En todas sus obras aparece el problema literario. No discutamos ahora la profundidad con que lo plantea o si algunas de sus afirmaciones u observaciones tienen un carácter circunstancial. Esta preocupación de Cervantes es semejante a la de sus contemporáneos, españoles o extranjeros ¹. Se está viviendo en un momento en que arte y vida se empiezan a sentir, primeramente, como problema. Ya no se puede, como en el Renacimiento, imitar conscientemente a los maestros. Pero con la misma consciencia con que Garcilaso trabajó el endecasílabo y la estrofa y los temas italianos, los escritores barrocos sienten la necesidad de crear un mundo nuevo, aunque guardando el máximo respeto a la autoridad de los maestros. De un lado cambio, creación, íntima necesidad de poblar el mundo con nuevas formas, expresión de nuevos sentimientos, nuevas ideas, de una nueva actitud hacia Dios y las cosas; pero de otro lado sumisión a la antigüedad, a la autoridad, a la ley; temor de que esos impulsos interiores hagan venirse abajo todo el edificio espiritual y social; temor de que el mundo se convierta en una selva caótica. (Temor y tristeza, desconfianza y pesimismo, siempre justificados cuando se siente nacer una nueva vida y que por lo tanto merecen la mayor consideración y el mayor respeto, aunque nuestro corazón y nuestra inteligencia se vayan arrastrados siempre por el valor alegre, la optimista seguridad, la tristeza trascendental y fecunda, la confianza en sí mismo de aquellos que se atreven a manipular el elemento químico más peligroso: la vida). Esto nos explica la vitalidad de la Contrarreforma en el siglo xvii; esto nos explica también la íntima escisión del hombre barroco, la cual no termina hasta que la Revolución francesa y el romanticismo se deciden a romper por completo con el pasado. La concepción romántica de la vida en todas sus manifestaciones — artística, social, política, económica

¹ Véase AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, donde está resuelto de una vez para siempre el problema del fondo cultural y consciente de las ideas de Cervantes.

— es una consecuencia del barroco, pero mientras éste a todas sus nuevas inquietudes acaba imponiéndoles las soluciones antiguas, el romanticismo se decide a rechazar estas soluciones y a quedarse, por lo tanto, con un mundo compuesto sólo de interrogantes. El barroco sufre de tener que aceptar una solución que no corresponde a su problema; el sufrimiento del romanticismo consiste en su reconocimiento de que se ha quedado sólo con problemas, rechazando sinceramente las soluciones del mundo antiguo. A nuevos problemas — nuevos desde el barroco — es necesario encontrar nuevas soluciones, y si éstas no se encuentran, el hombre se desespera o se resigna a vivir sin ellas. El mundo barroco es una cárcel primero, un laberinto después, siempre una forma impuesta y autoritaria, que sujeta, doblega, constriñe al hombre y sus sentidos, haciéndole que estalle. El mundo romántico o es un mundo en libertad, lo cual permite todas las ilusiones, o bien es un caos.

Cervantes no se acerca al mundo como un humanista, porque no lo es, sino como un poeta. De aquí que nos haga sentir lo que el humanista explica, con una densidad de emoción que nos permite captar su mundo (que hasta ayer casi todavía era el nuestro) en su íntegra totalidad. Para Cervantes el mundo es ante todo y sobre todo un problema literario. En el *Quijote* llega a su grado máximo de saturación esta preocupación literaria; en el *Quijote*, como en ninguna otra de sus obras, su meditación sobre lo que está haciendo es continua; por último, la conciencia del escritor respecto a la originalidad de lo que está escribiendo y a su capacidad de invención es evidente.

¿Concibió el *Quijote* como una novela «ejemplar»? No lo sabemos, pero sí se puede afirmar terminantemente que la primera salida está íntimamente relacionada con la segunda; esto es, que está concebida en función de la segunda y, además, que esta composición es frecuente en Cervantes y general en su época.

Quienes ven en la primera salida una novela «ejemplar» no se ponen de acuerdo dónde termina ésta. Para unos en el capítulo 2, para otros en el 5. Y como la segunda salida comienza mediado el séptimo, queda un capítulo con el cual no saben qué hacer: el sexto, el del escrutinio de la librería. Para otros, sin embargo, el problema se resuelve diciendo que termina en el sexto. El obstáculo que surge entonces es que el escrutinio en realidad ocupa el capítulo sexto y el comienzo del séptimo. La solución se encuentra, únicamente, afirmando que Cervantes no tenía plan ninguno y que la división en capítulos tiene tan poco sentido como la división en Partes. Dividió la obra en capítulos por donde primero se le antojó. Para nosotros la lección es otra: la trabazón de la novela es evidente, y la división en capítulos obedece no sólo al propósito más externo de suspender al lector, sino también, y mucho más importante, al desplazamiento del eje, que la división mecánica subraya.

De una manera aparentemente más sutil se analiza la primera salida para

demostrar 1º que era una novela «ejemplar» y 2º el momento en que Cervantes comprendió que tenía que dar a su asunto otra forma. Sánchez Rivero cita el capítulo 2: «y mirando (D. Q.) a todas partes por ver si descubría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y en donde remediar su mucha necesidad...», para comentarlo así: «Lo de la majada de pastores es una reducción sanchopancesca que Cervantes mete aquí anacrónicamente antes de haber puesto en pie el personaje encargado de esta operación. No es verosímil que la disyuntiva apareciese en la mente misma de Don Quijote. Cervantes tiene que actuar provisionalmente de Sancho Panza. Y en esta incidental incongruencia tenemos la razón literaria que dió nacimiento a Sancho»¹. Sancho Panza es el encargado de llamar a la realidad a Don Quijote, pero otras veces Sancho entra en el mundo del Hidalgo; por su parte éste unas veces transforma la realidad, otras no. En cambio Cervantes es el que recuerda continuamente al lector los desvaríos no sólo del Caballero sino también del Escudero y los destaca más con el asombro de otros personajes. No hay, pues, una «incidental incongruencia», sino una absoluta congruencia. Además, esta majada de pastores, que buscaba Don Quijote, es la que precisamente encuentra en la segunda salida con gran satisfacción suya y desconsuelo de Sancho. Satisfacción de pasar la noche al raso y sufrir incomodidades, que Don Quijote motiva y explica a Sancho en el capítulo 10, antes de encontrarse con las chozas de los cabreros. Nos teníamos que encontrar fatalmente el documento demostrativo en la misma novela, porque, es claro, la esquematización del mundo «castillo-majada» es completamente quijotesca. Como por otra parte Cervantes ya habla, en la primera salida, del Escudero: «determinó (D. Q.) boluer a su casa y acomodarse de todo, y de vn escudero, haziendo cuenta de recibir a un labrador vezino suyo, que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderial de la cauallería» (Cap. 4), Sánchez Rivero dice: «Esta vaga presentación del personaje, sin nombrarlo, sin la más leve alusión a su carácter, confirma lo fortuito del hallazgo»². Antes subrayó Sánchez Rivero «alguna majada de pastores» y esto debía haberle hecho pensar en las chozas de los cabreros; ahora le hubiera bastado fijarse en cuatro palabras para ver en su totalidad la presentación de Sancho y el perfil burlesco de su función: «labrador... que era pobre y con hijos, pero muy a propósito...»³.

¹ ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERO, *Las ventas del Quijote*, *Rev. de Occidente*, XVII, 1.

² *Ibid.*, 19.

³ Como, al parecer, la crítica se ha desorientado viendo que Sancho no acompaña a Don Quijote en la primera salida, y ha sido ésta la razón principal para que se la considerara como una novela «ejemplar», convendrá recordar, lo que todo el mundo sabe, el gran número de *Novelas ejemplares* con doble protagonista. Aparte *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas*, *La Señora Cornelia*, *El coloquio de los perros*, que pudieron ser escritas en

Apenas sale el Hidalgo de su casa, cuando Cervantes alude a las aventuras de Puerto Lápice y de los molinos. Exactamente en este orden, que es el inverso de como se presentan en la segunda salida. Inversión de las alusiones, que encontraremos repetidamente en el *Quijote*, y que es un ejemplo más de cómo el barroco gusta dar movimiento a su repetición serial cambiando el orden. Es indudable, pues, que Cervantes había pensado en la segunda salida, lo cual no impide que Clemencín afirme: « es inexcusable la distracción con que Cervantes confunde los sucesos de ambas (salidas) ». No hay tal distracción. Lo que hace Cervantes es preparar temáticamente la segunda salida.

Si en realidad Cervantes se hubiera propuesto escribir una novela « ejemplar » y trabajando en ella hubiera descubierto las posibilidades de un desarrollo más amplio, es incomprensible que no volviera a empezar de nuevo. Al leer a Cervantes hay que tener siempre presente que estamos delante de un escritor de extraordinaria sensibilidad, de máxima capacidad de expresión y sobre todo de un incansable experimentador en el arte de la narración. Cervantes analiza la voz, los gestos, las actitudes del que narra; observa los diferentes estilos de narración: estudia la relación entre la narración y el medio que le es propicio, con una máxima sensibilidad para disponer todos los contrastes y valores complementarios entre el escenario y la acción y la posición de los personajes. Observa cómo se consiguen los mayores efectos en el lector; cómo la narración se dirige a cada lector por caminos diferentes. Observa su capacidad de atención: de aquí su preocupación constante por las dimensiones de la narración y la dislocación del centro de interés. (Es claro que cuando reclama la atención del lector o del oyente, o cuando un personaje teme ser demasiado largo en su narración, Cervantes está utilizando recursos estilísticos de la épica y de la novela pastoril). Sopesa los efectos de luz, de color, de musicalidad, de ordenación de las masas, del aumento o disminución del volumen de la acción, del sentimiento. Está todo tan meticulosamente cuidado, tan pensadamente (o sentidamente) dispuesto, — como por otra parte ocurre con el arte barroco en general —, que sólo la violenta reacción del racionalismo neoclásico y del positivismo han podido ocultar el rigor de la composición barroca. Conviene, pues, que el estudioso del arte barroco no se deje engañar por la libertad, por el « desorden » de la composición. Libertad y « desorden » que pueden ser gozados plenamente sólo cuando la mirada inteligente y amorosa llega a calar el orden del cual son la flor.

Al descubrir Don Quijote la venta, vimos cómo Cervantes hacía preceder los tres tiempos — fuése llegando, se llegó, llegó — en que se ofrece la

fecha bastante posterior al *Quijote*, piénsese en *Rinconete y Cortadillo*, y sobre todo en *El curioso impertinente*. La consecuencia para mí sería: puesto que el *Quijote* se sirve también de una pareja, y Sancho es solamente aludido en la primera salida, Cervantes debió de pensar desde el primer momento en una composición distinta de la de una novela « ejemplar ».

acción, con la representación total de ésta : « Vió una venta... Dióse priessa a caminar, y llegó a ella a tiempo que anohecía. Estauan acaso a la puerta dos mugeres moças ».

La *Historia de Marcela y Grisóstomo* comprende los capítulos 12, 13 y 14. El capítulo 11 termina con un romance en *i-o*. Versos de enamorado : promesas, temores, reconvenções, amenazas. El romance está dando la tónica de la *Historia de Marcela*, a la vez por el tema y su tono rústico y popular : romance, Olalla, Teresa del Berrocal. No se olvide que la historia del amor pastoril idealizado está circundada de cabreros reales, y precisamente uno de éstos comienza la narración dando una noticia, contando una novedad : « ¿ Sabéis lo que passa en el lugar, compañeros ? ¿ Cómo lo podemos saber ? », respondió vno dellos. Pues sabed, prosiguió el moço, que murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moça de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquélla que se anda en hábito de pastora por essos andurriales ». Da algunos datos más, excita el interés de todos los oyentes, que se deciden a ir a ver el entierro de Grisóstomo. Pero este mozo lo único que ha hecho es presentar en síntesis y de una manera esencial y total la acción, la cual será desarrollada inmediatamente en la riqueza de su contenido a ruegos de Don Quijote, que desea saber « qué muerto era aquél y qué pastora aquélla ».

En la *Historia de Cardenio* el mismo procedimiento aparece de nuevo. La tónica de la historia está en esa pintura, tan del siglo xvi, del cojín y la maleta podrida. La maleta pesa, tiene una cadena y un candado ; por la parte podrida y rota saca Sancho unas camisas de delgada holanda y otras prendas de lienzo muy limpias y curiosas ; un montón de oro. Se ve el afán de trabajar en la calidad de las cosas, haciéndola más pronunciada por el contraste de valores distintos : metal, cuero y holanda, roto y curioso, podrido y limpio. Contrastes que permiten una diferenciación de las distintas calidades de la materia ⁴. En esta maleta, que está anunciando desgracias sin cuento, se encuentra un librito de memorias, del cual se leen un soneto y una carta : forma y estilo nobles. Aparición fugaz de Cardenio, que permite su descrip-

⁴ El crítico naturalista del siglo xix no comprende el naturalismo barroco. Así, le sorprende mucho que una maleta dejada a la intemperie durante seis meses, rota y podrida, pudiera contener ropa blanca limpia. La observación es justa desde el punto de vista del naturalismo positivista ; pero el naturalista barroco no estudia relaciones de causa-efecto y de adecuación al medio. Lo que le preocupa es la delimitación precisa de valores esenciales. Lógicamente las camisas debían estar sucias, pero esta emoción de causalidad y de interpenetración de la cosa y sus alrededores físicos y morales, todavía no se ha descubierto. El hombre de la segunda mitad del xvi y primera mitad del xvii, confronta la holanda y el cuero y el metal para gozar ante estas realidades diferenciadas, y todo su sufrimiento consiste en querer llegar a ese goce. Cervantes no establece relaciones de causa-efecto pero, en cambio, vemos las manos de Sancho hurgando y palpando, sus dedos en lucha con las costuras del cojín, escardando las vedijas de lana.

ción (la descripción del personaje es *incongruente* con la rapidez con que atraviesa la escena, y Cervantes *lo advierte* : « aunque pasó con la ligereza que se ha dicho, todas estas menudencias miró y notó el Cauallero de la Triste Figura »). Por último, — « Hallaron en vn arroyo cayda, muerta y medio comida de perros, y picada de grajos, vna mula ensillada y enfrenada » —, otra pintura, y un cabrero informa acerca de la conducta anormal de Cardenio. Esta dramática y novelesca presentación es completamente diferente, en cuanto a su disposición, de la noticia que trae el zagal en la *Historia de Marcela*, pero tiene la misma función : ofrecernos de una manera total el episodio de Cardenio, por cuyo soneto ya se había enterado Don Quijote de que era un desdénado amante, y darnos la tónica de todos los acontecimientos del loco del bosque.

Si se multiplicaran las citas gozaríamos poniéndonos en íntimo contacto con la novela, pero el lector interesado continuará esta exploración por su cuenta. Los tres ejemplos bastan para que podamos interpretar la primera salida, en la cual hemos de ver el mismo procedimiento : dar la nota fundamental, generadora, y presentar la acción en su totalidad. La determinante de la novela es el contraste entre la condición, ocupación y medio social de un hidalgo de la Mancha y el « más extraño pensamiento » que se le podía ocurrir : hacerse caballero andante. Este extraño pensamiento se ha originado leyendo libros de caballerías. Bien asentado el punto de arranque de la narración, presenta de una manera esquemática y esencial la acción, con una introducción sabiamente graduada de los personajes principales que en ella intervienen : Ama y Sobrina, que abren y cierran la novela, que son el férreo encuadramiento social de Don Quijote ; el Cura y el Barbero, que llevan el hilo de toda la discusión literaria ; luego Dulcinea y por último Sancho. Dulcinea, ese denso ensueño de Don Quijote, se mantiene siempre a la misma distancia del protagonista ; Sancho, cuyas líneas coinciden, en parte, exactamente con las del Hidalgo, se mantiene, en parte, a la máxima distancia de su señor. Ambos sirven para que el mundo ideal del Caballero adquiera todo su volumen : Dulcinea lo proyecta hacia la región ideal de los valores superiores ; Sancho, hacia la región igualmente ideal de los valores inferiores. Los dos permiten que Don Quijote explore sin cansancio lo intrincado de su mundo. Ama y Sobrina, Cura y Barbero, darán la misma nota siempre. Dulcinea entonará siempre la misma melodía, abrirá siempre la misma perspectiva, descubrirá siempre el mismo horizonte. Sancho, en cambio, con su acompañamiento dará realce y movimiento a todas las variaciones ; por eso se le insinúa solamente en la primera salida, porque tiene que desempeñar su papel en la segunda.

La tónica se sitúa en el mundo sentimental y emocional de la acción, y la exposición esquemática y total de ésta nos ofrece, en lo que tiene de esencial, la trayectoria del destino de Don Quijote ; la cual tiene su punto de

arranque en un noble sueño, pero ridículo, por no tener en cuenta la realidad social, y acaba en el fracaso grotesco y doloroso, al mismo tiempo, causado por el choque con la sociedad.

LOS TEMAS DEL *QUIJOTE*. — El tema principal del *Quijote* hemos visto que era el contraste entre las circunstancias del hombre y su modo íntimo de ser y sentir. Una de las maneras en que se podía expresar este contraste era la parodia, la cual complica la acción, pues la proyecta en dos direcciones distintas. De un lado, hay que tener siempre presente que Don Quijote es un hidalgo; del otro, es preciso no olvidar que todos sus actos son una alusión. La parodia, además de satisfacer las ansias barrocas de complicación, permite dar un gran relieve al contraste, llegando hasta la deformación grotesca, consiguiendo el brusco desplazamiento de lo patético a lo burlesco, haciendo a veces que la burla apague la emoción, o que ésta aflore entre las volutas del humor, o bien que emoción y burla entrelacen sus espirales.

La parodia pone ese doble fondo a la acción. Al mismo tiempo la acción está cargada de antitéticas sugerencias: sociedad y espíritu, ser y parecer, idealismo y realismo, poesía y prosa. Antítesis que no se enfrentan como en la *Disputa* gótica, sino que se enlazan apasionadamente en el diálogo barroco. En el Renacimiento los tipos religioso y civil de vida y sentimiento quedaron pulcramente separados; en el barroco, como en el gótico, vuelven a unirse, pero si en el período gótico están integralmente unidos, en el barroco no. Con la gran excepción (a comienzos del primer barroco) de la mística — espléndida llamarada de un fuego pronto a extinguirse —, la religión se sentirá exclusivamente a través de lo social y civil. En la catedral gótica, menestrales, labriegos, frailes, guerreros anudan fuertemente su humanidad para llevarla de un solo ímpetu hasta Dios. Cuerpo y Alma se saben unidos para luchar. El Alma no se lamenta, sabe que está en la tierra para conquistar el Cielo. La iglesia jesuítica, con sus capas de luz dorada y blanca, al unir inflexiblemente Dios y el Mundo, nos hace sentir lo imposible de esta unión, lo mismo que los discursos morales que Mateo Alemán une a los hechos de Guzmán de Alfarache. En Fray Luis de León, el Alma no lucha, deja escapar su treno, sintiendo toda ella el dolor de la carne, adivinando a través de los sentidos el mundo de lo perfecto, apurando en el momento frágil quintaesencias de eternidad.

El Cervantes católico, católico de su época, es claro, de la Contrarreforma, no expresa la lucha entre el alma y el cuerpo, entre la virtud y el vicio. Su sentir religioso adopta la forma moderna de un sentimiento histórico-cultural. Ve el mundo como una oposición entre la fe del pasado y la voluntad del presente, entre el caballero andante y el burgués, y llega a reducir los amplios círculos de su emoción a los límites de su propia vida, de su personal experiencia, en la cual Lepanto se alza como una columna

miliar que separa dos épocas : el Renacimiento, cuya última savia ha recogido, cuyos últimos rayos de luz han dorado su juventud y en el cual no sólo se siente enclavado, sino que lo recuerda idealizado con todo el prestigio de los años de ilusión y de esperanza, con la visión primigenia de una mirada joven y poética, con toda la nostalgia de lo irremisiblemente pasado ; y el barroco en que su ilusión poética se ha transformado en experiencia moral, su juventud en madurez, la España de Lepanto en la de la Armada Invencible, su heroísmo en cotidianos menesteres. El paso de una época a otra se hace en Argel. A Argel llega un héroe y de ella sale un recaudador de contribuciones. Lope será el poeta de la barroca Invencible, Cervantes el poeta que enfrentará constantemente el Dios que peleó contra los turcos y el Dios que peleó contra los ingleses ; las luchas en el Mediterráneo y las luchas para abastecer las naves ; las cadenas de Argel y los cerrojos de esa prisión tan moderna por cuestiones económico-administrativas. ; Qué bello tener constantemente su vida en peligro por soñar hazañas estupendas, ser esclavo pero ser héroe cada día, y, careciendo de todo, poder mostrarse magníficamente generoso, regalando la vida, la libertad, el consuelo, y estar en la presencia del Bajá como un ser superior ! Ante los jueces y los escribanos no hay héroes ni hazañas, se trata únicamente de presentar, entre bostezo y bostezo, las cuentas en orden. Ya no tiene su vida en peligro ; se la ponen en peligro. Porque ahora todo consistirá en conservar su propia vida poniendo en peligro la de los demás, ponerla en peligro y hacerla pasar por mil humillaciones. El hombre ya no caerá vencido sino humillado ; perderá la vida después de haber sido escarnecido.

Los rayos de la amplia confrontación histórico-cultural de dos edades los concentra Cervantes en su propia vida ; la polaridad entre el ser y el parecer, el caballero y el burgués, el ideal y la realidad, el espíritu y la sociedad, es sentida intensamente a través de su experiencia personal y se transforma en materia poética en la *Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

El tema principal queda expuesto con precisión y claridad en la primera salida. En la segunda se desarrolla el tema en todo su frondoso claro-oscuro, y aparece la melodía secundaria : la del amor, que comienza en cuanto ha quedado terminada la exposición del primer tema, [esto es, en la Segunda Parte : *Historia de Marcela*. En la Segunda Parte se dice la frase amorosa, que empieza en el majestuoso andante del discurso de la Edad de Oro, todo él con un fondo histórico-literario, reaparece brevemente el tema caballeresco e inmediatamente se oyen los acordes del amor. En la Parte Tercera y comienzo de la Cuarta las dos melodías se enlazan ; trasponiéndolas de clave, se las hace pasar de la Historia al momento actual — aventuras, Cardenio y Dorotea, Cautivo — ; vuelven a desenlazarse — Celoso, disciplinantes —, y queda otra vez solo el tema principal para terminar la novela.

Hay que tener en cuenta además que el tema principal está íntimamente ligado al problema literario de la diferencia entre Historia y Novela. La vida del hidalgo cambia de rumbo y desemboca en la de Don Quijote, no porque leyera libros de caballerías, sino porque los leía como si fueran historias.

El contenido del *Quijote* se puede resumir así : 1º tema principal : aventuras de Don Quijote ; 2º acompañamiento : episodios ; 3º fondo : problema literario. Confrontándose en los tres temas el pasado con el presente.

LA COMPOSICIÓN DE LA PRIMERA PARTE. — Al estudiar el *Quijote*, lo primero que observamos es la imposibilidad de separar los tres temas de la novela, pues están tan coherentemente unidos que no se puede tratar de uno de ellos sin tratar al mismo tiempo de los otros dos. En cambio, sometándose a la agrupación de la materia impuesta por su autor, surge inmediatamente la relación natural entre ellos, el significado de esa relación y por último la forma que adquiere su interdependencia. Esto no quiere decir que las partes sean conjuntos inconexos, pues la continuidad temática, no sólo de la acción, las organiza en un todo único.

Sobria, enérgica y brevemente pintado el protagonista y su medio con la voluntad barroca de caracterización ¹, introduce inmediatamente Cervantes el tema literario, pero lo trata tan sólo 1º para motivar la conducta del Hidalgo : creía que los libros de caballerías eran historias verdaderas, de aquí que diera en hacerse caballero andante ; 2º para presentar al Cura y al Barbero, cuya función será siempre el examen de lo que es una novela y contrastar ésta con la realidad, que ellos mismos representan ; y por último, 3º para subrayar la imaginación como punto de arranque a la vez de la acción y de la creación literaria (con su calidad diferente), pues si no se hubiera hecho caballero andante, el Hidalgo hubiera escrito el final de la aventura de Don Belianís ; y efectivamente, al terminar la novela, Don Quijote imagina la aventura del lago, la cual se presenta como obra de pura imaginación. (Recuérdese que esta aventura se cuenta cuando se vuelve a plantear el problema literario al final de la parte cuarta). El tema literario aparece de nuevo al final de la primera salida (Cap. 6 y comienzos del

¹ Véase cómo la división en cuatro miembros se traduce en la enumeración serial barroca : 1º lança en astillero, 2º adarga antigua, 3º rozín flaco, 4º galgo corredor ; 1º sayo de velarte, 2º calças de velludo, 3º pantufllos de lo mesmo, 4º vellorí de lo más fino ; 1º vn hidalgo, 2º vn ama, 3º vna sobrina, 4º vn mozo. Este mozo no es un ripio, sino una figura completamente necesaria para el ritmo de la presentación de los personajes. Tres partes de la hacienda se consumían en la comida, la cuarta en vestir. Esta agrupación cuatrimembre se combina con una de cinco : 1º vna olla, 2º salpicón, 3º duelos y quebrantos, 4º lantejas, 5º algún palomino ; 1º complexión rezia, 2º seco de carnes, 3º enjuto de rostro, 4º gran madrugador, 5º amigo de la caça. La organización en cinco miembros es igualmente importante en el barroco, pero hablar de ella queda para otra ocasión.

7) como examen de los géneros novelescos desvitalizados — libros de caballerías y novela pastoril —, y que por lo tanto tenían que dar lugar a una nueva forma novelesca, que, alejada del mundo gótico y renacentista, fuera capaz de expresar el alma moderna: el destino del individuo y su oposición al medio social circundante.

Encuadradas en el tema literario — punto de arranque del destino de Don Quijote, justificación de la creación de un nuevo género novelesco — tenemos las tres primeras aventuras de Don Quijote. En el episodio de la venta el encuentro con los arrieros, al salir de la venta la liberación de Andrés, y por fin su relación con los mercaderes toledanos. Don Quijote va de la victoria sobre los arrieros a la derrota por la caída de Rocinante, que los mercaderes aprovechan, pasando por la victoria ideal en su socorro a Andrés. El primer suceso ha surgido fortuitamente: es una lucha normal, en la cual el caballero lleva la mejor parte, porque ataca inesperadamente, interviniendo a tiempo el ventero para poner fin a la contienda. Don Quijote sale vencedor y puede legítimamente tener confianza en su valor y fuerza, aunque el lector sienta que el triunfo se hubiera convertido fácilmente en un desastre. La victoria cierta tiene, pues, este fondo de derrota segura, y toda la aventura se desarrolla en un medio físico de golpes y pedradas. La intervención en el castigo de Andrés tiene un origen normal: Don Quijote se dispone a auxiliar al que se queja; es una acción obligada. Toda la aventura nace de la relación entre el mundo ideal y el social, quedando cada cual en su mundo y triunfando cada uno en el suyo. La victoria ideal tiene ese fondo de derrota social, que cobra toda su resonancia si no dejamos de oír el acompañamiento de la lucha con los arrieros. Su victoria ha sido ahora más segura y completa que antes, su derrota también. Victoria y derrota están fuertemente unidas en su divergencia. La aventura de los mercaderes la provoca Don Quijote, y entonces, al moldear la realidad (la sociedad, con su ideal y su espíritu) es cuando el fracaso es completo. Si en la venta llegó a imponer pavor — la realidad desconcertada momentáneamente por su encuentro imprevisto con el ideal —, si sobre Haldudo triunfó idealmente, en la aventura de los mercaderes se pone de relieve el *valor* diferente de los dos mundos que se encuentran, lo mal equipado que está uno con respecto al otro: Rocinante tropieza, Don Quijote pugnaba por levantarse y no podía, un mozo « oyendo dezir al pobre caydo tantas *arrogancias*, no lo pudo sufrir sin darle la respuesta en las costillas ».

Las tres aventuras subrayan el esencial conflicto del destino de Don Quijote: su choque con la realidad, la dualidad del mundo y las dos perspectivas que esa cualidad crea — la grotesca y la patética — por su incompatibilidad. Marcan también la dirección del caballero, de una victoria circunstancial a una derrota necesaria, al pasar de un mundo a otro sin la obligada readaptación de su actitud a la nueva zona en que actúa. En la primera y tercera aventura, el ventero y los mercaderes se dan cuenta de la

locura de Don Quijote y le siguen el humor, dando lugar a lo grotesco de los acontecimientos. Esta burla nimba el patetismo de la segunda aventura. La primera y tercera acentúan lo más externo de lo social en violento contraste con Don Quijote: el don otorgado a las mozas, unos mercaderes trasladados al plano caballeresco, la burguesía que pasa de la zona de la experiencia a la de la fe y tiene que ocuparse de la belleza en lugar de hacerlo en mercaderías. Estas calidades sociales destacan el mundo de Don Quijote y a su vez éste hace sobresalir la índole de lo social. Ambos momentos prestan su grotesco contorno a la aventura de Haldudo, en la cual se pone en relación la justicia y los medios para ejecutarla. Desde el romanticismo, esta aventura es el primer momento de plena melancolía y tristeza en la novela; pero al hombre barroco le suscitaba la risa o todo lo más una reflexión dolorosa que se deshacía pronto en risa, ya que la desgracia de Andrés quedaba amortiguada ante la insensatez de Don Quijote. La leamos con la pátina histórica, o tratemos de verla como quizá se veía a finales del primer barroco, lo cierto es que en ella el mundo social no se deforma, sino que su brutalidad y cinismo perfila fuertemente la idealidad del Caballero.

Don Quijote apaleado y maltrecho hace la afirmación de su personalidad. « Yo sé quién soy... y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino todos los doze Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama... ». En el momento en que Hamlet duda, cuando se están buscando nuevas bases a la personalidad humana, cuando todo se desmorona y el hombre de lo único que es capaz es de sentirse sobrecogido y desconcertado ante el misterio del ser, Don Quijote no titubea en hacer un acto de voluntad y de fe. Para su alma católica la persona es algo claro y evidente. El grito gótico y agudo que sale de sus labios quiere sostener con todo su ímpetu e impulso la cúpula barroca, pero es inútil; el tenso equilibrio que el gótico sostiene con la fe, el barroco lo mantendrá con una razón apasionada. Alrededor del « Yo sé quién soy » una rueda de sombras — Valdovinos, Abindarráez, el Marqués de Mantua, Rodrigo de Narváez — giran en torbellino y no permiten que el Hidalgo oiga su propio nombre. Don Quijote mantiene el diálogo más dramático, el eterno, el único diálogo: el monólogo en el que convoca a las sombras legendarias y poéticas.

« Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, yua hablando consigo mesmo ». Con un monólogo comienza la primera salida, el monólogo en el cual Don Quijote se dispara hacia el futuro lejano, « los venideros tiempos », entregando su presente, su destino en potencia, totalmente a la historia. Como puede contemplar la trayectoria de su vida en la perfección de lo realizado, como está completamente seguro de la dirección de su impulso, no le conmueve la realización, el curso que se ha de seguir, el desarrollo. Su certidumbre interior le pone ante los ojos la « dichosa edad y siglo dichoso » en que saldrán a luz sus famosas hazañas. Compárese con el primer

monólogo de Hamlet: *O, that this too too solid flesh would melt, Thaw, and resolve itself into a dew!* Mientras Shakespeare nos introduce en el mundo de la perplejidad y hace que nos hundamos en la incertidumbre del destino humano, ofreciéndonos un hombre sin báculo, que marcha tanteando el terreno, acometido por la jauría de la duda, Cervantes quiere que nos sonriamos melancólicamente de una seguridad que ya no tiene validez, pero sin dudar un momento sustituirá la fe gótica por la de la Contrarreforma y toda su obra a partir de 1605 consistirá en crear otro nuevo mundo inmovible.

Don Quijote está seguro de su vocación y por lo tanto de la necesidad apremiante de su salida al mundo ¹. El escrutinio de la librería del Hidalgo termina (Cap. 7) al oírse las voces de Don Quijote, el cual se halla metido en otra aventura (*cuarta* y última de la primera salida), la de los caballeros aventureros y cortesanos. Esta aventura cierra el tema de la personalidad, que había comenzado al quedar tendido en el suelo por la caída de Rocinante (Cap. 5) — el tema reaparece en la Cuarta Parte. Es la única aventura que tiene lugar estando Don Quijote dormido, y debe relacionarse con la misma aventura de sueños de la Parte Cuarta, pues terminada esta aventura es cuando la sobrina le dice que un encantador ha hecho desaparecer libros y aposento. Y entonces es cuando Cervantes muestra todo el sentido de la primera salida, ya que este Frestón, dice Don Quijote, « es vn sabio encantador, grande enemigo mío, que me tiene ojeriza, porque sabe por sus artes y letras que tengo de venir, andando los tiempos, a pelear en singular batalla con vn cauallero a quien él fauorece, y le tengo de vencer sin que lo pueda estoruar (se alude a la aventura de los cueros de vino, la aventura de sueños de la Parte Cuarta), y por esto procura hazerme todos los sinsabores que puede; y *mándole yo que mal podrá él contraddezir, ni euitar lo que por el cielo está ordenado* » (Cap. 7).

Ahora ya puede empezar la segunda salida, y efectivamente hace su aparición Sancho con el asno. No hay transición de ninguna clase. La segunda salida está completamente soldada a la primera; la rapidez en alejarse de la aldea es lo que las separa: « caminaron tanto que, al amanecer, se tuuieron por seguros de que no los hallarían aunque los buscasen ».

En el mismo capítulo séptimo queda establecida la relación entre Sancho y Don Quijote. Ni se oponen uno a otro ni se complementan, Don Quijote no representa el ideal en oposición a la realidad representada por Sancho, ni como complemento a ella. La melodía de Don Quijote es la misma que la de Sancho, pero transportada de clave y confiada a un instrumento de

¹ « le pareció conuenible y necessario, así para el aumento de su honra como para el seruicio de su república, hazerse cauallero andante » (Cap. 1); « no quiso aguardar más tiempo a poner en efeto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaua que hazía en el mundo su tardanza » (Cap. 2).

otro tono y color. El efecto grotesco y patético que Cervantes consigue siempre con Don Quijote se transforma en puramente cómico con Sancho. Lo grotesco y patético de Don Quijote surge del contorno de su figura al chocar el mundo de lo absoluto e ideal con lo relativo y la realidad. El efecto cómico de Sancho se logra tratando el mundo absoluto e ideal como relativo y real. Para Don Quijote Dulcinea, para Sancho la Ínsula. Son exactamente lo mismo : dos creaciones de Don Quijote, debidas por lo tanto a la misma voluntad de estilo, son dos metas ideales. La Belleza y la Virtud ideales, el Poder ideal. Don Quijote se da cuenta de la índole de Dulcinea, pero Sancho no percibe la índole de la Ínsula, y de aquí deriva su comicidad : se instala en el mundo ideal como si fuera real.

Sancho le dice a Don Quijote : « De essa manera, si yo fuesse rey por algún milagro de los que vuestra merced dize, por lo menos, Iuana Gutiérrez, mi oíslo, vendría a ser reyna, y mis hijos infantiles. — Pues ¿quién lo duda?, respondió Don Quijote. — Yo lo dudo, replicó Sancho Pança : porque tengo para mí que, aunque llouiesse Dios reynos sobre la tierra, ninguno assentaría bien sobre la cabeça de María Gutiérrez. Sepa, señor, que no vale dos marauedís para reyna ; condesa le caerá mejor, y aun Dios y ayuda. — Encomiéndalo tú a Dios, Sancho, que Él dará lo que más le convenga ; pero no apoques tu ánimo... — No haré, Señor mío, respondió Sancho, y más teniendo tan principal amo en vuestra merced, que me sabrá dar todo aquello que me esté bien y yo pueda lleuar ». La generosidad de Don Quijote ofreciendo reinos, la naturalidad con que se mueve en esa zona ideal (« Pues ¿quién lo duda? »), no suscitan la risa. La risa comienza al empezar a hablar Sancho (« De essa manera ») ; aumenta al replicar y cuando le creemos enfrente de Don Quijote como símbolo del sentido común (« Yo lo dudo »), convirtiéndose en plena carcajada al observar que Sancho lo único que rechaza es la magnitud de la transformación, no la calidad de la misma (« Condesa le caerá mejor »). Don Quijote domina en el acto esa hilaridad libertando, con su fe, el ideal de todo encadenamiento relativo y realista.

La figura del Escudero hubiera sido un elemento de confusión al presentar el destino de Don Quijote (primera salida), pues es sólo su acompañamiento. Sancho hace que se resuelva en risa el patetismo grotesco del Caballero. De aquí que aparezca en la segunda salida, cuando el destino quijotesco se ofrece en todo su volumen y profundidad ; cuando Don Quijote puede encauzar el bullicio burlesco en un sentimiento de suprema humanidad, de verdadero espíritu religioso. Queda Sancho incluído en la primera parte para dejar así claramente establecida su función en la novela, la misma razón por la cual se incluye también la aventura de los molinos. En la primera salida hemos visto el núcleo esencial del mundo de Don Quijote : transformación de la realidad por el individuo. En el episodio de la venta se nos ofrece en acción esa metamorfosis, la cual se nos da en compendio

(reunión barroca de la serie) al final del capítulo segundo : acabó de confirmar Don Quijote que la venta era castillo, los silbatos música, el abadejo truchas, el pan candeal, las rameras damas, y el ventero castellano del castillo. La aventura de los molinos nos hace penetrar en esa transformación mostrándonos el proceso de los cinco momentos de su tempo : 1° Don Quijote transforma la realidad (molinos-gigantes) ; 2° Sancho trata de imponer una visión objetiva (molinos-molinos) ; 3° Don Quijote se introduce en esa realidad subjetivizada (molinos-gigantes, Don Quijote) ; 4° Sancho reafirma su visión objetiva con la experiencia (molinos-Don Quijote-molinos) ; 5° ni sabía antes Sancho que los molinos eran gigantes, ni sabe ahora que los gigantes son molinos. La experiencia no sirve de prueba en el mundo del espíritu (gigantes-molinos).

El comienzo de la aventura del vizcaíno (esta aventura tiene dos partes : primero, los frailes benitos ; segundo, combate con el vizcaíno) nos da el desenlace cómico del patético desastre de los molinos, porque Sancho, a pesar de advertir a Don Quijote de que son frailes benitos y que va a ocurrir lo mismo que con los molinos, al ver que el resultado es distinto (triunfo de Don Quijote), desoye sus propios consejos, y entonces es vapuleado. Sancho no puede aprehender la realidad, pues, obediente a su ideal de poder, la interpreta por el fracaso o el éxito, sin tener en cuenta su significado.

Caballero y escudero ni se oponen entre sí, ni se complementan uno a otro. Son de la misma índole, con una diferencia de proporción. El espíritu cómico surge de la relación de estas proporciones diversas, las cuales se traducen plásticamente ⁴.

LA COMPOSICIÓN DE LA SEGUNDA PARTE. — En la primera salida tenemos el destino de Don Quijote en su totalidad y de una manera esquemática y esencial. La historia de Don Quijote es un acontecimiento actual (ahora), ocupando el primer plano (aquí) y llenándolo todo él. En la segunda salida se presenta el proceso de este destino, se le hace adquirir volumen : por eso se le retira a un término más alejado, el histórico — invención de Cidi Hamete Benengeli. Proyectada en esa perspectiva, las figuras tienen un tamaño menor, su número puede aumentar, la acción puede complicarse para adquirir toda resonancia.

Este cambio de tempo, este trasladar la acción de un primer plano a un plano intermedio (se retrocederá al último plano solamente al final de la novela), lo marca Cervantes con el paso de la Primera Parte a la Segunda,

⁴ Comp. « Sólo Sancho Pança pensaua que quanto su amo dezía era verdad, sabiendo él quién era y auiéndole conocido desde su nacimiento. Y en lo que dudaua algo era en creer aquello de la linda Dulcinea del Toboso, porque nunca tal nombre ni tal princesa auía llegado jamás a su noticia, aunque viuía tan cerca del Toboso » (Cap. 13, más ejemplos en 25, 26, 29, 35, 46, 47). Duda algo de la existencia de Dulcinea, no por ser un ente ideal, sino por dirigirse él hacia un valor inferior : el Poder, la Ínsula.

acentuándolo intencionadamente al interrumpir la aventura del vizcaíno, dejando a ambos contendientes con las espadas en alto, los cuales, al ser continuada la narración, recobran el movimiento. Esta suspensión se refuerza al situarse el novelista en la realidad (Alcaná de Toledo) para presentarnos su historia ya escrita y hacernos ver a los personajes como figuras de imaginación, mostrándonoslas en un grabado. Todo ello se aúna para desplazar violentamente la narración, dándole la profundidad de perspectiva que conviene al tema, el cual ya no es la presentación del destino en su totalidad, sino el desarrollo, el proceso del destino, haciendo resaltar la confrontación de dos edades: el próximo pasado (gótico y Renacimiento) y el presente (barroco). Esta confrontación de dos edades, como ya he indicado antes, es el íntimo conflicto de Cervantes, su vital experiencia, el punto de arranque de su creación, la cual se origina al trasladar esa experiencia personal a los amplios límites de lo general.

Se siente el pasado como tal, como concluso e irremisiblemente situado en la zona de lo perfecto; se le ve idealizado, expresando este sentimiento con el tema de la Edad de Oro. Edad feliz, en que reina la inocencia, y que Cervantes contempla desde el punto de vista del amor, para poder introducir la melodía secundaria de su novela.

En la Primera Parte, Don Quijote sólo nos habla de una manera general de deshacer agravios y enderezar entuertos. Pero el pícaro ventero (la sociedad) nos cuenta cómo anduvo por varias tierras « requêstando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas ». La segunda parte, al ir a marcar el cambio de movimiento, anuncia irónicamente (Cap. 9) el tema de la Edad de Oro ⁴, ironía que quiere dejar establecida la calidad poética del tema. En el mismo capítulo noveno termina la aventura del vizcaíno: Don Quijote victorioso devuelve la libertad a la dama cautiva.

Don Quijote vencedor se encuentra con unos cabreros y pronuncia su Discurso. En la Edad de Oro « las donzellas y la honestidad andauan, como tengo dicho, por donde quiera, solas y señeras, sin temor que la agena desenholtura y lasciuo intento las menoscabassen, y su perdición nacía de su gusto y propria voluntad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios, o por el ayre, con el zelo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les haze dar con todo su

⁴ « don Quixote de la Mancha, luz y espejo de la cauallería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y exercicio de las andantes armas, y al de desfacer agravios, socorrer viudas, amparar donzellas, de aquéllas que andauan con sus açotes y palafrenes, y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle; que si no era que algún follón, o algún villano de acha y capellina, o algún descomunal gigante las forçaua, donzella huuo en los passados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió vn día debaxo de tejado, se fué tan entera a la sepultura como la madre que la auía parido. »

recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caualleros andantes para defender las donzellas, amparar las viudas, y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos ». En la Edad de Oro la virtud estaba segura, su perdición nacía de la « propia voluntad » ; en la edad actual « no está segura ninguna ». Este Discurso es el pivote sobre el cual giran la *Historia de Marcela* y la *Historia de Cardenio y Dorotea*. Para proteger a Dorotea — época actual — es para lo que se creó la caballería andante. Ya veremos en qué consiste el moderno Laberinto ; ya veremos cómo éste no basta para librar a la mujer del « zelo de la maldita solicitud ». Marcela se basta a sí misma, Don Quijote es mero oyente y espectador de su historia.

La narración de la *Historia de Marcela*, narración de amor idealizado, sirve de fondo y de contraste a la *Historia de Cardenio y Dorotea*. Por eso queda exenta en la segunda parte, de manera que el pasado pueda ser contemplado como tal pasado, y el amor ideal quede alejado de la realidad. Apenas oye Don Quijote lo sucedido a Grisóstomo, cuando aparece como amante : « todo lo más de la noche se le passó en memorias de la señora Dulzinea, a imitación de los amantes de Marcela » (Cap. 12).

El tema caballeresco y el literario se presentan fuertemente unidos entre sí, y unidos a la vez a la *Historia de Marcela*. En cuanto el cabrero termina de narrar el episodio pastoril, un personaje observa la diferente función de la mujer en la novela de caballerías. La mujer en el mundo gótico o es un ser deificado, estrella que rige los pasos del hombre, o sirve únicamente para satisfacción de los sentidos, salvación o perdición del hombre. Esa antítesis gótica desaparece en la renacentista Marcela, en la mujer de la novela pastoril, compañera del hombre, causante de una felicidad o de un dolor estrictamente humanos. Dulzinea no es como Marcela, se asemeja a la mujer gótica, con la diferencia esencial, sin embargo, de que ya no es un ser deificado, sino una idea, en la cual « se vienen a hazer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas ». Esta discusión ha sido precedida de otra en que se confrontan los dos estilos de vida gótica — caballero, religioso — como antecedente necesario del Discurso de las Armas y las Letras.

Pero el problema literario se hace más complejo en esta Segunda Parte, porque junto a los libros de caballerías — género totalmente muerto y cuya existencia (aparte el valor formal) se prestaba únicamente a la parodia — se encuentran las novelas pastoriles — relación humana del hombre y la mujer, estudio de los sentimientos, medio social-cortesano —, cuyo contenido conservaba todavía un valor, siempre que no se le hiciera permanecer estancado y que se fuera capaz de darle la forma que el medio social-urbano actual exigía para expresar la nueva relación humana entre el hombre y la mujer.

La *Historia de Marcela* es una novela pastoril, y su contenido sentimen-

tal se manifiesta en la forma de una « Cuestión de amor », claramente enunciada : « su (de Marcela) afabilidad y hermosura atrae los coraçones de los que la tratan a servirla y amarla ; pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse » (Cap. 12) ; y el discurso de Marcela va todo él encaminado a examinar si el objeto hermoso y digno de ser amado por su hermosura debe corresponder al amor que inspira. La conclusión platónico-renacentista es la gratuidad del amor : el objeto hermoso debe ser amado por su misma hermosura sin esperar correspondencia.

La forma es, si embargo, completamente barroca y, por lo tanto, el contenido también. La académica « cuestión » se transforma en un vendaval de pasión, que cruza toda la novela. No es un estudio del sentimiento lo que interesa, sino mostrar el sufrir de un corazón torturado, y los bosques se llenan de sombras de amantes, que hacen de la tierra un valle de lágrimas de amor. Cervantes insiste en que el estilo de vida pastoril es un estilo de vida culto, que ha nacido del Humanismo. Grisóstomo es un estudiante-poeta de Salamanca. Marcela — huérfana que queda bajo el amparo de su tío sacerdote, preocupado en casarla sin forzar su voluntad — es una muchacha rica. Todos los enamorados son « ricos mancebos ». Estos jóvenes selectos tienen la necesidad de dar a su vida sentimental esa forma idealizada del ropaje y escenarios pastoriles. Contrastando con ellos están los verdaderos pastores, los cabreros. Un cabrero da a conocer la « cuestión » ; pero la novela no se cuenta como una discusión de la « cuestión », sino como un acontecimiento extraordinario, digno de ser sabido. Al mismo cabrero no se le permite deslizar su narración en un estilo cortesano, hasta que se ha hecho notar claramente la diferencia entre el habla popular (*cris, estil, sarna*) y la locución literaria. Por último se excita la curiosidad del lector : se llena la novela de color y movimiento en oposición a la claridad lineal y estática de la pastoril. No es lo menos interesante observar que a Marcela se la hace irrumpir en la escena, colocándola en un pedestal — la peña —, por encima de todos los que forman el fúnebre cortejo, y con un fondo montuoso y arbolado. Desde esta arquitectura peñascosa y con proporciones gigantes, de pie, pronuncia Marcela su discurso. En el Renacimiento hubiera hablado sentada a la orilla de un manso río, al mismo nivel de sus oyentes, y el discurso hubiera sido una invitación al diálogo. La actitud y las palabras de Marcela — que « sin querer oyr respuesta alguna, boluió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte » — tienen, por el contrario, un aire cesáreo (no se debe confundir este efecto de lo colosal de la barroca monarquía absoluta con el de masa del mundo proletario actual, o el de masa-teatral del mundo plutoproletarizado y pequeño-burgués), llenando el espacio de una pavorosa admiración. No es Dios que se ha hecho hombre, es un hombre que cree sinceramente ser el único representante de Dios en la tierra, que se cree Vice Dios. Cervantes hace sobresalir la distinta disposición de la escena y las dimensiones colosales.

Ambrosio se dirige airado a Marcela : « ¿ Vienes... a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma... ? » Por último, detrás del acontecimiento vemos a todo un pueblo que va de sorpresa en sorpresa, atraído por los sucesos extraordinarios que ha presenciado. La novela ya no es una discusión, un diálogo, en que todos los personajes en un tranquilo reposo van buscando las características diferenciadoras de un sentimiento, sino una acción que conduce tensamente la vida de unos individuos y la atención de todo un pueblo, cuya vida psíquica y sentimental ha sido conmovida hasta sus raíces más profundas por el extraño acontecer. La necesidad de expresar ese mundo nuevo impone la nueva forma.

Don Quijote ha pronunciado el discurso de la Edad de Oro, ha hecho entrar su corazón en el coro de enamorados, no permite que nadie vaya en pos de Marcela, y al irse él mismo tras ella, también deslumbrado, el destino impide que la encuentre, dirigiéndole hacia la historia actual de Cardenio y Dorotea.

Don Quijote no ha tenido aventuras caballerescas, pero como en la primera salida se alude a la del Puerto Lápice y a la de los molinos, las dos primeras de la segunda salida, ahora se anuncian las dos esenciales de la Tercera Parte, la del yelmo de Mambrino (Cap. 21) ¹, y la de los rebaños (Cap. 18) ². Se notará que tanto ahora como antes, alude a las aventuras precisamente en el orden inverso de como aparecen, para huir hasta en los detalles de una simetría de posición.

LA COMPOSICIÓN DE LA TERCERA PARTE. — El amor idealizado renacentista de la *Historia de Marcela* queda exento en la Segunda Parte, pero en seguida se presenta su deformación burlesca en las andanzas de Rocinante y las jacas galicianas, episodio con el cual comienza la Tercera Parte ³. Los alborozos inusitados de Rocinante conducen la historia al mundo de la realidad (presente) y preparan la parodia del amor caballeresco, que tiene lugar en cuanto Don Quijote, golpeado y maltrecho, entra en la venta.

Es la venta de Palomeque, su mujer y su hija, y la moza Maritornes. La mujer y la hija cuidan al Caballero, Maritornes hace lo mismo con Sancho. Cervantes dispone la cantidad de luz de la escena. Apenas entra en el cuarto la luz lejana de un tembloroso candil; en cambio, por el techo agrietado se

¹ « hágole (juramento) y confírmole de nuevo de hazer la vida que he dicho hasta tanto que quite por fuerza otra zelada... que bien tengo que imitar en ello, que esto mesmo passó al pie de la letra sobre el yelmo de Mambrino » (Cap. 10).

² Sancho le dice que por esos caminos no encontrará celadas, pues son transitados únicamente por arrieros. « Engañaste en esso, dixo don Quixote, porque no auremos estado dos horas por estas encruzijadas, quando veamos más armados que los que vinieron sobre Albraca a la conquista de Angélica la Bella » (Cap. 10).

³ El medio pastoril se acentúa ahora que entramos en la parodia : « Un prado lleno de fresca yerua, junto del qual corría vn arroyo apazible y fresco, tanto que conbidó, y forçó, a passar allí las horas de la siesta, que rigurosamente començaua ya a entrar » (Cap. 15).

filtran las estrellas. Los dolores físicos no impiden que la presencia de una mujer haga que el alma de Don Quijote se vuelva hacia el amor. Mientras el ensueño amoroso eleva el mundo de los sentidos hasta el plano más alto del ideal, al lado del Caballero está el arriero sintiéndose comido por los deseos de la carne, y Sancho, beato y pacífico, ronca. No es Sancho el que se opone a Don Quijote. El amor puro del Caballero encuentra su contrario en el amor lascivo del arriero. Sancho, obsesionado por el Poder, está igualmente separado de uno y otro amor. Maritornes es la Venus barroca del desengaño (compárese su descripción física con la de la Argüello de *La Ilustre fregona*). Si de un lado el barroco se hunde gozosa y trágicamente en los sentidos hasta llegar a las fronteras del sentimentalismo y la sensibilidad desbordada, que serán las características del rococó, de otro los ideales de pureza de la Contrarreforma exigen esta visión amargamente grotesca de la belleza corpórea. Tras el momento de pasión soñada y pura de Don Quijote viene un movimiento en crescendo, todo él lleno de golpes, que termina en un pianísimo, para volver a tomar un ritmo acelerado (Cap. 17) y concluir con los efectos bufonescos del bálsamo en Sancho y con su manteamiento.

Ya he indicado que el trote de Rocinante hacía referencia a las zapatetas de Don Quijote y ambos movimientos están unidos por esas volteretas que da Sancho en el aire. La parodia del amor caballeresco está separada y unida al mismo tiempo al amor idealizado del Renacimiento y a su vez se ofrece en contraste al amor actual, cuya plenitud de realización va a tener lugar en la misma venta en la Parte Cuarta: esa venta que, en la Parte Tercera, Don Quijote comienza por creer que es castillo para terminar sabiendo que es venta, y que en la Parte Cuarta empezará por reconocerla como tal y acabará pensando que es castillo.

El encadenamiento temático es esencial en el arte barroco no sólo como guión, sino también y principalmente como creador de la unidad de la composición y por lo tanto del goce estético. Así, la penitencia de Don Quijote, que tendrá lugar en el capítulo veinticinco — final de la Tercera Parte —, se anuncia ya hablando de la de Amadís en el quince — principio de la misma. El apelativo que encontrará Sancho — Caballero de la Triste Figura — (Cap. 19) y que da la tónica a toda la Tercera Parte, se anuncia inmediatamente antes (Cap. 18), al llamar a Amadís, Caballero de la Ardiente Espada. La prueba (si hiciera falta) de que el encadenamiento temático es un recurso del arte narrativo de Cervantes la tenemos cuando Cardenio va a contar su historia. Cervantes quiere enlazar su manera de narrar con la de Sancho, preparando así la escena Princesa Micomicona-Visita a Dulcinea. Cardenio promete contar lo que le ha sucedido, pero ruega que no se le interrumpa, porque en el momento que lo hagan dejará de hablar. Parecida condición es la que impuso Sancho para decir su cuento de las cabras, y Don Quijote no deja de relacionarlo: « Estas razones del Roto truxeron a la memoria a Don Quijote el cuento que le auía contado su escudero, quando no acertó

el número de las cabras que auían passado el río, y se quedó la historia pendiente » (Cap. 24). Lo cual, además, ya advierte al lector del gran peligro de que Cardenio cese de contar su historia, lo que efectivamente sucede.

Al salir de la venta, tenemos, en apretado haz, todas las aventuras de Don Quijote: Aventura de los rebaños (Cap. 18); del cuerpo muerto (19); de los batanes.(20); del yelmo (21); y por fin la de los galeotes (22). En estas cinco aventuras, el mundo quijotesco muestra su textura ideal y subjetiva: desde esas nubes de polvo, que apenas si sirven para otra cosa que para ocultar a los ojos de Sancho las huestes caballerescas del pasado, hasta ese puro juego verbal de la aventura de los galeotes. La realidad ya no interviene; desde luego que no, mostrando una serie de formas que sirvan de punto de arranque a la fantasía. Polvo, luces, ruido, reflejos, palabras, eso es todo lo que entrega la realidad a los sentidos. Sancho vive de lleno la aventura hasta el momento del desenlace, porque, no pudiendo actuar una experiencia inmediata, depende por completo de la interpretación que Don Quijote da a los fenómenos. Antes de que Sancho vea los rebaños, ya ha hecho desfilar Don Quijote sinnúmero de caballeros. El temor le sobrecoge hasta que Don Quijote dispersa el cortejo fúnebre. No se mueve del lado de su amo de miedo de morir en la aventura de los batanes. Cuando llega la de la bacía, sus sentidos le permiten afirmar únicamente que él sólo ve una cosa que relumbra. Y es el mismo Sancho, — en tal confusión le ha puesto Don Quijote —, quien ayuda a libertar a los condenados a galeras.

En la aventura de los rebaños se despidе melancólicamente el mundo moderno del mundo épico antiguo y medieval. En el tono de la evocación está la melancolía con que la imaginación de Cervantes hace desfilar por última vez los escuadrones galopantes de caballeros, pueblos y naciones, todos con sus atributos tipificadores, divirtiéndose en ver entre la multitud de aire antiguo a los guerreros de Iberia. Esa cabalgata puede surgir melancólicamente en el barroco y en la Mancha, porque junto al tono con que se da forma a las nubes de polvo se nos entrega el burlesco motivo de los nombres. La tristeza moderna tiene que ir siempre acompañada de una sonrisa, que se convierte en carcajada cuando el dolor atenaza más fuertemente el corazón. Esta aventura va a dar en la del cuerpo muerto, que al mismo tiempo que nos presenta al caballero, que no murió de la espada sino de unas calenturas pestilentes, prepara la atmósfera en negro del temor, dejando al individuo solo consigo mismo, creando su mundo, viviendo, no de la realidad circundante, sino de su propio anhelo interior.

La aventura la crea el individuo; el mundo de la realidad no tiene otro contenido que el que le da quien lo contempla. Sancho — aventura de la bacía — se limita a enumerar los datos aportados por los sentidos, acepta la diferencia entre el ser y el parecer — este « almete, que no semeja sino vna bazía de barbero pintiparada » —, subrayándola, y, sujeto al mundo de los fenómenos, pone de relieve el aspecto cómico que ofrecen los idealistas

al moverse entre las apariencias. Pero inmediatamente Sancho entra en un mundo ideal, en el cual Dulcinea hace el papel de Infanta, y como tal la considera Don Quijote al trazar la aventura posible del hijo del rey cuyo reino « no deue de estar en el mapa »⁴. Don Quijote, lícitamente, puede hacer de Dulcinea una Infanta y merecerla por su voluntad de heroísmo, pero no olvida los obstáculos sociales que impedirían su unión con la Infanta. Don Quijote sabe que no es hijo de reyes. Su voluntad puede dominar el futuro, intervenir en él, crearlo; pero el pasado es intangible. La diferencia de linajes tiene que ser franqueada por el amor que inspiren sus hazañas. Sancho, en cambio, se olvida de que está casado, y a él, que subraya con tanta sorna que el almete parecía bacía, le vemos pasearse hecho todo un conde con todo un *barbero* detrás, pues, ciertamente, le hará más falta quien le afeite a menudo, que no quien cuide de su caballo.

Si contemplamos el mundo caballeresco como un trasunto de la imaginación en el encuentro con los rebaños, y el mundo de la aventura como una pura creación del individuo (batanes), con el yelmo de Mambrino veremos a Caballero y Escudero pasar siempre cautelosos del ser al parecer, para enredarse en el sentido de las palabras, cuando dan con los galeotes.

Subjetivismo del mundo. Palabras, palabras y palabras, que no tienen otro sentido que aquél que les da el hombre. Estas cinco aventuras sitúan al hombre en el mundo moderno por él mismo creado y le ponen en la gran aventura del seiscientos: la busca de la esencia de las cosas.

Las cinco aventuras de la Tercera Parte, que arrancan de meras alusiones a la realidad — polvo, luces, reflejos, ruido, palabras —, están en perfecta simetría con las cinco — arrieros, Andrés, mercaderes, molinos, vizcaíno — de las dos primeras Partes, que surgen al encontrarse con el mundo de las formas. El Caballero de la figura grotesca se ha transformado en el de la Triste Figura, apelativo que encuentra Sancho, precisamente al terminar la aventura del cuerpo muerto e ir a empezar la de los batanes, y que, como es natural, cree desprovista de todo sentido simbólico, pues piensa que o « ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes » son la causa de la mala figura de Don Quijote. Pero éste se apresura a responderle: « No es eso, sino que el sabio a cuyo cargo deue de estar el escriuir la historia de mis hazañas, le aurá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelatiuo, como lo tomauan todos los caualleros passados ». Con estas cinco aventuras nos encontramos en el centro de la novela, donde la obra alcanza el punto de máxima tensión, al introducirse a Don Quijote en el mundo actual, en el cual las aventuras paródicas caballerescas terminan — « vna auentura, que, sin artificio alguno, verdaderamente lo parecía », dice Cervantes de la del cuerpo muerto — y en donde Don Quijote se ha

⁴ Esta narración (Cap. 21) es el precedente de la aventura del Lago (Cap. 50), su preparación temática.

puesto totalmente en contacto con el mundo del seiscientos. A partir de este momento ¹, Cervantes se dedica a un estudio de su época y de la forma novelesca que le conviene.

Caballero y Escudero penetran en Sierra Morena, y reaparece el acorde de la Edad de Oro ² con la *Historia de Cardenio*. Al amor idealizado de una edad ideal, oponía Don Quijote en su Discurso el amor en el presente real. A la *Historia de Marcela* (pastoril) opone Cervantes las vidas de Cardenio y Dorotea, las dos íntimamente ligadas, pero siguiendo direcciones distintas. Ambas están inscritas en la actualidad como tal y en un medio social-urbano. La *Historia de Cardenio*, sin embargo, es un estudio de ambiente novelesco y de tenebrosidades psicológicas, y por eso queda incluida en la Tercera Parte. En cambio, la *Historia de Dorotea* estudia la relación del hombre y la mujer en el presente.

El cabrero de la *Historia de Marcela* está sirviendo de contraste a los « pastores » de la pastoril y, además, cuenta lo acontecido como un hecho extraordinario; el cabrero de la *Historia de Cardenio* tiene como función el facilitar el paso de un episodio a otro, pero no cuenta lo que ha sucedido al protagonista, sino que refuerza la nota de asombro y de interés ante su comportamiento, cuyos motivos ignora. Ambos unen las dos historias al Discurso de la Edad de Oro. La *Historia de Cardenio* la cuenta el mismo protagonista, y hay que distinguir el relato que él hace, del ambiente en que nos lo presenta Cervantes. El ambiente — sierra escarpada, maleta, mula, aspecto desastrado, ataques de locura — traduce plástica y novelescamente el dramatismo del suceso y el estado de ánimo del individuo. Ya no es un escenario que está en una relación externa y física con los personajes y que por lo tanto podrá llegar hasta a ser excluido, sino que tiene como papel el revelarnos, el hacernos ver con los ojos el mundo interior de los personajes ³.

¹ Las tres aventuras de la Cuarta Parte no tienen en realidad un cometido caballeresco: La aventura soñada de los cueros de vino (su correspondiente es la de los caballeros aventureros y cortesanos del cap. 7, Primera Parte) es una aventura simbólica; la del Lago es un relato literario y la de los disciplinantes es uno de los acordes con que termina la novela y cuya función estudiaremos inmediatamente.

² Su reaparición fué aludida ya al ir a emprender la aventura de los batanes, subrayando el contraste entre el presente y el pasado: « Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro »; y dándole una gran amplitud, un ilimitado horizonte de futuro: « Yo soy aquél para quien están guardados los peligros... Yo soy quien ha de resucitar... ». El *da capo* de Sancho hace sonar de nuevo, con un rutilante tono de burla, esa voluntad de resurrección, esa nostalgia de pasado redivivo. Y Cervantes se encuentra tanto en el fatamorgana de Don Quijote, que le hace ver en el futuro el pasado resurrecto, como en la sonora burla de Sancho, toda ella llena de los metálicos acordes del choque con la realidad.

³ Este procedimiento durará hasta finales del naturalismo positivista, es decir, hasta la etapa espiritualista, que sirve de transición entre el naturalismo y el impresionismo, alcanzando su plenitud de sentido en el romanticismo, cuando, como todo el mundo sabe, se disponen siempre los estados de ánimo con su adecuada caja de resonancia.

El relato de Cardenio nos pone en conocimiento de los acontecimientos : una serie de obstáculos sociales que dan lugar a una acción puramente interior, psicológica. De dudas, indecisiones, desorientación, está hecha la historia de Cardenio. Los obstáculos sociales — conflicto con el padre de Luscinda, con su propio padre, con el duque Ricardo, con Don Fernando, con el hermano de éste, con la misma Luscinda — nacen de la calidad psíquica de Cardenio, el cual revela una refinada sensibilidad para plantearse problemas, que no son de un orden teórico o académico, sino morales y que hacen entrar constantemente en juego la voluntad. Cardenio nos lleva de una situación complicada a otra más compleja, enredándose él mismo en la madeja que él mismo enmaraña. Esta peligrosa exploración del mundo interior — igualmente alejada de la acción externa de los libros de caballerías y de la discusión de las novelas pastoriles, aunque de éstas derive — nos hace penetrar en la novela moderna, la novela de las aventuras psicológicas, de la acción interior. Luscinda, es claro, es la portadora de la mujer idealizada de la Contrarreforma : extremadamente honesta y bella, tiene que salvar su honestidad en el mundo, no en una academia ni en un convento. Tiene que llevar su corazón enamorado y virtuoso al matrimonio ; sometiéndose a la autoridad paterna, tiene que casarse con el hombre que le ha elegido el destino, y la Iglesia se encargará de hacer resonar la bendición del Dios tridentino, que los ángeles con su revoloteo de alas, entre nubes de luz y de incienso y músicas célicas, traen a los desposados, santificando a la Humanidad fuera del convento, para que los hombres crezcan y se multipliquen y canten en coro que circunde la Tierra la gloria de Dios en las alturas.

La narración bipartita de Cardenio (Caps. 24 y 27) encuadra la penitencia de Don Quijote, quien, como al oír la historia de Marcela se puso a soñar en su amor, ahora tiene necesidad de llorar los desdenes de Dulcinea. No era posible que uno de los mitos más cargados de sentido del barroco no nos transportara a la soledad del héroe. Don Quijote se queda solo en el yermo del desdén. Su soledad está hecha de quejas y versos, de lágrimas y suspiros. A las peñas y árboles montaraces entrega la pena que su « asendereado corazón padece ». Un corazón atormentado de humano amor en un ámbito solitario. Y si la Marcela renacentista encontraba las palabras más elocuentes para defender la gratuidad del amor, el Don Quijote barroco mostrará todo su orgullo y superioridad en proclamar la gratuidad del sufrimiento y de la penitencia. Marcela nos declara la esencia del amor ; Don Quijote, del padecer. E inmediatamente hace bien patente el subjetivismo del mundo, cuando le confiesa a Sancho : « eso que a tí te parece bazía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa », con lo cual puede introducirnos en toda la trágica escisión del alma moderna. Su amor es humano, completamente humano. Por única vez antes de quedar en soledad, nos hace sentir Cervantes toda la calidad terrena de Aldonza Lorenzo, subrayada especialmente por Sancho : « ¡ Ta, ta !, dixo

Sancho. ¿Que la hija de Lorenço Corchuelo es la señora Dulzinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonça Lorenzo? ». Unas líneas le bastan para hacernos entrever una tímida, dolorosa, alegre historia interior de amor, en que se llega a los más hondos sentimientos humanos, precisamente por ser toda ella una pura creación cerebral, que necesita tan sólo un leve contacto con la realidad ¹.

Entonces es cuando el mismo Don Quijote revela doblemente la contextura ideal de Dulcinea, la necesidad de crear uno mismo su ideal para poder verdaderamente poseerlo, hacerlo totalmente suyo; la exigencia de los sueños, del íntimo impulso, de proyectarse hacia el exterior. No sólo los móviles elevados y purificadores son la creación del propio individuo, también lo son aquéllos que encadenan el alma a los sentidos y a la tierra. La misma raíz ideal tiene el arte noble e idealista que el sensual y el realista. Así, antes de decirnos que las Amarilis y Filis son la encarnación de los sueños de los poetas, la forma de sus más interiores anhelos, nos cuenta la anécdota de la viuda que se enamoró de un mozo motilón. Ese mozo tiene exactamente la misma función que Dulcinea; en lo que difieren es en los valores que satisfacen. Dulcinea es la estrella, a la vez guía e inspiradora que guía cuando inspira e inspira cuando guía, da forma a los sueños y es sueño ella misma, es la meta que nunca alcanzará Don Quijote y al mismo tiempo camino. El mozo motilón, igualmente, acalla los deseos de la carne y los despierta. Dos zonas pulcramente delimitadas, pero teniendo ambas su origen en los anhelos del yo: anhelos de incesante lucha por liberarse de lo material o anhelos de encontrar a la materia toda su gozosa densidad.

El tema literario atraviesa toda esta Parte. En el capítulo 16 se habla de la exactitud de Cide Hamete Benengeli, esto es, se plantea el problema de la elaboración que tiene que sufrir la realidad — la experiencia moral y sentimental — para transformarse en obra de arte. El principio que regirá la selección y ordenación de los materiales ya no se inspirará en un orden de jerarquía, sino en el valor de su significación, tanto desde el punto de vista del conjunto como del detalle, de la acción como del carácter, pues en el capítulo 20 advierte que no todo lo que sucede es digno de contarse. Mientras el arte y el mundo clásico se basan en una ordenación estática de lo bello y lo no bello, lo noble y lo no noble, Cervantes, como todos sus contemporáneos, sabe que el arte y el mundo moderno buscan expresar el alma, lo recóndito, la personalidad. En lugar de crear bellas actitudes como la estatuaria griega, o trazar el límite de una pasión como la tragedia, el arte moderno, desde el románico hasta el expresionismo, es la lírica revelación

¹ La interpretación impresionista del *Quijote* por Unamuno desplaza por completo este momento, como toda la novela, de su medio barroco; pero, en cambio, hay pocos monumentos literarios que hayan tenido la suerte de verse reflejados en otra época como lo ha sido el *Quijote* en la lírica confesión de Unamuno.

de un destino, cuya expresión no se realiza únicamente en bellos o nobles momentos, sino en momentos llenos de sentido, aquéllos que Don Quijote cree que son los dignos de ser contados. Lo importante en la aventura de la noche oscura no eran los ruidos, sino la reacción que estos ruidos producen : encienden el ánimo del Caballero en deseos de superación de sí mismo, en el Escudero dan lugar exclusivamente a una actividad fisiológica. Importa poco que sean batanes los que causan el ruido ; lo esencial es que cada uno se ha proyectado según su destino lo exigía. Las bellotas satisfacen el apetito de Sancho, Don Quijote no cuida de lo que son, sino de lo que significan. Para unos Dulcinea, para otros la Ínsula.

Por último, al tema literario se alude en cuanto se presentan el Cura y el Barbero (« los que hicieron el escrutinio y acto general de los libros »), en el capítulo 26, recordando la función de ambos personajes en la Primera Parte y preparando su actuación en la Cuarta.

En la Tercera Parte vemos, pues, que el tema caballeresco se presenta encuadrado entre la parodia del amor en los libros de caballerías y la *Historia de Cardenio*, la cual sirve a su vez de marco a la gratuidad de la penitencia. La relación de la Segunda y Tercera Parte se presenta en los siguientes contrastes : Amor pastoril (Marcela) — amor caballeresco, pasando por los alborozos de Rocinante. Amor idealizado renacentista (Marcela) — amor idealizado barroco (Cardenio), con los cabreros, que en su función diferente, unen ambos mundos. Gratuidad del amor (Marcela, Renacimiento) — gratuidad del sufrimiento (Don Quijote, barroco). El tema literario, tanto en una parte como en otra, no se ofrece como una discusión, sino como una realización — forma de la *Historia de Marcela* — y una diferenciación del ideal de dos épocas — gótico y barroco — ; de aquí que el Cura y el Barbero no estén presentes.

Como los trece capítulos de la Tercera Parte contrapesan los catorce de las dos primeras, así las cinco verdaderas aventuras del mundo subjetivo moderno en busca de lo esencial contrabalancean las cinco aventuras de la Primera y Segunda Parte, parodias caballerescas. Y las tinieblas del mundo barroco moderno se oponen a la luz de oro del mundo renacentista.

LA COMPOSICIÓN DE LA CUARTA PARTE. — La *Historia de Cardenio* oponía el mundo novelesco barroco al renacentista idealizado ; pero en el Discurso de la Edad de Oro se estudiaba el contraste entre una edad pasada ideal y una presente desde el punto de vista de la virginidad. En la Edad de Oro, la mujer, viviendo libremente, salva su honor, y si lo pierde es por su propia voluntad. Marcela era igualmente libre (queda huérfana y rica, su tío la deja en completa independencia), y su virginidad no ha corrido peligro de ninguna clase. En la edad presente, decía Don Quijote, no hay mujer que pueda defenderse del hombre, aunque se encierre en un laberinto. Dorotea, efectivamente, vive encerrada en un laberinto moral — hacendosa y casta,

no tenía relación con ningún hombre —, que sirvió de bien poco, pues un hombre logró penetrar en él y seducirla ¹. Dorotea nos cuenta el discurso que le hizo a Don Fernando y el que se hizo a sí misma mientras estaba en sus brazos. La aventura está situada en un medio real, y, lo que es mucho más importante, está construída con una psicología real. Existe el amor puro y su nacimiento repentino e imprevisto; pero ahora lo que interesa a Cervantes es el estudio de la lujuria en el hombre, y cómo la mujer la canaliza, conduce y transforma en materia social. Lo que se propone Cervantes no es declarar que la mujer está acechada continuamente por el deseo sexual del hombre, sino aceptar la realidad de ese deseo como base del matrimonio. Si no existiera esa atracción sexual no existiría el matrimonio. La Iglesia tiene que santificarlo, haciéndole que conduzca al hombre a Dios, que la materia soporte al espíritu. La mujer tiene que sufrir por el deseo que ella misma despierta, y ha de transformar ese sufrimiento en impulso social, que atraiga al hombre a un fin más alto que el meramente sexual, el social y religioso del matrimonio. La mujer crea al hombre y en él el objeto de su dolor o de su alegría. Para despertar su instinto sexual basta su presencia; para despertar su instinto social tiene que lanzarse activamente tras el hombre, conquistarlo con cualidades más altas que la hermosura, con la virtud. Dorotea nos dice, con toda precisión, que su caída se debió a motivos puramente sociales. Hubiera podido pedir auxilio; no lo hizo, porque temió que nadie creería en su inocencia; además, pensó que no sería la primera vez que la hermosura igualaba la condición social de los amantes. Apenas se entrega cuando comienza a sentir lo momentáneo del amor lascivo, y entonces decide reconquistar a Don Fernando. Dorotea tiene que cesar en su papel pasivo de mera presencia y actitud defensiva para, sintiéndose mujer y sufriendo, entrar activamente en la vida, para conquistar con la voluntad y retener al hombre, que el deseo sexual lleva a la deriva de lo femenino.

La narración de Dorotea coloca el *Quijote* en una zona social y actual ², pero esto se lleva a cabo según la técnica barroca, que consiste en sublimar la realidad, transformándola en materia artística para que, así, pueda percibirse mejor su verdadero sentido. Dorotea para salvar a Don Quijote se presta a representar el papel de Princesa Micomicona, con lo cual ¹ se cierra el tema de la Edad de Oro, al hacer que Don Quijote intervenga

¹ La casa en que « el celoso extremeño » encierra a su mujer, es también un laberinto, e igualmente ineffectivo. Cervantes, es claro, alude al convento.

² En la Parte Tercera vimos cómo el mundo de Don Quijote se separaba de la parodia caballeresca y expresaba el contenido del mundo barroco; en la Parte Cuarta, cuando la novela entra en la zona actual, Cervantes hace que también Sancho se sitúe en la realidad, y lo hace no sólo después de Don Quijote, como conviene a la relación y proporción de los personajes, sino por el mismo motivo, de una manera brevísima. Véanse los caps. 29 y 50, donde habla de lo que hará con sus vasallos negros o con el condado.

como caballero andante para favorecer a una mujer desvalida ; 2º se transforma la realidad — la Historia en Arte —, preparando el tema literario de esta Parte Cuarta ; y 3º se simboliza en Don Quijote el esfuerzo moral necesario para pasar del plano de la lascivia al social del matrimonio.

El tema literario, como en la Primera Parte, sirve de encuadramiento a los acontecimientos. La primera salida *terminaba* con el escrutinio de la biblioteca, ahora *se empieza* con el escrutinio (Cap. 32). No se trata de examinar la literatura del pasado, sino la del presente. No se examinan estantes, sino una maleta de viaje. No se habla de libros impresos, sino manuscritos. Con el tema de Historia y Novela, enlaza el presente escrutinio al anterior, pero no de una manera indirecta, sino haciendo ver las reacciones del lector ante el libro ; mostrando cómo el arte, la novela, es más real que la vida, la Historia ; cómo la única realidad verdadera es la artística o, con otras palabras, cómo la realidad no tiene sentido hasta que el poeta le da forma. Y para dramatizar la diferente calidad de estas dos realidades, los personajes del *Quijote* se ponen a leer una novela. El Cura mandaba quemar los libros en el otro escrutinio, pero en éste es él mismo el que ávidamente se entrega a la lectura de una novela todavía no impresa : *El Curioso impertinente*.

Cervantes, que a través de toda su obra nos dice sus inquietudes de escritor, y que se nos presenta en esa actitud moderna de exclusivamente poseído por su afán creador y preocupado con su creación, resolviéndolo todo en un problema literario, no sólo nos da en el Prólogo del *Quijote* su manera de trabajar, — tachar, borrar, volver a escribir —, sino que le vemos meditar, pasar por momentos de perplejidad y duda al leer lo escrito, pensar en ese enigma que es el lector, del cual depende que su obra viva o muera, que sea comprendida o incomprendida, transformada y deformada. El escritor antiguo y medieval expresa siempre el alma de la comunidad, encarna su ethos ; su obra por lo tanto es siempre comprendida por su público. El escritor moderno, teniendo que expresar su alma singular y única, vive constantemente atormentado por la dificultad, que él sabe casi insuperable, de ser comprendido. Por eso, paradójicamente, piensa sin cesar en el público. Ese público necesario para que su obra viva y a quien el poeta le entrega un mundo hermético. Por esto, el Canónigo, que ha escrito más de cien hojas de una novela, dice (Cap. 48) : « para hazer la experiencia de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados de esta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que sólo atienden al gusto de oyr disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación ». No solamente los doctos, también los ignorantes ; quiere saber la opinión de todos : el melancólico, el risueño, el simple y el discreto, de que habla en el Prólogo.

Cardenio ha leído el comienzo del manuscrito y le parece bien ; lo mismo piensa el Cura. Es el momento más tembloroso de la vida de Cervantes, de

la vida de un escritor. No basta con estar seguro del valor de lo que se ha escrito. ¿Encontrará lectores? Una mujer lo decide: la encantadora Doro-rea, quien no tiene el ánimo tan sosegado que pueda dormir y así cree que será mejor «entretener el tiempo oyendo algún cuento». Todos se hallaban presentes a la lectura menos Don Quijote. El Caballero se ha recogido con sus sueños y no volverá a reaparecer hasta que *El Curioso impertinente* esté a punto de terminarse.

«Esténme todos atentos; que la novela comienza desta manera». Y en los capítulos 33, 34, 35, se lee la novela moderna, la novela del hombre fáustico, del hombre atormentado por «vn desseo tan extraño y tan fuera del vso común de otros, que yo me marauillo de mí mismo, y me culpo, y me riño a solas, y procuro callarlo y encubrirlo de mis propios pensamientos». Anselmo desea probar si en verdad es su mujer Camila tan buena y perfecta como él cree. Lo que intenta Anselmo, como le dice su amigo Lotario, es una cosa dificultosa y además *nueva*, porque no la intenta ni por Dios, ni por el mundo, ni por ambos. Su acción ni es la del religioso, ni la del mercader, ni la del soldado. De tener éxito en su experiencia no va a recibir nada; de fracasar, aunque nadie sepa su fracaso, sufrirá, pues lo sabrá él mismo. En su soledad, llorará, si no lágrimas de los ojos, lágrimas del corazón. Pero Anselmo se siente devorado por la curiosidad moderna, por el deseo de saber por saber, por un espíritu satánico, que le hace vivir una vida trágica, atormentándose a sí mismo, cuando todo en el mundo — amor, amistad, posición social, riquezas — le sonríe para que sea feliz. Se hace desgraciado a sí mismo y a los que más ama: a su mujer, a su mejor amigo. Desde el día en que a Anselmo se le ocurrió la fatal idea, que no pudo dominar, todos perdieron la paz y el reposo.

La novela moderna tiene como protagonista a ese ser que vive en un mundo poblado de ideas, y cuyas aventuras ni le llevarán a luchar con las pasiones ni a la acción, sino a internarse en sí mismo, explorando su propia alma con el deseo imperioso de aclarar, irreligiosamente, todos los misterios, de hacer todas las pruebas necesarias para llegar hasta donde se encuentra la verdadera verdad.

En el capítulo 32 el Cura ya dice: «si me fuera lícito agora y el auditorio lo requiriera, yo dixera cosas acerca de lo que han de tener los libros de cauallerías para ser buenos, que quizá fueran de prouecho y aun de gusto para algunos», alusión al diálogo con el Canónigo (Caps. 47, 48, 49, 50), con que se cierra el tema literario.

Al salir todos de la venta, y mientras se despiden, se alude inmediatamente al tema literario en la actualidad, es decir, que no se citan libros de caballerías o pastoriles, sino las novelas ejemplares: *El Curioso impertinente* y *Rinconete y Cortadillo*, asegurándonos que, siendo de un mismo autor, también la de *Rinconete y Cortadillo* sería buena. Ahora ya puede empezar el importantísimo diálogo con el Canónigo, cuyo interés ya no reside en la

censura de los libros de caballerías y en que sean tomados como Historias, aunque esto, que continúa la unidad temática, da ocasión a que Don Quijote invente la Aventura del Caballero del Lago, en la cual se encuentra una descripción, única, de arquitectura y de motivos decorativos barrocos. Lo importante es que Cervantes establece la unión del barroco con el gótico, y examina todos los elementos formales de éste que son aprovechables y pueden y deben ser salvados. Opone « la escritura desatada destes libros » a la rigidez formal clásica y renacentista. El barroco, apoderándose de la flexibilidad formal gótica, puede volver a abarcar el mundo todo en su compleja variedad. Los párrafos finales del capítulo 47 son el manifiesto del barroco, el programa literario que nos permite comprender por lo que respecta a la forma desde el *Quijote* de 1605 hasta el *Persiles*, pasando por las *Novelas ejemplares* y el *Quijote* de 1615. Los héroes barrocos de Cervantes nos entregarán el mundo de la Contrarreforma, y al mismo tiempo mostrarán las raíces, todavía tiernas, del hombre moderno, prestándose a la vez a pintar la elocuencia y la astucia, la piedad, la valentía, la traición, la prudencia, la fidelidad, la desgracia, la clemencia, la liberalidad, con la ocasión que ofrecen al escritor los naufragios, las luchas, el cautiverio y otros mil incidentes, para trazar amplios frescos en que luzca su riqueza estilística y su capacidad de invención.

La lectura de *El Curioso impertinente* había sido interrumpida por la aventura de los cueros de vino (Cap. 35), en la cual Don Quijote mata al gigante de la lascivia, liberando de esta manera a la Princesa-Dorotea; llega Don Fernando con Luscinda ⁴ y así la Historia actual de Cardenio y Dorotea encuentra su desenlace. Estamos en la venta presenciando el realizarse del destino y descubriendo los secretos de la personalidad humana, cuando llega el Cautivo vestido de azul con su compañera, la bella Zoraida. Don Quijote pronuncia el Discurso de las Armas y las Letras, y Cervantes nos recuerda que hay que relacionarlo con el Discurso de la Edad de Oro: « Dexando de comer don Quixote, movido de otro semejante espíritu que el que le movió a hablar tanto como habló quando cenó con los cabreros, comenzó a dezir... » (Cap. 37). Y de la misma manera que dramatizó el discurso de la Edad de Oro en las Historias de Marcela, Cardenio y Dorotea, dramatiza ahora el discurso de las Armas y las Letras con las Historias del Cautivo (armas) y

⁴ En la venta, que Don Quijote transforma en castillo para que sea la digna morada del tesoro de hermosura que contiene, Luscinda y Cardenio se reconocen por la voz; en cambio, Dorotea y don Fernando no. La crítica ha apuntado en seguida un nuevo descuido del novelista. Yo me inclinaría a creer que Cervantes indica que el amor lascivo pone en relación los cuerpos y no las almas; por eso una pareja se reconoce y otra no. Dejando aparte la interpretación, lo que importa, sin embargo, es señalar que este no reconocerse por la voz es un recurso literario como puede verse en *Las dos doncellas*. La técnica barroca puede ser insoportable para el positivismo, y éste hará bien en rechazarla si quiere, pero no se pueden llamar descuidos los procedimientos técnicos de otra época, que, como es natural, revelan una manera de ser y de sentir.

el Oidor (letras). Dramatización que Cervantes indica por boca de Don Quijote en cuanto llega a la venta el Oidor: « Hallóse Don Quixote al entrar del oydor y de la donzella, y assí como le vió, dixo: Seguramente puede vuestra merced entrar y espaciarse en este castillo; que aunque es estrecho y mal acomodado, no ay estrechez ni incomodidad en el mundo que no dé lugar a las armas y a las letras, y más si las armas y letras traen por guía y adalid la fermosura ». (Cap. 42).

Las armas y las letras son hermanas, aunque guardando entre ellas la debida jerarquía que da la preeminencia a las armas sobre las letras. La Historia del Cautivo es una autobiografía espiritual de Cervantes. Si Don Quijote es la figura nostálgica del heroísmo pretérito, el Cautivo es la figura del heroísmo presente, cuya existencia en el alma de Cervantes permitió que su nostalgia adoptara una forma irónica, libertándole de caer en un amargo pesimismo. Para Cervantes el mundo no es solamente añoranza de los tiempos homéricos y cidianos, de los tiempos del Gran Capitán; él ha vivido la última gran epopeya, la de Lepanto. Al mundo burgués actual presenta Cervantes su frente ungida con las últimas luces del heroísmo. Forma de heroísmo que ya no puede ser comprendida ni sentida, pero esta incomprensión apenas si lo velará con una ligera nube de tristeza, porque Cervantes logra salvar incólume la fe en sí mismo, la fe en su voluntad, en su esfuerzo, que las contrariedades y fracasos depuran en lugar de aniquilar. El Cautivo dice: « jamás me desamparó la esperanza de tener libertad, y quando en lo que fabricaua, pensaua y ponía por obra no correspondía el successo a la intención, luego, sin abandonarme, fingía y buscava otra esperanza que me sustentase, aunque fuesse débil y flaca » (Cap. 40). No importaría que desconociéramos la biografía de Cervantes; con esta confesión del Cautivo, su vida ilustre hubiera tenido siempre una espléndida claridad. Cervantes no desprecia los tiempos modernos, su época, y por eso ve el perfil grotesco de un pasado resurrecto. Necesita enfrentar a Don Quijote con el Cautivo; crear *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* para liberarse de su nostalgia y poder descubrir el nuevo heroísmo burgués de la Contrarreforma, que le llevará a crear las *Novelas ejemplares*, el *Quijote* de 1615 y el *Persiles*.

Zoraida es al Cautivo lo que Dulcinea a Don Quijote; pero si ésta es la mujer gótica deificada y transformada en idea platónica, Zoraida representa la experiencia del cautiverio, la bella experiencia moral. El mundo católico como el protestante va a tener por base únicamente la moral; pero si los protestantes hacen de la moral una bella experiencia interior, que conduce al severo imperativo categórico, Cervantes le otorga la espléndida forma de Zoraida, cuya belleza va proclamando el dogma de la Inmaculada Concepción. Y los azules del Cautivo entonan, con el rutilante colorido de Murillo y de Rubens, el canto a la Virgen, la brillante trompetería del *Lela Marién*, que « quiere dezir Nuestra Señora la Virgen María ».

Ya se ha indicado antes que la *Historia de Clara* servía para depurar todo el amor humano. Como en la *Historia de Marcela* y en la *Historia de Cardenio*, Don Quijote vuelve a aparecer enamorado, en cada momento con el tono correspondiente a la escena de que forma parte.

La acción de las « semidoncellas » conducen la novela a la zona grotesca, y una serie de incidentes preparan el desenlace, reteniéndolo, en un crescendo tumultuoso que va a hacer resaltar el *lento* marchar de los bueyes y el diálogo con el Canónigo, para dar lugar a otro brillante movimiento, seguido de otro movimiento pausado, esta vez brevísimo, que prepara el gran coral final de la aldea en domingo y el último acorde de Sancho y su mujer (época actual) en contraste con el pasado de las hazañas de Don Quijote.

Los incidentes son tres: 1° los dos huéspedes que querían marcharse sin pagar; 2° discusión sobre la albarda; 3° propósito de los cuadrilleros de prender a Don Quijote. Al comienzo de la Cuarta Parte se alude a los galeotes (final del cap. 29 y cap. 30) y reaparece Andrés (Cap. 31). El incidente de los dos huéspedes, al mismo tiempo que interrumpe la acción de la *Historia de Doña Clara y Don Luis*, alejando su desenlace, sirve para reforzar el sentido de la aventura de Andrés y la de los galeotes: la justicia ideal y su aplicación social. Mientras la ventera suplica a Don Quijote que socorra a su marido, el Caballero andante se entretiene en pedir permiso a la Princesa Micomicona para poder entrar en batalla, luego se da cuenta de que no puede combatir por no ser los contrincantes armados caballeros, y además consuela a la ventera diciéndole que no importa que maten a su marido, pues él le vengará de todas maneras. El incidente de la albarda se aprovecha para redoblar el tema escolástico-barroco del baciuelmo, cuyo tono burlesco adquiere toda su resonancia al intervenir los cuadrilleros.

Terminado el diálogo sobre la novela y el teatro, todavía se detiene el desenlace con la *Historia del Cabrero celoso*. La aparición de la cabra y las exclamaciones del cabrero dan a esta narración todo el movimiento dramático y romancesco de la narración de Cardenio; por otra parte la figura de Leandra y su paisaje es equiparable a la de Marcela y su medio; el coro de amantes de ésta tiene su parangón con el de Leandra, cuyos amantes, desesperados, dan su nombre al viento, que lo lleva de monte en monte, repetido por el eco. Sin embargo, si la figura de Marcela, conforme a su estructura renacentista, ha hecho del amor una « cuestión », el comportamiento de Leandra está alejado de todo academicismo y la sitúa en una zona cercana a Dorotea. En su aventura amorosa salva el honor, porque su amante, como los corsarios franceses que atacaron la barca en que venía Zoraida, lo único que quería eran sus joyas y dinero. El final de la narración — Don Quijote, Sancho y el Cabrero aporreándose — vuelve a recordar la *Historia de Cardenio*. Es decir que la *Historia del Cabrero* sería una *Historia de Marcela* en un tono a « lo Dorotea », con detalles a « lo Zoraida » y un encuadramiento a

«lo Cardenio». La *Historia del Cabrero* es una *reprise* del tema amoroso, como la *Aventura de los Disciplinantes* es una *reprise* del tema caballeresco, pues recuerda todas las procesionales — galeotes, cuerpo muerto, vizcaíno, mercaderes. Como en la de los mercaderes — la última de la primera salida —, Don Quijote queda en el suelo sin poderse mover y con su pensamiento puesto en Dulcinea, y lo vuelven a llevar a la aldea.

Vemos, entonces, que el tema del amor da lugar a una máxima complicación, en la cual se dramatiza la realización del destino, el secreto de la personalidad, y además la solución del conflicto amoroso en el presente, ofreciéndose ésta enlazada al tema de las Armas y las Letras. A su vez, el amor de Clara sirve de fondo al puro soñar de Don Quijote, y mientras se busca la solución al conflicto por él planteado, se cumplen, interrumpiéndola, retardándola, una serie de incidentes, cuyo tumulto y complicación hacen juego con los del amor, y traen otra vez al primer plano a Don Quijote y el tema caballeresco. El tono burlesco con que reaparece el tema lo traspone a la misma clave de la Primera Parte y está en contraste con el tono apasionado del tema del amor. Ambos temas, por último, se desenlazan. El barroco gusta de estas *reprises* para sus desenlaces arquitectónicos-musicales, y con ellas prepara el último acorde de su cascada final.

RECAPITULACIÓN

El trazado de la novela queda delineado con toda claridad, y puede recapitularse su contenido fácilmente :

FORMA : *Composición circular* : movimientos ternario y quinario con los cuales se expresa la idea del destino.

Composición en cascadas : expresión del sentimiento del destino.

Cuatro Partes : la Tercera contrabalanceando las dos primeras y, a su vez, la Cuarta las tres anteriores.

Dos salidas : la primera en función de la segunda, representando el destino de una manera esquemática y esencial.

CONTENIDO : *Tres temas* : 1° caballeresco ; 2° amoroso ; 3° literario.

Doce aventuras : las seis de la Primera y Segunda Parte en dos grupos.

(A) Cinco aventuras : Arrieros, Andrés, Mercaderes (primera salida). Molinos, Vizcaíno (segunda salida). (B) Aventura soñada de los caballeros aventureros y cortesanos (primera salida). El grupo A tiene su correspondiente en las cinco aventuras de la Tercera Parte : Rebaños (polvo), Cuerpo muerto (luces), Batanes (ruidos), Yelmo (reflejos), Galeotes (palabras). La aventura del grupo B tiene su correspondiente en la de la Cuarta Parte : Cueros de vino.

Dos discursos : discurso de la Edad de Oro, del que dependen la *Historia de Marcela* y la *Historia de Cardenio y Dorotea*, que contrastan el pasado idealizado con el presente idealizado y el presente real. Discurso de las

Armas y las Letras, del que dependen la *Historia del Cautivo* y la *Historia del Oidor*, los dos estilos de vida en el presente actual contrastados entre sí y opuestos a los dos estilos de vida en el gótico: caballero, religioso. Los dos discursos están enlazados por el amor.

Dos ventas : la venta de la segunda salida en dos tempos : el del amor paródico y carnal, el amor en el presente y puro.

Historia de Clara : transición entre el tema amoroso y el caballeresco.

Primera reprise : *Historia del Cabrero*, segundo tema, el del amor.

Segunda reprise : aventura de los disciplinantes, primer tema, el caballeresco.

Tema literario : se presenta unido a los otros dos temas en la Segunda y Tercera Parte, sirve de encuadramiento en las Partes Primera y Cuarta.

Primera Parte : libros de caballerías — Escrutinio. Segunda Parte : escrutinio (*El Curioso impertinente*) — Manifiesto de la novela moderna.

Si vemos el trazado de la novela, no sólo podemos gozar de ésta en toda su inteligente claridad, sino que descubrimos su verdadero núcleo : la polaridad (en los tres temas) entre el pasado y el presente, y la exacta relación de Don Quijote y Sancho, los cuales ni se oponen ni se complementan, sino que representan dos valores distintos del mismo mundo ideal : Dulcinea, la Ínsula.

JOAQUÍN CASALDUERO.

Smith College, Massachusetts.

HORACIO EN LA LITERATURA MUNDIAL

Si es instructivo seguir el rastro de un autor clásico a lo largo de una literatura moderna porque permite comprenderla conforme a un orden que difiere de la habitual presentación por fechas o por géneros, mucho más lo es abarcar en conjunto todos esos cortes aislados, conocerlos en su verdadera realidad y relación, ya que las secciones — examen de tal o cual literatura — no son más que porciones recortadas en la realidad cultural por el interés y el saber de quienes las han practicado. A los resultados que ofrece el estudio de la influencia de un clásico dentro de una sola literatura, la investigación de conjunto agrega ventajas mucho más valiosas que la mera multiplicación de datos; abre una perspectiva nueva en la apreciación histórica del autor influyente, porque destaca qué es lo que en sus escritos mira al pasado (aquello que sólo cobra sentido con relación a la herencia cultural recibida), y qué es lo que ha creado cara al porvenir (aquello que será descubierto y recreado por las sucesivas generaciones literarias). Además, el estudio de la literatura mundial no sólo da a conocer para cada época la reacción común ante el pensamiento crítico, moral o poético de determinado modelo clásico, sino que permite de rechazo la justa medida de lo que hay de peculiarmente nacional y local en la reacción de cada literatura.

Reunir historiadores de las distintas literaturas que asimismo estén interesados en la tradición clásica, coordinar sus esfuerzos para asegurar a sus investigaciones unidad verdadera, es empresa que podría dar buen empleo a las energías que parece desencadenar en el hombre de nuestro siglo el culto solemne de las fechas. El anuncio de *Orazio nella letteratura mondiale*, publicación del bimilenario que reúne las conferencias pronunciadas en el *Istituto di Studi Romani*¹, permitía esperar la ansiada obra de conjunto sobre la influencia de este poeta, pero su examen prueba sobradamente que el contenido no corresponde ni a la amplitud de su título ni a la calidad de la casa de estudios que la edita. Ante todo, el lector se encuentra con una

¹ *Orazio nella letteratura mondiale*. Scritti di E. Castle, A. Forsström, N. J. Herescu, J. Huszti, J. Marouzeau, R. Newald, W. Norvin, L. Pieirabuono, C. Riba, L. Sternbach, A. W. van Buren, H. Wagenvoort, H. M. O. White. Roma. Istituto di Studi Romani, 1936, 255 páginas.

singular lista de colaboradores : junto a nombres autorizados figuran en ella los de aficionados responsables de la mediocridad de buen número de conferencias, que nada dicen que no esté mejor dicho en las obras especiales. Y como obra de vulgarización, el volumen presenta graves fallas ; carece — para empezar por ciertos aspectos a que tal género de escritos debe atender en primer término — de índice adecuado y de bibliografía. Sigue además este curso sobre *Orazio nella letteratura mondiale* un criterio de selección difícil de descubrir, ya que, incluyendo el estudio de una literatura eslava (la polaca), de las literaturas ibéricas (española, portuguesa, catalana), de una literatura americana (la estadounidense), omite al mismo tiempo toda consideración de la literatura rusa, y depara a los que esperábamos el juicio que tal asamblea de especialistas pronunciaría sobre la influencia horaciana en las letras de la América latina, la sorpresa de una omisión total. Es justo recordar, no obstante, que desde los días de la colonia Horacio ha sido una fuerza viva en nuestra cultura, y que en el siglo pasado fué mucho mayor su importancia en el suelo americano que en el peninsular : testigos los poetas de la Independencia, inspirados en el alarde de virtud romana de las odas que celebran los triunfos de Augusto y los suyos ; y testigos, más adelante, los hombres de letras como Pesado, Roa Bárcena, Bello, Caró, que son retoño póstumo de la minoría culta en los países privilegiados de la época colonial ; testigo también el honesto esfuerzo de Mitre, con su desaliño típico de la Argentina, Genicienta del Virreinato, cuyas realizaciones culturales tienen por eso la imperfección fecunda de los comienzos.

Tampoco representa esta recopilación, como debiera toda obra de vulgarización, el estado actual de los estudios horacianos ; pasma, en efecto, hallar *virginibus puerisque canto* interpretado no en función del papel de vate religioso que Horacio asume con tanta complacencia (cf. *Epístolas*, II, 1, vv. 132-133) sino en el sentido de que el poeta se propone hablar claro para que lo entiendan las gentes de pocos años y el hombre común (pág. 12 y sig.). Verdad es que dos versos más arriba leemos *Odi profanum vulgus*, pero ello no es sino « una nota de austeridad casi religiosa que había sido ajena, podemos decir, a los dos primeros libros de las odas », y con este peregrino razonamiento debemos contentarnos, aunque todos recordemos en el segundo libro el *spernere vulgus* de la oda a Grosfo. Aparte la crítica de detalle, es preciso señalar algunas fallas generales evidentes : así, con ser muy sumarias las conferencias, contados son los autores que no reducen aún más su exposición con prolijos lamentos sobre la falta de espacio ; en este sentido descuellan las páginas de Newald por la longitud de sus vaguedades iniciales y de las inocentes fantasías finales en que trata de profetizar el porvenir de la literatura alemana ; no les van en zaga las de van Buren que entre mil increíbles niñerías (véase, por ejemplo, pág. 13 y sigs. acerca de la utilidad de las máximas) logra no aventurar una sola palabra sobre el tema anunciado, so pretexto de que literatura es vida y vida es literatura. Cuando algo

dicen, los estudios se limitan a la enumeración más o menos veloz de nombres y fechas fijados por la nacionalidad del conferenciante, sin que en general asome el intento de explicar el porqué del papel de Horacio en tal o cual época; aun el trabajo de Marouzeau (que dentro de la menos que mediocridad del conjunto es, con el de White, de los más aceptables) no señala las conclusiones que cada hecho esboza inequívocamente — el hecho, por ejemplo, de que en Francia sea más feliz la imitación de los *Sermones* que de los *Carmina*, contrariamente a lo que sucede en España — y da muestras de incompreensión histórica no menor que la que achaca a los hombres de la Edad Media, cuando se enfada con ellos (pág. 63) porque no tenían idea histórica de la obra de Horacio ni respetaban la ortografía de su nombre: tanto valdría llamar al orden a Cervantes porque firmaba *Cerbantes*. Y el defecto más hondo: los estudios se suceden sin la menor coordinación. Hay puntos varias veces repetidos — como la actuación de Conrado Celtes y, en general, la poesía neolatina del Renacimiento — que ganarían coherencia con un enfoque unitario; hay una desproporción casi cómica en la extensión pareja que se ha impuesto a todas las conferencias: para alargar el capítulo de Polonia hasta la dimensión de regla ha sido necesario dedicar más de cuatro páginas, de las diez que comprende todo el estudio, a la vida de un sólo poeta; como es de suponer, tal desproporción no contribuye a dar una idea equilibrada del conjunto. Absorbidos en el catálogo de sus horacianos connacionales, los colaboradores del volumen se encierran tan estrechamente en su campo particular que cada cual llega a atribuir a razones peculiares a su país la boga de las *Sátiras* de la Edad Media, de las *Odas* en el Renacimiento, de la traducción en metros sin rima desde el siglo xviii, sin reparar en que no son sino manifestaciones locales de fenómenos comunes a Europa toda. Lo más lamentable de tal falta de coordinación es que el libro carezca de un par de páginas que presenten al lector el balance de todas esas vidas paralelas del poeta, balance instructivo como pocos para el conocimiento de la literatura europea y para la apreciación de Horacio.

Porque nos enfrentamos con una figura que, sin ser una culminación dentro de ninguna actividad vital — ni como artista ni como pensador, ni como personalidad moral, ni como hombre de acción — posee un arraigo tal que el ámbito de su influencia trasciende los cuadros de la historia meramente literaria, para convertirse en uno de los rasgos definidos de la cultura de la Europa moderna. En la Edad Media, Horacio (sobre todo Horacio como lírico) es figura secundaria, y se sitúa muy por debajo de Virgilio y de Ovidio. La razón es clara; el primer mérito de Horacio es su forma exquisita, su pura forma; aunque no se perciba el ritmo delicado del verso o la arquitectura de la narración en un episodio de la *Eneida*, aunque se pierda el juego malicioso de las *Heroidas* o el encadenamiento como de sueño de las *Metamorfosis*, queda siempre el residuo sólido de una apasionada

anécdota ; pero si se deja de percibir la forma de composiciones que huyen cuidadosamente de la anécdota y del argumento, si cesa la comprensión de su métrica, Horacio, *Romanae fidicen lyrae*, se convierte en el *Orazio satiro* de la *Divina Comedia* ; las *Odas* y *Epodos*, dice Hugo de Trimberg, *nostris temporibus credo valere parum*. Perdida la visión integral de su obra, lo que queda de Horacio son máximas chatas, buen material para centones, que nada dicen al gusto medieval : *vultus/sit licet his durus, utilitate valet*.

El imperio de Horacio comienza de veras con el Renacimiento, cuando surge el problema de la forma literaria con planteo semejante al que tuvo para Horacio mismo : las lenguas modernas se hallan, en efecto, ante el latín como el latín de la época de Augusto ante el griego ; pero no hubo modelo griego único que elevara la poesía latina en la medida en que las *Odas* de Horacio elevaron la expresión poética moderna. De un extremo a otro de Europa, cada lengua nacional, al tomar conciencia de sí como vehículo de expresión poética, entra en la órbita horaciana, y lo mismo se observa en la lírica neolatina : su magnífica floración desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII sigue, en las formas de más vuelo, idéntico modelo formal. La lírica de Horacio, sabia poesía de imitación, obra con seguridad y eficacia sobre toda poesía de imitación, ésa es su esfera y su límite. Así lo prueba el caso de Italia, donde, hasta el siglo XVIII, Horacio ejerció menor influjo que Virgilio, Ovidio, Lucrecio, Tibulo, porque la lengua italiana era la única entre las modernas en presentar una forma acabada, la petrarquescas, que la erige en maestra de las restantes. Las lenguas que se hallan al borde o más allá del mundo románico revelan aún más señaladamente el alcance cultural de la imitación horaciana ; una nación como Hungría, que ha sido durante siglos frontera de Europa, da al cultivo de las letras latinas una patética importancia, inusitada en los países más seguros de su puesto en la sociedad occidental, y, correspondiendo a la urgencia de su problema de expresión, que en ella es problema de cultura nacional, se aplica con fervor no interrumpido al estudio de la forma horaciana. Rumania, que crece en un ambiente no latino, identifica su deseo de independencia con su sentimiento de latinidad, tanto más exacerbado cuanto más problemático ; su literatura no comienza hasta el siglo XIX, y el máximo representante de ella, Miguel Eminescu, contemporáneo del naturalismo, presenta un laborioso cultivo de la estrofa sáfica junto con la imitación externa de los más manoseados lugares comunes horacianos (como su modelo, el rumano canta, desea coronarse de verde lauro, y no admira nada) : parecería que toda nacionalidad, al querer dar a su lengua rango literario dentro de la tradición cultural grecolatina, pasara por una etapa previa de aprendizaje horaciano. Hoy, como en el siglo XVIII o en la Edad Media, muchos serán los lectores de Horacio que prefieran los *Sermones*, pero la mayor realidad de su influencia pertenece sin duda alguna a la obra lírica, que justifica el merecimiento

en que él insistía con inteligente orgullo, el de trasmisor de la forma griega (*Odas*, III, 30; IV, 3; *Epístolas*, I, 19).

Característicos de la Edad Moderna son los horacianos que, en literaturas tan absolutamente incomunicadas entre sí como la española, la dinamarquesa y la húngara, ahondan las bellas cadencias del poeta romano con la inspiración de la Biblia y de la filosofía neoplatónica. En la base de esta asociación hay un estado de ánimo comparable al del hombre medieval que expresa su pensamiento propio con los amados hemistiquios de la *Eneida*; los poetas prendados de la forma horaciana la emplean del Renacimiento abajo para expresar sus problemas y sus soluciones personales, que guardan con la reflexión sensata, amable y trivial de Horacio, una diametral divergencia, subrayada precisamente por la identidad de la forma.

Un poderoso motivo circunstancial estrecha la conexión de los líricos modernos con su modelo: el hombre de letras, dependiente de la buena voluntad de un noble protector como Horacio del favor de Mecenas, encuentra también en su clásico predilecto la brújula para sortear delicadamente las dificultades de la corte (cf. por una parte, instrucciones como las de las *Epístolas* XVII y XVIII; por otra, las graciosas lisonjas a Augusto, a Mecenas, a Agripa, a Planco, a Tiberio). Queda además una afinidad dolorosa; la edad del Imperio, como la del absolutismo monárquico, lleva a muchos hombres de pensamiento a una filosofía de retirada — *secretum iter et fallentis semita vitae*, « la escondida senda » — para la cual es tan poco importante la temible máquina oficial (que anonada al vulgo), que ni siquiera tiene por indigno acatarla en lo externo a fin de no coartarse la preciosa libertad interior.

La lírica de Horacio ha dominado con señorío absoluto mientras se desarrollaban los « siglos de oro » de las literaturas europeas: siempre importante, ya que la tradición que ha creado no deja de cultivarse, en el siglo XVIII lo es sin embargo menos que los *Sermones*. Porque el siglo XVIII es el siglo de la razón, de la crítica, de la polémica, de la prosa: la *Epístola a los Pisones* interesa más que *Diffugere nives*; la compenetración íntima con Horacio se encuentra en la prosa, en las páginas de Addison y Steele, por ejemplo, y no en el verso; interesa casi exclusivamente la dosis de verdad universal, ética o estética, que se halla en su obra. Ya Boileau había extraído un sistema del azar deliberado del *Arte poética*, y Dacier y Fénelon se habían hecho lenguas de su sólida filosofía: de ahí a erigir en normas estéticas los consejos esparcidos en sus hexámetros y a prestar un alcance ingenuamente desmedido a sus felices fórmulas de sentido común, no había más que un paso. Pero el 1700, siglo de la razón, es también el siglo de la sensibilidad, y Horacio, bajo cuyo nombre se ampara tradicionalmente el neoclasicismo, ejerce un influjo apenas menor en la expresión literaria de la sensibilidad prerromántica. Recordemos el panorama de la literatura inglesa de donde ese movimiento es más genial: si los franceses del siglo de Boileau y de Le

Nótre se prendaron del *lucidus ordo* y de la juiciosa simetría de las *Odas*, Shaftesbury, Pope, Gray, Goldsmith, Johnson, Fielding, Cowper y la pléyade menor gustaron en particular de Horacio por muchas afinidades no precisamente estéticas: por su variedad, por ejemplo, virtud rara en los poetas antiguos, y principalmente por la variedad de temas que se suceden, al parecer, mediante simple asociación, haciendo de cada sátira o epístola una suerte de sabroso *essay*. El siglo de los salones se deleita en una obra en que predomina el tono de la conversación culta, y encuentra en Horacio el más moderno de los antiguos. La moda de las Memorias y Confesiones descubre una nueva conexión con las confidencias de Horacio que no son, como las de los poetas elegíacos, la historia de un proceso interior, sino el divertido relato de peripecias externas: « El viaje », « El encontradizo », « El banquete », a imagen de las correspondientes sátiras de Horacio, constituyen verdaderas especies literarias; los detalles menudos o bajos enamoran a los espíritus fatigados de la tensión de la poesía « sublime », y el hallarlos en la lengua sabia crea un contraste que para el lector moderno subraya la caricatura. A Horacio, en fin, se remonta en este momento buena parte de la idealización estética y moral de la naturaleza, ya que justificando la tradicional asociación con Virgilio, algunas de sus *Odas* colaboran con las *Églogas* y las *Geórgicas* en el cuadro idílico amanerado en que se complacen poetas y artistas, y proyectan al ambiente moral el contraste entre el paisaje urbano y el rural. Tan unido está Horacio al desarrollo del pensamiento europeo que su trayectoria de cuatro siglos desde el Renacimiento hasta el Romanticismo se refleja con nitidez en los diversos sentidos con que se colora la imitación de un mismo motivo horaciano. El *Beatus ille* (« contaminado » por cierto con las *Geórgicas*, II, 458 y sigs.; *O fortunatos nimium sua si bona norint*), por ejemplo, es para el Renacimiento el ideal estoico de la conformidad con la naturaleza, oportunamente corroborado en la referencia a la Edad de Oro, al pasado humano ejemplar — *ut prisca gens mortalium* —; bajo la férrea disciplina que impone la Contrarreforma, el elogio del campo es exteriorización del ansia renunciada de libertad; su nota más sincera y actual no es tanto el acuerdo con la naturaleza mediante un vivir sencillo, cuanto el deseo de un « ya seguro puerto », desnudamente expresado cuando la coerción ha sido más implacable, como en el caso de Luis de León. En el siglo XVIII, *Beatus ille* es una consideración teórica a lo Rousseau que opondrá la vida social a la vida natural, la convención humana a la obra divina: *God made the country and man made the town*. Ni falta siquiera, para recomendar el epodo, el halago del bienestar material, primariamente importante para los sociólogos del siglo XVIII.

Cuando Europa supera la posición de aprendizaje ante la literatura latina, toca a su fin la imitación horaciana que había sido su más precioso instrumento. El individualismo romántico, reflejado en su exigencia de historicismo y de color local, impone una nueva manera de abordar a Ho-

racio, que cunde rápidamente en las literaturas no romances : la versión en metro antiguo, la versión « arqueológica ». Tal deseo de comprensión histórica, que mueve a contemplar a Horacio en su circunstancia formal, en lugar de traerlo a la del lector como se había hecho desde el Renacimiento, es el golpe de gracia para la influencia horaciana ; con él cesa su recreación e incorporación a la poesía moderna. En el siglo XIX la influencia de Horacio perdura de veras sólo en las literaturas de ritmo retrasado, como la húngara y la rumana, o por razones políticas, en las literaturas de las naciones nuevas (himnos de Carducci en Italia, de Quintana Roo en México, de Olmedo en el Perú, de Varela en la Argentina). Pero esta poesía es estéticamente un retoño de la oda solemne del siglo XVIII. Los grandes del romanticismo reniegan a voces de las normas literarias de la generación anterior, materializadas en la sujeción a la *Epístola a los Pisones* : sólo se salva el arte leve de las odas no moralizadoras ni patrióticas, en el elogio de Victor Hugo, por ejemplo, y en la imitación de Leconte de Lisle, de donde deriva el frívolo horacianismo de Rubén Darío, que más es alusión a Horacio convertido en símbolo epicúreo que acercamiento directo a su poesía.

El estudio de Horacio en las literaturas ibéricas, a cargo de Carles Riba, es una revisión apresurada que se ha contentado — según declara el autor mismo — con resumir las opiniones que sobre los principales horacianos emitió Menéndez y Pelayo hace más de medio siglo. Es lástima que no haya intentado una interpretación más personal un crítico capaz de las finas observaciones que así y todo agrega de pasada. A propósito, por ejemplo, de « Benditos aquéllos » señala que la palabra *beatus* tuvo para el Marqués una misteriosa resonancia cristiana ; a propósito de la versión de Garcilaso del mismo tema horaciano (*Égloga II*), indica como estado de ánimo moderno la ternura íntima del sentimiento de soledad que es esencial en el lírico de Toledo, más cercano a Virgilio que a Horacio, y que convierte el atractivo moral y natural que celebraba el epodo en el símbolo o materialización de ese sentimiento. La excesiva adhesión a Menéndez y Pelayo lleva en cambio a Riba a incurrir aún a sabiendas en las mismas arbitrariedades que su guía ; y así es vago e inexacto el estudio de Luis de León, es exagerada la parte de misticismo supuesta en este poeta intelectualísimo, indefendible el paralelo entre la actitud religiosa de uno y otro poeta. Entre las combinaciones creadas por Francisco de la Torre cuenta, como Menéndez y Pelayo, la de dos endecasílabos alternados con dos heptasílabos con rima *abab*, que no es otra que la empleada por Luis de León en la más célebre de sus traducciones, la del *Beatus ille*. Si bien la cronología incierta de Francisco de la Torre no permite puntualizar rigurosamente su relación con fray Luis, parece muy probable que la prioridad en el hallazgo de la estrofa corresponde al poeta más célebre. La afirmación de Menéndez y Pelayo se fundaba quizá en que la obra poética de Luis de León se imprimi-

mió en fecha tardía (1637), pero esa combinación era conocida mucho antes, no sólo porque los versos de fray Luis circularon manuscritos, sino porque en ella está versificada la paráfrasis del salmo *Benedic, anima mea* con que termina el libro primero de los *Nombres de Cristo*, publicados en 1583. También por seguir las huellas de Menéndez y Pelayo, Riba no atina con la historia verdadera de la estrofa sáfico-adónica en España: desde los oscuros momentos de la introducción hasta las primorosas y vacuas *Latinas* de Villegas, la forma no tiene importancia ni arraigo en español, tanto que Villegas mismo no la emplea en su traducción de Horacio, salvo un solo experimento. Su auge, como el del verso blanco, traduce el empeño de remedar una característica sensible de la versificación de las lenguas sabias, y corresponde a la aspiración a una forma refinada, sin atractivo para el vulgo, que caracterizará al neoclasicismo. No convence tampoco la apreciación del horacianismo de Cabanyes, exagerado en Menéndez y Pelayo por amistad y en Riba por patriotismo local: antes que poeta, Cabanyes es campeón de cierta virtud corneliana que nada tiene que ver con Horacio; repugna mucho más todavía al modo de ser del latino, que es ante todo el hombre de su oficio, la insistencia en poner la poesía al servicio de la moral, lo que introduce en el retardado romanticismo español un resabio de la forma demasiado simple en que desde el siglo XVI se venía concibiendo la función ética de la poesía.

La precipitación con que ha sido compuesta la conferencia es sin duda la causa de varias otras afirmaciones discutibles, tales como la rotunda exclusión de Góngora de entre los secuaces castellanos de Horacio. Menéndez y Pelayo, más exacto a pesar de su voluminosa incomprensión de Góngora, se limitó a señalar varias imitaciones y a rechazar todo influjo horaciano en « sus posteriores desvarios ». Pero ese influjo existe; aun cuando peque de exagerada la tesis de Lucien-Paul Thomas sobre el orden de palabras de Horacio como modelo del de Góngora, siempre es posible agregar varias reminiscencias ocasionales, y entre ellas una joya de precio, la canción de la *Soledad I*, « ¡ Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora ! », que cierra el ciclo renacentista de las variaciones sobre el *Beatus ille*, con la tónica hallada por Garcilaso (« ¡ Cuán bienaventurado / aquél puede llamarse ! »), cuya poética ambigüedad conserva el equívoco de la versión inicial de Santillana. El juicio de Menéndez y Pelayo sobre los Argensola es mucho más acertado de lo que haría creer su expositor, pues bien señala en las sátiras el estilo pesado y lento que, además, se propone como modelo a Juvenal y no a Horacio, y en las poesías líricas la densidad de pensamiento que sólo excepcionalmente se torna ligereza horaciana. No pueden admitirse, en fin, las consideraciones sobre la inconciliable oposición que existe en la literatura española entre « los valores realistas, nacionales, populares y los idealistas, universales, selèctos ». Semejante « antítesis irreducible » queda desmentida por el cultivo de los dos valores en un mismo

individuo que Riba presenta como « rara paradoja », y que no es posible reducir a la categoría de excepción cuando los individuos son los representantes máximos de las letras españolas : San Juan de la Cruz, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo. Por lo demás es bien sabido que todo el arte de la península — su epopeya, su teatro, su lírica, su literatura sagrada — se singulariza frente al de otros países de Europa por la fusión de lo culto y lo popular que Dámaso Alonso ejemplifica, justamente, en el terreno de la versión clásica, con las traducciones de Luis de León ¹.

Señalemos por último un par de inexactitud materiales. Riba afirma (pág. 196) que Garcilaso hace corresponder la lira a la estrofa alcaica o asclepiadea, olvidando que la última parte de la canción *A la flor de Gnido* traslada los hexámetros de las *Metamorfosis*, y que a tal punto no se sintió la supuesta correspondencia que Luis de León y la mayoría de los intérpretes vierten con esa estancia y sus variantes cualquier estrofa horaciana. En la página siguiente Riba califica de « desconcertante », en una poesía de Camoens, el cielo que *da fresca terra se namora*. El verso resume un pensamiento de Anaxágoras cuya formulación literaria ha sido muy fecunda. Esquilo lo desarrolló en *Las danaidas* y Eurípides en el *Crisipo*, ambas tragedias perdidas; en la poesía latina lo recrean Lucrecio (I, 250-251, y II, 991 y sigs.) y Virgilio (*Geórgicas*, II, 325 y sigs.). El verso de Camoens está más cerca de Esquilo (« El puro cielo se llena de amor por penetrar la tierra ») que de ninguno de los otros poetas; ni debe asombrar la imitación directa de un autor en apariencia tan remoto de los gustos del siglo xvi, pues el Renacimiento acoge con igual fervor todas las reliquias de la antigüedad: conocido es el entusiasmo que por Píndaro y por Licofrón a la vez sentía Ronsard, uno de cuyos sonetos (*Or' que Jupin espoint de sa semence*) vierte el motivo de Esquilo imitado por Camoens.

El *Istituto di studi romani* ha celebrado el bimilenario de Horacio con un libro, en suma, de mérito y provecho escasos, compuesto por autores medianos que, al parecer, conciben la conferencia como un género literario incompatible con la originalidad y exactitud de pensamiento.

MARÍA ROSA LIDA.

¹ DÁMASO ALONSO, *Fray Luis de León y la poesía renacentista*, UDLH, III, 1937, págs. 92-94.

NOTAS

POR QUÉ EL LENGUAJE EN SÍ MISMO NO PUEDE SER IMPRESIONISTA

De « lenguaje impresionista » se ha hablado repetidas veces¹; y de significar con eso ciertos procedimientos favoritos de los escritores impresionistas se pasó a decir que los giros mismos eran impresionistas. En el estudio firmado por Raimundo Lida y el que esto escribe, llegamos a la conclusión de que el lenguaje mismo, como fenómeno espiritual, no sólo no es impresionista sino que es *desimpresionista*. Posteriormente, Helmut Hatzfeld nos replica (*IL*, 1938, V, 273-278), que « el lenguaje mismo puede ser impresionista »; pero no da fundamento alguno lingüístico a su aseveración, de modo que, sin argumentos contrarios que aceptar o rechazar, no tenemos más tarea que la de aclarar nuestros puntos de vista anteriores. Hatzfeld trata el lenguaje como filólogo — en el viejo sentido —, esto es, lo trata como un instrumento de la literatura; nosotros, en este caso, a lo lingüista, como un determinado fenómeno del espíritu. Nuestra conclusión de que el lenguaje es por naturaleza desimpresionista se nos ha impuesto — que no la buscábamos — al considerar el lenguaje en sí mismo, con criterio lingüístico-filosófico: estudiando el giro lingüístico mismo como modo de conocimiento y como « forma » de expresión, distinguiendo, de un lado, entre la naturaleza y constitución de los giros y los usos estilísticos que de ellos se hagan y, de otro, entre la experiencia psíquica de expresarse y la experiencia vivida expresada. El « ver » huir el suelo a los lados del carruaje (testimonio de los sentidos en contradicción con la razón y con la memoria) puede ser una experiencia impresionista; pero si yo la expreso diciendo « el camino se deslizaba hacia atrás », la estructura lingüística (y no sólo la gramatical) de esta frase es de la misma clase que « el río fluye hacia el mar », ajenas ambas a la veracidad o falacia del contenido. En el otro aspecto, es obvio que los impresionistas se especializaron en ciertas construcciones idiomáticas — oraciones nominales, y aún más, meras nominaciones, estilo indirecto libre, etc. —; pero se comprueba sin excepción que cada una de las construcciones del estilo impresionista se vuelve a encontrar como expresión del expresionismo, o del romanticismo, o del barroco, o del clasicismo o de cualquier movimiento literario. La mayor frecuencia en la literatura impresionista indica predilección especial por

¹ Véase *El impresionismo en el lenguaje* (con trabajos de Charles Bally, Elise Richter, Amado Alonso y Raimundo Lida), Buenos Aires, 1936, Instituto de Filología, Colección de Estudios Estilísticos, tomo II.

parte de esos escritores : pero justamente eso es lo que se propone dilucidar el tratamiento estrictamente lingüístico de la cuestión, a saber, si la predilección estilística de los impresionistas implica o no que los giros predilectos sean en sí impresionistas.

Cuestión previa : ¿ En qué consiste lo impresionista en el lenguaje ? Hatzfeld no se detiene en este punto, sin el cual todo lo demás es vano ; sólo en un par de pasajes se refiere, como carácter del impresionismo, a « la primera impresión » reflejada por el lenguaje. Y como Eugen Lerch y Daniel Wenzel, que no Hatzfeld, son los que han explicado qué es lo que concretamente hay que entender con lo de « primera impresión », a su interpretación nos atenderemos. Lerch y Wenzel acomodaron al lenguaje algunos conceptos circulantes sobre el impresionismo pictórico, sin crítica de la heterogeneidad de los medios de expresión. Camille Mauclair había dicho del pictórico (*L'impressionisme*, París, 1904, pág. 19) : « El impresionismo es un arte en el que lo intelectual en estricto sentido entra poco, un arte de pintores que no admite más que la visión inmediata » y Richard Hamman (*Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Colonia, 1907, pág. 30) : el impresionismo rechaza « las impresiones que deben ser referidas a experiencias anteriores, las que no tienen su valor en sí, sino en su impulso a referirse regularmente a representaciones. Con esto se justifica el nombre de « impresionismo », el hacer valer la pura impresión, la percepción sensible inmediata, mientras que retrocede la elaboración de estas impresiones, el reconocer, la función pensante racional. » (El subrayado es nuestro). Todas las caracterizaciones del impresionismo pictórico eliminan las aportaciones de la memoria y del saber racional.

Veamos ahora el impresionismo literario o lingüístico-literario. Para Wenzel, « visión del mundo externo inmediata y sensorial, liberada de saber » (es decir, de la experiencia acumulada) ¹ ; para Eugen Lerch la esencia del impresionismo consiste en que « el autor nos da preferentemente lo percibido por los sentidos, con la posible exclusión de la actividad correctora del entendimiento » ². Lerch, *l. c.*, da, además, esta variante: el impresionismo es objetivismo extremado, despersonalización, *descartamiento de la actitud vitalista* (emoción, afecto, acción) del autor ³. En suma, descartamiento de la actitud intelectual y descartamiento

¹ DANIEL WENZEL, *Der literarische Impressionismus dargestellt an der Prosa Alphonse Daudets*, Munich, 1928. Las palabras-transcritas son el título de la sección C.

² Frase citada por su discípulo Wenzel, página 71 ; análogamente en *Literarisch-sprachlicher Impressionismus im Französischen* (capítulo del ensayo *Französische Sprache und franz. Wesensart*, incluido en el *Handbuch der Frankreichkunde* de Hartig-Schelberg, Francfort, 1929), páginas 5 y 9.

³ Lerch sufrió aquí un espejismo. Es cierto que el autor, el señor Daudet, por ejemplo, o los señores Goncourt, esconden su propia intervención como tales señores Daudet o Goncourt en la narración o en la descripción ; pero no por despersonalización o por descartamiento de la actitud vitalista, sino porque el autor se identifica alternativamente con sus personajes y cada relato o cada descripción se hace siempre a través del temperamento de un actor o testigo. En realidad no hay la descripción de un puerto, de un interior, de un suceso, sino la descripción de cómo repercute el interior, el puerto o el desarrollo del suceso en la subjetividad de un personaje presente. El estilo literario de los impresionistas está extraordinariamente cargado de subjetivismo, pues lo que se pone en primer plano es una actitud vital (emoción, afecto, acción).

de la actitud vitalista ante las cosas. Lo primero afecta a la teoría del conocimiento; lo segundo a la psicología.

Pero ¿puede tener esos caracteres el pensamiento cristalizado idiomáticamente? Las más diversas concepciones filosóficas del lenguaje coinciden en negarlo. Si se cimentaran esos pretendidos caracteres impresionistas en no importa qué concepción filosófica del lenguaje, no tendríamos más remedio que darles beligerancia, por lo menos mientras la filosofía en que se basaran tuviera posibilidades de aceptación. Pero la verdad es que Lerch, Wenzel y ahora Hatzfeld no han pretendido siquiera presentar una nueva filosofía del lenguaje en que se basara su atribución de impresionismo¹. Los caracteres lingüístico-filosóficos del lenguaje que lo hacen por esencia desimpresionista son los siguientes:

1. El pensamiento idiomático ve el mundo *categorizado* de modo peculiar en cada lengua; por consiguiente, decir conocimiento por el lenguaje y decir actitud intelectual es uno y lo mismo, y la actitud intelectual sólo se puede descartar descartando el lenguaje. Lenguaje y descartamiento de la actitud intelectual es una *contradictio in terminis*.

2. Todo acto de comprensión idiomática se basa en elementos racionales. Comunicación (lenguaje) y eliminación de la razón es una *contradictio in terminis*.

3. La red de categorías es un sistema heredado con el idioma por los individuos. El lenguaje, como herencia cultural que es, encierra en cada uno de sus elementos, lo mismo que en su sistema íntegro, el recuerdo vitalizado de todas las experiencias nuestras y de nuestros antepasados sobre las cosas. Las más originales intuiciones personales están intervenidas por esas montañas de recuerdos en cuanto se expresan por medio del lenguaje. Lenguaje y eliminación de la memoria es una *contradictio in terminis*.

En suma: decir lenguaje e impresionismo es una *contradictio in terminis*.

Elijamos el tipo más extremado entre los llamados impresionistas, la simple nominación como toque pictórico: «Una llanura desolada. Calígene. Letargo». ¿Primera impresión? La primera impresión es sólo materia sensorial, y el lenguaje, al aplicarle su red de categorías, al organizarla al rededor de un «símbolo», al reducirla a forma, la transforma de arriba abajo, por dentro y por fuera; y la transforma precisamente debido a la intromisión de la razón ordenadora que reduce a clases el caos de las impresiones, y debido a la experiencia acumulada, nuestra y de nuestros antepasados lingüísticos, que es la que ha dado sentido y constitución a cada una de esas clases y a su sistema total. Digo «letargo» y mi primera impresión virginal ya no existe, porque se ha venido a refugiarse, a configurar y constituir en el molde «letargo» que la lengua tenía preparado. En la acomodación de la primera impresión a una categoría fijada por el lenguaje — obligatorio en el hablar y escribir, aun cuando se trate de neologismos — hay una operación intelectual y desimpresionista. Decir «verde» equivale a decir «esto es de la clase verde», con lo cual nuestra primera impresión queda como tapada por la categoría. «Conocer (con pensamiento idiomático-in-

¹ Es más, Lerch y Wenzel no parecen haber pretendido plantear la cuestión en el terreno filosófico-lingüístico. Pero este planteamiento, entre los muchos que se han hecho, es indudablemente legítimo y necesario, y es el que nosotros le hemos dado en el citado libro.

telectual) es un reconocer», dice Bergson. La percepción lingüística destruye o adultera la percepción virginal de lo real que nos puede dar una « primera impresión ». El lenguaje es desimpresionista. ¿ Cómo es posible « descartar la memoria » en la simple nominación ? Justamente por la acción del lenguaje, en el acto mismo de formarse la percepción (« la primera impresión »), el recuerdo se le junta como la sombra al cuerpo ; los recuerdos hasta llegan a desalojar las percepciones mismas, de modo que « percibir llega a ser una nueva ocasión de recordar » (Bergson, *Matière et mémoire*, París, 1929, pág. 59), y las impresiones de nuestros sentidos quedan radicalmente adulteradas por la ingerencia de elementos procedentes de nuestra experiencia pasada y aun de la de nuestros antepasados lingüísticos. El lenguaje es desimpresionista. Por el lenguaje, toda percepción actual (« primera impresión ») se inserta en una percepción genérica preexistente (Bergson, Cicerón) ¹.

Esta infidelidad del pensamiento idiomático para con la realidad se contempla en su signo positivo — al revés que Bergson y Proust — en la *Filosofía de las formas simbólicas*, de Ernst Cassirer, y en las modernas exégesis de la « forma interior de lenguaje », de Humboldt. Pero la evidencia que se obtiene para nuestra cuestión es la misma : el lenguaje es desimpresionista. Si Cassirer, en su profunda interpretación de la acción del símbolo idiomático (la palabra) en la vida de la conciencia, sitúa su función decisiva *en ese instante en que nuestras sensaciones se transforman en representaciones*, esto, reducido a nuestros términos, quiere decir que el lenguaje no expresa jamás la primera impresión ; si la palabra — el pensamiento idiomático, que es categorial — *ordena el caos de las impresiones*, si la palabra — como insiste Cassirer — es actividad. ex-presión, nunca mera pasividad, im-presión, el lenguaje es desimpresionista. Y esta acción del lenguaje es un enriquecimiento (no sólo una destrucción, en el sentido de Bergson), pues el mundo de las impresiones adquiere *nueva naturaleza, gracias a su nueva articulación espiritual*. La sensación (« primera impresión ») se convierte en representación categorizada.

Esta « nueva articulación espiritual » que da a la primera impresión « una nueva naturaleza » se identifica con lo que los exégetas de la « Inneresprachform » de Humboldt llaman « actitud categorial del hombre », o conocimiento de la realidad por clases debido al lenguaje. Leo Weisgerber ² lo aclara muy pedagógicamente con el ejemplo de unos amnésicos parciales (con olvido de los nombres de los colores). Sin trastornos ópticos ni articulatorios, los enfermos distinguían con toda seguridad dos matices del rojo muy próximos, y podían repetir los nombres *rojo, azul*, etc., sin dificultad. Pero no los entendían, ni tenían los dos matices del rojo como variantes de un mismo color, sino como dos colores tan diferentes como el rojo y el azul. Lo que les pasaba era que habían perdido

¹ Proust dice en términos bergsonianos : « Los nombres que designan las cosas responden siempre a una noción de la inteligencia, *extraña a nuestras impresiones verdaderas* y que nos fuerza a eliminar de ellas todo lo que se refiere a esa noción » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, 98). Una vez más : el lenguaje es desimpresionista.

² LEO WEISGERBER, *Das problem der inneren Sprachform und seine Bedeutung für die deutsche Sprache*, en *GRM*, XIV, 1926, páginas 241-256. Véase también W. PORZIG, *Der Begriff der inneren Sprachform*, en *IF*, 1923, XLI, página 150.

la facultad de agrupar en clases los objetos cromáticos, la de reducir el caos de « las primeras impresiones » a unas cuantas categorías fijadas por el lenguaje. Habían perdido el principio ordenador de sus sensaciones. El hombre normal, en cambio, en posesión del nombre (= categoría), al enfrentarse con el mundo de los colores, se atiene a su saber idiomático, y con él ordena y agrupa aquel caos alrededor de unas cuantas categorías; así es como tiene para sus experiencias psíquicas principios subordinadores de carácter conceptual. Lo esencial para nuestra cuestión es que la agrupación de la objetividad en clases no se opera dejando a cada objeto su individualidad original (la de « la primera impresión »), sino que la impresión primera queda radicalmente transformada, y precisamente porque con la categorización idiomática entran en la constitución misma del objeto las aportaciones de la memoria vitalista configuradas categorialmente por el intelecto. En suma, en el conocimiento idiomático o, si se quiere, en la percepción intervenida por el idioma, entran esencialmente los rasgos — memoria y razón — que se supone faltan característicamente en la percepción impresionista. Luego el lenguaje es desimpresionista. Un ejemplo casero nos ayudará aún mejor. Los argentinos de la Pampa reducen la vegetación espontánea de la llanura a cuatro clases: *pasto*, *paja*, *cardos*, *yuyos*¹. Las tres palabras primeras son españolas, pero los objetos designados — con coincidir a veces materialmente — están constituidos, precisados y deslindados de manera nueva. También el quichuismo *yuyo* tiene significación nueva concertada con las otras. Lo nuevo, en fin, son las determinaciones de la constitución del objeto por el espíritu: *pasto* es la vegetación comestible para el ganado; *paja*, la inútil; *yuyos*, la nociva; los *cardos* son, a la vez, alimento de segundo orden y material de construcción para el techado. Un interés vital único preside el sistema: la alimentación del ganado. Por ser géneros, están intelectualmente constituidos; y por ser vitalista su principio de ordenación, entra en su constitución una « montaña de recuerdos », como diría Bergson, la acumulación de las experiencias ordenadas y orientadas unitariamente a lo largo de la vida del individuo, generalizadas en la comunidad, transmitidas de generación en generación. El idioma es por eso un acervo de experiencias atesoradas que el individuo usufructúa. El individuo, al usar su idioma nacional, por un lado tiene sin remedio que dejarse intervenir cualitativamente la percepción propia (« primera impresión ») por el determinado sistema de módulos de percepción fijados en el idioma por la comunidad; por otro, se aprovecha en cada nombre, en cada giro mental, del atesoramiento de experiencias e intereses vitales de toda su ascendencia lingüística. En el simple nombre, pues, hay e s e n c i a l m e n t e razón, experiencia y memoria. Luego el lenguaje es desimpresionista. La « primera impresión », en cuanto es alcanzada por el nombre, queda enriquecida por elementos extraños a la impresión misma, procedentes del peculio anímico personal y de la experiencia social, elementos extraños que no se le adhieren como simples agregaciones sino que la informan, la transforman y la estructuran cualitativamente, hasta el punto de que la impresión resulta transfigurada, trasportada del plano de la materia sen-

¹ Ver mi estudio *Preferencias mentales en el habla del gaucho*, en *El Problema de la lengua en América*, Madrid, 1935.

sible al plano superior del espíritu. Luego decir lenguaje es decir superación del impresionismo ¹.

Las teorías estético-intuicionistas de Croce y de Vossler, entre cuyos seguidores nos encontramos el doctor Hatzfeld y yo, no comprometen nuestra posición. Vossler ve, en la base misma de todo acto de lenguaje, la intuición individual; pero esa intuición está a mil leguas de poder identificarse con nada que se pueda llamar « primera impresión ». La intuición de Vossler es « creación », para usar su término favorito: una elevación de la mera materia (« primera impresión ») a forma con sentido. Vossler insiste con acierto en que en cada acto de lenguaje hay algo más que el pensamiento socialmente determinado, pero jamás se le va a pasar por la cabeza negar la existencia necesaria de ese pensamiento. El lenguaje es una encrucijada, o, como prefiere imaginar Vossler, una estructura polar y móvil de « espíritu » y de « cultura », de originalidad individual y de categorización histórico-comunal, de « creación » y de « evolución ». El vuelo del libre espíritu individual requiere por necesidad las determinaciones histórico-sociales, como la paloma necesita el aire. El carácter esencialmente desimpresionista del lenguaje está en su lado social, pues que impone al hombre la actitud categorial de conocimiento arriba expuesta; y el carácter esencialmente superimpresionista está en el lado individual de la intuición-creación. Bergson y Vossler sólo se oponen en el lado a que aplican su amor de estudiosos: ambos coinciden en ver tanto la base intuicional de todo acto de lenguaje como la ortopedia intelectual que la lengua impone a la intuición. Lo que pasa es que, luego, Bergson — que persigue dilucidar el valor de nuestros instrumentos de conocer — carga toda su fuerza dialéctica sobre la ortopedia de los moldes categoriales, sobre la montaña de recuerdos que pesa sobre cada acto actual de conocimiento idiomático-intelectual y sobre la actitud utilitaria con que nos enfrentamos a lo que pretendemos conocer; Vossler — que se ha visto obligado a imponer sus ideas polemizando contra una concepción naturalista y exclusivamente social del lenguaje — monta sus teorías sobre la intuición inicial y sobre los valores individuales que hay en todo acto de habla. Ahora bien: la intuición individual se expresa y configura mediante las categorías fijadas en el idioma, acusando los ajustes y los desajustes con ella; y decir categorías es venir otra vez a parar a lo intelectual, a la experiencia acumulada generación tras generación, a la memoria individual vitalista.

Resumiendo: Hatzfeld defiende el impresionismo del lenguaje en sí mismo, primero, porque « sin construcciones idiomáticas no es imaginable en literatura impresionismo alguno »; y segundo, porque si bien cualquier elemento idiomático puede tener diferentes sentidos estilísticos, en cambio no es admisible que la

¹ El idealismo fenomenológico de Edmund Husserl lleva por otros caminos a la misma conclusión. Basta remitir a epígrafes como éstos: « La expresión de una percepción (el « juicio de percepción »). Su significación no puede residir en la percepción, sino que tiene que residir en actos expresivos propios ». « Análisis fenomenológico entre percepción sensible y percepción categorial », etc. El positivismo de Ferdinand de Saussure, con su sistema de signos (signo = significante + significado) en el que cada uno está precisado y deslindado por los demás, es otra expresión de la misma actitud categorial del *homo loquens*. Pues categoría es razón y experiencias acumuladas y elevadas a unidad.

coincidencia y consonancia de muchos modos idiomáticos esté simultáneamente al servicio de diferentes estilos.

Lo admitimos sin violencia ⁴; es más, está explícitamente admitido en nuestro libro citado: todo va bien mientras con « lenguaje impresionista » se quiera significar los modos habituales (estilo) de los escritores impresionistas. Un criterio literario-estilístico que todos usamos alguna vez. Pero no es eso considerar el lenguaje *en sí mismo*. Debemos saber que, además del criterio literario-estilístico, hay en el estudio de la cuestión otro punto de vista estrictamente lingüístico-filosófico, y este enfocamiento del problema nos revela que no es posible un pensamiento idiomático que nos permita percibir la realidad sin intervención de la actitud vitalista, de la memoria y de la inteligencia categorizadora, que es lo que pretenden que sea el impresionismo lingüístico. Por consiguiente, considerado el lenguaje en sí mismo, no puede ser impresionista. Estilo impresionista es una determinada *conjunción* de elementos idiomáticos al servicio de una determinada modalidad artística. La fusión del cobre y del estaño da el bronce. Es una debilidad de razonamiento deducir luego que no sólo es bronce la liga, sino que el estaño de por sí y el cobre de por sí, aislados y usados por separado en cualquier parte, son también bronce. Y en consecuencia, ven lenguaje impresionista en Cervantes, en Quevedo, en el *Cantar de Mio Cid* en el hablar de cada individuo. Pero, sobre todo, hay en todo esto una falla de método sumamente grave: Primero han observado cuáles son los procedimientos de lenguaje *preferidos* por los escritores impresionistas, y si son preferidos es que son los más adecuados para la expresión de la modalidad artística de los escritores llamados impresionistas (« el estilo es el hombre »). Y después, sin advertir el hiato infranqueable que hay entre uno y otro punto, como pensamiento venido por sí solo, concluyen que la estructura lingüística de los giros del estilo impresionista es en sí también impresionista. Ahora bien: lo que nosotros hemos hecho es tomar esta deducción como problema particular de investigación, no darla por descontada ni negarla de antemano, sino estudiarla como tema de nuestro trabajo. Y resulta que no; que los elementos preferidos por los impresionistas no tienen estructura impresionista, porque no existen absolutamente elementos lingüísticos de tal estructura (modo de percepción con eliminación de la razón, de la experiencia, de la memoria, de la actitud vitalista), ya que la percepción configurada por el lenguaje es siempre categorial.

En un tercer punto expone Hatzfeld que « el impresionismo es la expresión idiomática unívoca del realismo literario de la segunda mitad del siglo XIX », y dice que el impresionismo está ligado a tres factores: « siglo XIX, tendencia realista positivista y de ciencia natural, y lengua francesa ». A lo cual nada hay que oponer, pues se considera al impresionismo como un acontecimiento histórico y geográficamente determinado. Lo que sí es objetable es que se aduzca eso para sustentar un impresionismo en la estructura del signo lingüístico. El impresionismo es una caracterizada escuela *literaria* francesa del siglo XIX con influencia en otras partes, pero no guarda eso la más remota concomitancia con un

⁴ El primer punto se tiene que completar: sin construcciones idiomáticas no es posible literatura alguna, pero sin literatura son posibles las construcciones idiomáticas, y éstas son objetos legítimos de estudio.

supuesto criterio *lingüístico* de clasificación valedero para cualquier idioma y en cualquier tiempo. Siempre el mismo equívoco. *

Por último, en el cuarto punto Hatzfeld expone la íntima correspondencia que hay entre el impresionismo y una actitud espiritual realista. Pero lo cierto y evidente es que los giros idiomáticos llamados impresionistas (frase nominal, imperfecto, voces onomatopéyicas, etc.) se encuentran indistintamente ligadas a cualquier otra actitud espiritual. Todos ellos *componen el estilo* impresionista como otras concurrencias coherentes *componen el estilo* de cada época y de cada tendencia literaria. Pero no por eso se puede decir que cada signo o giro en sí, en su estructura significativa, como modo de percepción, sea impresionista, o realista, o idealista, o romántico, o místico, etc., etc. También aquí es válido el axioma — tan atendido por Bergson — de la esencial polivalencia del signo lingüístico. Estilo y lengua son dos polaridades, sin duda íntimamente relacionadas, pero que marcan los extremos del campo magnético común, como lo hacen individuo y sociedad, creación y evolución, espíritu y cultura (para usar las parejas de Vossler). El doctor Hatzfeld y yo somos viejos compañeros en el estudio del estilo, al cual hemos dedicado lo mejor de nuestros afanes. Pero eso no nos debe cegar, y debemos reconocer los fueros del polo complementario. Hay un lado estrictamente lingüístico de la cuestión, que se puede plantear sumariamente así: Lo impresionista consiste en un modo de percepción: validez de la primera impresión, con descartamiento de elementos racionales que la rectifiquen o la «formen» de acuerdo con las experiencias anteriores y con la memoria vital. ¿Permite la expresión lingüística esta clase de percepciones? La conclusión a que hemos llegado es que no: el símbolo lingüístico, la palabra, trasfigura siempre la primera impresión, justamente a base de elementos de la experiencia y de la memoria vital (individual y ancestral) ordenados conceptualmente. Y esto doblemente: primero, por las precisas determinaciones con que el objeto queda constituido por el espíritu gracias a ese precipitador de cristalización que es el signo lingüístico; y segundo, por la relación sistemática que, gracias al sistema lingüístico, guarda el objeto así constituido con los demás. En suma, por la actitud categorial de nuestro conocimiento, don e imposición del lenguaje.

Esto es considerar el lenguaje en sí mismo, me parece. El punto de vista adoptado por Hatzfeld es uno histórico-literario, bien legítimo por cierto, y en el cual Hatzfeld ha profundizado y puesto orden con plausible clarividencia. Pero ya que el doctor Hatzfeld no se cuenta entre los muchos filólogos que, por desgracia, tienen entre miedo y menosprecio por los intereses filosóficos y teóricos del lenguaje, puedo esperar que reconozca como legítimo también nuestro punto de vista. Y es más: cuando se trata del impresionismo específicamente lingüístico, como un modo de percepción intervenido por el signo lingüístico, nuestro punto no sólo es legítimo, sino imprescindible y único valedero. Los demás puntos de vista ya están reconocidos y criticados en nuestro citado trabajo.

AMADO ALONSO.

LA HISTORIA DEL CAUTIVO

Vale la pena citar un paralelo griego a la historia cervantina del *Capitán cautivo*, ya que de ningún modo puede haber servido de fuente. Se trata de un romance publicado por Arabantinos en su *Συλλογή διχομοδῶν ἀπαιτητῶν τῆς Ἡτιέου* (Atenas, 1880, núm. 2). La poesía dice :

¡Quién tuviera un blando ruiñeñor, una golondrina, una linterna de oro en el faro de Micina, para mirar y vigilar donde navega el Rey, donde navegan con alegría y bogan cantando romances!

No encuentran puerto donde entrar ni rada donde echar las anclas, sino que hallan a Alí Bajá con quien quieren pelear. Cuando se embistieron las dos grucas armadas, tronaron los cañones, el día se tornó noche, mezcláronse las proas y los mástiles, relampagucaron los mosquetes (?) y tronaron los arcabuces, mientras las naves gimieron bajo el peso de pies, manos y cuerpos. Allí murió Alí Bajá, aquel guerrero valiente, y el Rey remolcó su galera por la proa.

En ella se hallaban atados en hierros cien esclavos. Uno lanzó un grito e hizo parar el navío. Estremeciósse el Rey y empezó a hablar :

— Si el que gritó e hizo parar el navío es uno de los criados, le he de pagar el sueldo; si es de los esclavos, le he de dar la libertad.

— Soy yo el que grité e hice parar el navío. Mientras dormía ví un sueño infeliz, ví que se casaba con otro mi mujer. Los turcos me cautivaron cuatro días después de mis bodas, y sufrí trabajos diez años en Berbería. Planté diez nueces en la cárcel donde me guardaban y de todas cogí fruta, pero no encontré la libertad.

Según nota Arabantinos, este romance se canta entre los marineros de Parga, adonde se retiró la armada turca después de la derrota de Lepanto. Lo que dice del puerto de Micina, de la muerte de Alí Bajá y de Don Juan de Austria (*Ἰπῆρος, rex*), quita toda duda posible en cuanto al fondo histórico del episodio. Ésta fué la batalla en que fué preso el Capitán Ruy Pérez de Viedma, el cual, en el año siguiente, « en Navarino, bogando en la capitana de los tres fanales », presenció la muerte de un nieto del famoso Barbarroja.

En este viaje se tomó la galera que se llamaba *La Presa*, de quien era capitán un hijo (*sic*) de aquel famoso cosario Barbarroja. Tomóla la capitana de Nápoles, llamada *La Loba*, regida por aquel rayo de la guerra, por el padre de los soldados, por aquel venturoso y jamás vencido capitán don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz. Y no quiero dejar de decir lo que sucedió en la presa de *La Presa*. Era tan cruel el hijo de Barbarroja y trataba tan mal a sus cautivos, que así como los que venían al remo vieron que la galera *Loba* les iba entrando y que los alcanzaba, soltaron todos a un tiempo los remos, y asieron de su capitán, que estaba sobre el estanterol gritando que bogasen aprisa, y pasándole de banco en banco, de popa a proa, le dieron bocados, que a poco más que pasó del árbol ya había pasado su ánima al infierno: tal era, como he dicho, la crueldad con que los trataba y el odio que ellos le tenían.

(*Don Quijote*, I, 39).

Nada tiene de histórico la segunda parte del romance griego, pero no por eso carece de interés para la historia literaria de España. En efecto, es uno de los

muchos romances del ciclo de *La vuelta del marido*, o sea del *Noble Moringer* o del *Conde Dirlos*. Del *Conde Dirlos* trataré en un número próximo de *Medium Aevum*, y basta atestiguar aquí que el romance largo que nos ofrecen los pliegos sueltos y el *Cancionero de Amberes* no es sino una superchería de los antiguos impresores, ya que la verdadera tradición se mantiene en Asturias, en Portugal y en Cataluña. Esta tradición tiene varias variantes, y en los Balcanes imperan dos principales. El cautivo se escapa de una cárcel en Constantinopla o de una galera turca. En ambos casos el romance sigue al compás de un galope, porque el héroe se tiene que confiar a la bondad de su caballo para llegar a tiempo y estorbar las bodas. La diferencia está en los primeros versos, que representan situaciones distintas. La versión naval se puede leer en *Passow* (n.º 448, 449), en Tommaso (*Canti popolari greci*, p. 152) y en otros libros, no acompañada de la relación histórica transmitida por Arabantinos. Según el consenso de estos romances, el protagonista lanza un grito y el navío se para; el capitán o el bey pregunta quién es, y el esclavo dice que ha soñado un sueño malo, que le van a casar a su mujer. El capitán le da la libertad para volver a casa, y el cautivo encuentra el caballo fiel, que desempeña un papel tan importante en el romance. Pues bien, he aquí la situación que se supone a principios del romance de *D. Luis de Montalván* (Milá, *Romancerillo*, n.º 206) :

La vida de la galera n'és molt llarga de contar;
 Amor, be m'esperareu fins qu'hauré fet los set anys.
Demano llicència al comte y el comte me la vol dar;
 m'en douc per penitència ab tres hores passà'l mar. ¹

El romance catalán no se explica bien, porque ha perdido la introducción a la historia. En los versos finales muestra un tema perteneciente a una rama distinta del *Conde Dirlos* (la del *Conde Niño*), pero en cuanto a la vida de las galeras, hay reminiscencias, no sólo en los romances auténticos de Asturias

— Buenos días, pastorcito. — *Marinero*, bien vengáis.
 — No me llame marinero, nunca navegué en la mar.

(Cossío y Maza, *Rom. pop. de la Montaña*, p. 89)

sino también en el romance estrafalario inventado por el impresor Coci y copiado por el compilador del *Cancionero de Amberes* :

Siempre triste y pensativo, puesto en pensamiento grande,
 navegando sus jornadas por la tempestosa mare.

WILLIAM J. ENTWISTLE.

Oxford.

¹ [Menéndez y Pelayo parece haber conocido el primero de estos versos en versión castellana y como comienzo de varios romances, pues en sus *Romances castellanos tradicionales en Cataluña*, se refiere en estos términos a la composición citada: « El de *Don Luis de Montalván* que empieza con el verso tradicional: La vida de la galera es muy larga de contar. — *N. de la R.*]

PARA EL VERSO 402 DE LA « SOLEDAD I »

(Adición a RFH, II, 165)

La idea de la llave que cierra el estrecho de Gibraltar llega a Góngora a través de la leyenda popular — un caso más de esas tradiciones medievales « apócrifas » — que nos presenta a un Hércules cerrando una torre, en Toledo, con llave o candado para proteger a España contra la invasión de los berberiscos. « Esa torre no es más que un trasplante de una de las columnas de Hércules », dice Samuel M. Waxman, *Revue Hispanique*, XXXVIII, páginas 334 y siguientes. Pero ninguno de los textos citados por Waxman tiene el movimiento rítmico que nos hace imaginar tan gráficamente el cierre.

LEO SPITZER.

REBAÑO

Esta palabra no aparece en ninguna de las dos ediciones publicadas del *REW*: probablemente no convenía a Meyer-Lübke la explicación propuesta por Cornu para el port. *rebanho* (Gröber, *Grundriss*, I, pág. 998) = **herbaneum*, que Antenor Nascentes parece aceptar en su *Dicionario etimológico da lingua portuguesa*. Evidentemente, no es fácil ver por qué unos animales herbívoros habían de llamarse « cosa que pertenece a la tierra, que vive en la tierra ».

Me parece que el sentido actual no es el más antiguo, a pesar del testimonio de Nebrija (*rebaño de ganado*), quien por otra parte nos da también las palabras *arrebaiñar* 'lat. *congrego*', *rebañar* 'grego, *congrego*', *arrebaiadura* '*congestus*', *arrebaiñar dineros* '*aerusco*'. El sentido del verbo, '*amasser, amoncelar*' (Oudin), ha sido probablemente anterior al del sustantivo. Es lo que nos muestra Covarrubias: « ayuntar muchas cosas en uno, confundiéndolas y haciendo montón de ellas; dijose de *rebaño* ». De ahí la expresión *un rebaño de cosas* (que por sí misma podría derivar también del significado propio de 'rebaño'; cf. fr. *trop-troupeau*), arag. *rebaño* (*de mujeres, de pleitos, de melones*) 'multitud, montón' (Borao). Por otra parte, el sentido del esp. mod. *rebañaduras, arrebaiaduras* 'restos de comida', (*ar*)*rebañar* 'recoger restos de comida', port. dial. (Bairrada), *arrebaiho* 'operação agrícola em que o arado leva atravessada na traseira do temaõ uma vassoira que aplanar os camalhões e cobre as sementes, á proporção que o arado vai abrindo sulco na terra ya semeada' (y que no viene de *barrer* como sugiere Figuciredo)¹ indica un sentido aún más antiguo de 'montón de desechos, aechaduras', y esto nos lleva a la etimología *vannere* 'cribar, aventar', *REW*, 9141, en que Meyer-Lübke registra ant. fr. *revanne, ravanne* 'aechaduras, granza', prov. *ravan* 'hueva y pescado menudo', 'moralla, cosas sin valor', remitiendo a Schuchardt, *ZRPh.* XXXII, pág. 87. Dice Schuchardt: « En el sentido de 'oveja (de una clase particular)', 'piel de oveja'. [el prov.] *ravan* debe ser una palabra totalmente distinta, aunque Mistral lo relaciona con el esp.

¹ El andaluz *rebaño* 'vara verde y algo gruesa' (Alcalá Venceslada) ¿pertenece a esta familia de palabras (de 'desecho', * 'chamarasca, ramaje seco', * 'palo seco')?

rebaño: entran en su grupo *rabas, ravas, rabat*». Mistral, pues, ha tenido al menos el mérito de haber advertido, siquiera vagamente, la conexión entre el prov. *ravan* 'desechos', 'aechaduras' y el esp. *rebaño*, que nosotros afirmamos. La desviación de sentido debió de ser pues: 'montón de desechos' > 'montón' > 'rebaño'. Una perfecta analogía con *rebaño* = prov. mod. *ravan* 'desecho, desperdicio', 'morralla, pececitos de diferentes especies que se venden a bajo precio' (Mistral) nos la ofrece el esp. *hato* (*de ganado*), port. *fato* (*de gado*), cuyo origen acaba de ser aclarado por J. P. Machado en *Boletín de Filología*, VI, págs. 20 y 301 sig.: según él la etimología de las palabras pirenaicas es el colectivo árabe *hātu* 'peces, cardumen'. Para la evolución de sentido el filólogo portugués se apoya en el lat. *allevamen* 'alevino' > port. *alabão* 'rebaño de cabras', que Max Leopold Wagner había discutido. Machado dice bien: «la idea del colectivo de peces no es incompatible con la de ganado: el cardumen está próximo al rebaño: seres muy diversos en circunstancias idénticas», pero todavía parece considerar su hipótesis como «frágil». Nuestra explicación del esp. *rebaño* viene a confirmarla, a la vez que recibe el apoyo de los dos casos *hato* y *alabão*.

Ofrece otro paralelo el desarrollo semántico del latín *grex*, que «designa una reunión de animales o de individuos de igual especie (el ganado como tal se decía *pecus*), de la raíz de *ṛ̥g̥h̥s̥* «reunir» (Ernout-Meillet). Cuervo, *Apuntaciones* § 919, cita una forma antigua *rabaño* que aún existiría en Galicia (no la he encontrado en el diccionario de Alvarellos) y que Menéndez Pidal, *Manual*, 5ª ed., considera como la forma etimológica que Valdés abandonó por la forma *rebaño*: es en efecto la forma que da uno de los glosarios del siglo xv analizados por Américo Castro, y el vocabulario de Palencia. Yo creo que las dos formas pueden ser igualmente etimológicas, en vista de las dos formas del fr. ant. *revanne* y *ravanne* (= * re-ad- ...). Para el port. *rebanho*, yo sugeriría, con Cortesão, un préstamo del español, o habría que retrotraer ambas palabras a un lat. pop. * *re* (-ad-) *vannium*, según *re-fug-ium*, * *re-sap-ium*, etc. ¹ De todos modos, *rebaño*, en su acepción corriente, debe de ser en español una palabra secundaria (como *piara*, *manada*, sus sinónimos) que se ha superpuesto a *grex*, heredada del latín. En el sentido propio de 'cribar', las palabras *vannus* y *vannere* sólo han dejado débiles huellas en la Península: ant. esp. *vaño*, port. *abanar*, astur. *bañar* (REW, s. v. *vannus* y García de Diego, *Contribución* n° 622) y han sido reemplazadas por *ventilare*: *bieldo*, -ar (o *aventar*, A. Castro, *ob. cit.*).

LEO SPITZER.

¹ Me pregunto si el verbo extremeño *envanguar* 'poner una cosa en falso, mal asentada', *abangar* 'alabearse (la madera)', ast. *abanigar* 'mover, bambolear', salm. *quedar en bango* 'quedar colgante' no será — en lugar de * *vannicare* (de *vanus*), propuesto por Menéndez Pidal, *RFE*, VII, pág. 8, aceptado por García de Diego, *Contribución* n° 621, y rechazado por el REW — un * *vannicare*, cf. provenzal mod. *vanega* 'ir y venir, circular, agitarse', *prene vanado* 'tomar arranque', *faire uno vanado* 'dar un paso en falso, como los borrachos', *vanado* 'carrera, impulso para saltar', y particularmente las formas que el mismo García de Diego cita bajo *vannus*: gallego *abanear* 'sacudir los árboles para que caiga el fruto, mover una cosa a un lado y otro sin apartarla de su sitio [el subrayado es mío], mover una cosa con movimiento de vaivén... ».

RESEÑAS

A. C. JENNINGS, *A linguistic study of the Cartulario de San Vicente* ¹ de Oviedo. Nueva York, 1940. XVI + 326 págs.

El presente estudio es una tesis que proviene de la escuela del profesor H. F. Muller, de la Universidad de Columbia. Es mucho lo bueno que puede decirse de él: el autor ha estudiado las primeras sesenta y dos cartas del cartulario de Oviedo publicado en 1929 por el abad de Silos, don Luciano Serrano, para extraer los rasgos característicos del latín vulgar « notarial » de León, latín teñido de formas habladas y que muestra el caos lingüístico a que se había llegado en los siglos IX, X y XI en la fijación escrita de una etapa de su desarrollo. El señor Jennings ha investigado a conciencia todos los dominios de la lengua representados en su texto (fonética, morfología, sintaxis, onomástica).

Es útil tratar en monografías separadas los textos que Menéndez Pidal ha estudiado en conjunto en la magnífica síntesis de los *Orígenes del español*, particularmente desde el punto de vista de la lexicografía y de la morfología que el Maestro hubo de sacrificar un tanto ². Las opiniones de nuestro autor sobre el latín de las cartas de Oviedo se inclinan más bien a las de su maestro Muller que a las de Menéndez Pidal, ya que admite que el latín de esos textos era una lengua viva (el latín vulgar) que continuó *hablándose* varios siglos, durante más tiempo que en cualquier otra parte de la Romania, a causa de las condiciones especiales del norte de España: le parece « irrazonable » admitir *dos* lenguas escritas que subsisten paralelamente (la lengua de esos textos y la española). Pero ¿ acaso la lengua de cancillería no es en todas partes un segundo lenguaje, una jerga petrificada o incrustada de arcaísmos? ¿ Acaso se la puede declarar lengua viva? Con sólo leer esa mescolanza de fórmulas clásicas y de expresiones calcadas de la lengua vulgar, no podríamos resolernos a admitir que tal *sabir* barroco se hablara jamás. Me temo que el realismo que induce a tomar los textos, en los que se refleja o transparenta la lengua vulgar, por la lengua vulgar misma, — o sea el espejo por la realidad — vaya a parar a espejismos muy graves.

Por desgracia la tarea de dilucidar el sentido de tantos pasajes alterados, que reflejan vagamente ya un empleo desusado ya un vulgarismo moderno, es de las más descorazonadoras: la ciencia joven de nuestro autor falla muchas veces,

¹ En el texto, por errata, *Vincente*. —

² El señor Menéndez Pidal, en colaboración con don Rafael Lapesa, ya tenía avanzado al estallar la guerra civil el estudio correspondiente del vocabulario. — *N. de la R.*

precisamente, en los problemas espinosos de lexicología planteados por los textos. Tengo también la impresión de que se imponía la necesidad de un vocabulario completo de los vulgarismos léxicos: en nuestro texto hay muchas palabras no tratadas. Lo trágico de nuestra organización científica está en que los principiantes que « tienen tiempo », pero no experiencia necesaria, emprenden tareas demasiado arduas, mientras los que son maestros reconocidos tienen la suficiente experiencia pero no el tiempo para embarcarse en empresas tan ingratas. Un texto erizado de dificultades, de *hapax*, de pasajes donde quizá en una misma frase varios *crucos*, fonéticos, morfológicos y sintácticos oscurecen el sentido, supera evidentemente las fuerzas de un joven doctor por erudito que sea — y el doctor Jennings lo es en alto grado. Por eso pediré al lector que no considere las críticas de detalle que siguen sino como testimonio de mi interés por su trabajo.

Pág. 86. Esp. *amabilísimo* se explica como debido al desco de evitar **amablísimo*, por consiguiente, a razones de eufonía. Pero es claro que el superlativo elativo en español como en italiano es un cultismo, lo que explica *amabilísimo* < *amabilissimus*.

Pág. 116. *dabo* más usado que *do*, primera persona de *dare* (por ejemplo, en una fórmula como *dabo et trado*). El autor se opone con razón al tipo reconstruido **dao* que los romanizantes admiten como base de las formas de la primera persona de ese verbo. Hubiera podido decir más claramente que la forma del futuro ha suplantado a la del presente en la inflexión poco caracterizada *dō*, y que Löfstedt ha dado ejemplo de ella en latín vulgar (cf. mis observaciones en la reseña publicada en *VR*, IV). En general, el empleo del futuro por el presente es más amplio de lo que indica el autor en la pág. 185, donde da ejemplos de *erit = est* que me parecen explicar esp. *eres*, segunda persona del presente, < *eris*. En un doble paradigma prehispánico del presente (*sum*) *es est* y (*ero*) *eris erit*, el español ha elegido las formas más características: *eres es*.

Pág. 117. *dum vita vesco* es para el autor una paralelo mallorquín *visc* 'yo vivo', según el modelo de *nasc* 'yo nazco'. Está equivocado: sabe demasiado romance y no bastante latín: *dum vitā* (ablativo) *vesco[r]* 'mientras goce de vida'; cf. las formas activas de *vescor* testimoniadas en la latinidad posterior, y las locuciones *vitalibus auris vesci*, de Lucrecio, *aura aetheria vesci* 'respirar, vivir' de Virgilio — hermosa sobrevivencia clásica en ese latín degenerado. El giro con objeto interno *dum vidda vixerimus* (N. 33) = *vitam vixerimus* no tiene nada que ver con *vita vesci*, pero es muy posible que, después de la caída de la -m se haya producido una confusión en el espíritu de los parlantes.

« *vindictam...* por *vindicatam* puede deberse a analogía con un verbo como *secare, sectum*. » No, el participio **vindictus* se apoya en el sustantivo latino *vindicta* 'reivindicación', y el sentimiento popular ha mantenido la relación entre *vindex* y *dicere*.

Pág. 161. Casos como *iunsit vel ordinavit ad miki Dilaco* no tienen nada que ver con la preposición *a* delante de objetos animados (*mató al padre*): es un cruce entre *ordinavit mihi* y *ordinavit ad me*. Cf. en el mismo documento N. 41 *ad tivi Ladegundia dabo et trado* (Cf. los ejemplos de nuestro autor, pág. 158).

Pág. 165. *adpretiatum* in sub uno in modios VIII 'tasado en conjunto'. *sub uno = sub uno pretio* sobrevive en español: cf., por ejemplo, *de consuno* 'juntamente

te' (*con + sub unu* como en el texto *in + sub unu*). v. García de Diego, *Contribución al diccionario hispánico etimológico*. Madrid, 1923, N. 578 y *REW* 9075.

Pág. 214. *de villa nostra probría quos vocitant Ianes*. La explicación de este nombre de lugar, que el editor moderno da en la forma *Anes* (N. 37), por [*nemus*] *Dianes* = *Dianae*, con -s analógica como en *lunes* < *dies lunae*, es harto poco probable. La analogía no se impone aquí como en la serie de los días de la semana, y *dia-* daría *j* (extremeño *jera* < *diaria*, asturiano *xana* < *Diana*). Más bien [*villa de*] *Johannes* (cf. las formas *Oanes*, *Eanes* : *d'Eanes de Anes*).

Pág. 260. *Hacemon* no puede ser *Jakemon*, caso oblicuo francés de *Jakeme* = *Jacobus*, pues la grafía *hermano* con *h* (< *germanus*) nada puede probar en cuanto a *j + a*. Más bien sería un nombre griego acabado en -*μῆς*.

Pág. 261. *Junese -eze -ezo* < *Juniense* (?) Puesto que el nombre *Jumes* viene de *Diomedes* ¿ a qué *Junese -o* < *Dionys(i)e* (vocativo), *Dionys(i)us* ?

Pág. 265. *Torivius* no ha de ser *Terivius*, sino el santo del siglo II *Thuribius* 'Toribio'.

Pág. 266. *Vustare*, quizá nombre de persona o de lugar. En este último caso, el autor piensa en el lat. *bustar* 'lugar de entierro'. Sugiero, antes bien, un nombre de persona gótico (que pudo haberse empleado en un nombre de lugar) *Bustaharjis*, cf. los nombres *Bustarenga* y *Bustarviejo* que cita Gamillscheg, *Romania Germanica*, I. pág. 362 (obra no incluida en la bibliografía del autor). El nombre de persona *Busto*, que figura en *La Estrella de Sevilla*, debe de pertenecer a la misma familia de nombres.

Pág. 287. *ordinamus ut... agrum ut per singulis annis qui hanc possiderit scidderium, reddat ad domino Deo Salvatori...* [siguen las rentas exigidas]. Jennings interpreta *scidderium* como adverbio derivado de *scite* 'con conocimiento, que sepamos'. *scidderium* ha de ser sencillamente el latín medieval (Du Cange, *Rosa de Viterbo*) *asciterium*, *asceterium* 'monasterio', del griego *ἀσκητήριον*, con -*dd-* < -*tt-* como en *vidda* del mismo texto. y *a-* (*e-*) apocopado como en *Scarioth. strumentum*, pág. 82.

Pág. 288. Menéndez Pidal ha tratado el adverbio *introsicum* (< *intrinsecus + ō-* de *intrō*) en *MPhil.*, XXVI, 412. Permitaseme notar de pasada que Meyer-Lübke tiene razón en no aceptar (a causa de -*ue-*) esta palabra en el sentido documentado de 'cuanto hay en una casa, ajuar' como *étymon* de *entruesga* 'la rueda puntada o dentada de algunos molinos o tahonas', que creo más bien sea compuesto de *entre-* y de la voz **osca* (fr. antiguo *osche*, asturiano *güezca*, vasco *osca* 'muesca') que el *REW* ha colocado provisionalmente bajo el N. 5690, *morsicare*. El portugués *entrosar* 'engranar', *entros(a)* 'rueda dentada', que no pueden separarse de *entruesga*, me parecen antes que un *introrsum* (*REW* 4515a), un *entre + ossum*, en su origen una muesca hecha en un hueso; así, la familia **osca* podría explicarse por un verbo **in-ossicare* 'hacer una muesca en un hueso'; cf. provenzal *oscar* 'mellar', fr. antiguo *oschier* 'hacer una muesca'. También pudo decirse **inter-ossicare* de un hueso que ahoga al entrar en la garganta (Cf. fr. antiguo *enossier*, con tal sentido) y de ahí pudo haber pasado a 'introducirse en una máquina bien compuesta', 'hacer muescas'.

Pág. 291. *ablanares* 'campos llanos o cultivados' es, según el autor, **aplanar* < **applanare* sustantivado — explicación fantástica si las hay. En el pasaje *perales. pumales et ablanares*, léase sencillamente *abellanares* 'avellanares'.

Pág. 291. *Valeyrys qui ibidem abiendit ts.* [= *testis*]. Jennings interpreta *advenit*, admitiendo mucha complicación fonética y sin justificar el sentido del pasaje, que parece requerir más bien: 'que habita en el mismo lugar' (que el testigo precedente, por lo cual el sustantivo *Lattores* del nombre precedente *Felix de Lattores* debe de ser un nombre de lugar, cf. pág. 214). Yo me atrevería a proponer *habitanti* como interpretación de *abiendit*, con la *-t* expletiva tan copiosamente documentada en nuestro texto (*accepit* = *accepi*, *cuit* = *cui*, etc.) o proveniente de una metátesis gráfica de la *-t* intervocálica de *habitanti*; *en-* < *an-* como en *embolado* < *ambulat*u (v. más adelante), *-d-* en lugar de *-t-*. En esta hipótesis habría contaminación entre el participio (*testis*) *habitans* (reemplazado por la forma oblicua *-anti*, cf. pág. 97) y la proposición relativa, más popular *qui habitat*.

Pág. 292. *advice memoria que ssum gravedine peccatorum mole despressum.* Jennings interpreta: 'ya que, porque, o cuando recuerdo que estoy'. Sugiero: 'en lugar de memoria [= en señal de recuerdo] de que me siento oprimido por los pecados', con *ad vicem* en su sentido original 'en vez de'.

in arceo que vocatur Marcenatum. Jennings piensa en *arceo* 'encerrar' ¿No será *agreium*, *agerium*, formas testimoniadas por Du Cange para Francia y que se remontan a *agrarium* 'tributo fijado sobre la renta de los campos' ? *-c-* de *-g-* como *integ-* de *integr-* en nuestro texto; *agerium* 'territorio campestre', con *-erium* en lugar de *-arium*, vendría bien en este pasaje.

Pág. 293. Las formas que Jennings declara (con vacilaciones) paralelas a *curamen* (de *corium*) con *-z*, *zuramen*, *zuraliamen*, están documentadas por Du Cange s. v. *zurame* y Viterbo s. vv. *zarume*, *cerome* como nombre de una capa morisca. Steiger, *Contribución a la fonética del hispano-árabe*. Madrid, 1932, pág. 273, agrega formas como esp. ant. *çulame*, y hace remontar la familia de palabras al árabe *sulhám*, *salhúm*. La forma *zuraliamen* sugiere la suma de *zurame* y *çulame*.

El nombre *Troyla descampriario* (< de *ex Campriario*) ¿no revela quizá una de las débiles huellas del neutro en la península ? (Cf. Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, § 61 y Tallgren-Tuulio, *NMon*, XXXIX, 88 : mallorquín *vérbula* < *verba*, en nuestro caso **cámpora* plural de *campus -i*, según el modelo de *córrpora*, *témpora*).

Pág. 294. *karale illo de envolado* no es probablemente un nombre de lugar derivado de lat. *involare* 'precipitarse sobre', sino un 'camino de *ambulat*um' = 'para ir (a pie)', con supino o con su reemplazante en español, el participio.

include 'inclusivamente', « Adverbio construido sobre lat. *includere* ». Es el imperativo adverbializado.

pro que accepi(t) de vos pro id in pretio indestauramen, linteo, manto... Jennings explica: « = *inde coramen* (?) en el sentido de 'además, algo de cuero' », lo que implica toda clase de grafías erróneas y no aclara por qué la palabra en cuestión abre la lista de las cosas ofrecidas en pago. Léase: ...*inde* (que se refiere a *pro id* y *pro que*) *stauramen*. Cf. Du Cange, s. vv. *stauramentum*, *instaurum*, *estoramentum*: 'quidquid non ad vitæ dumtaxat, sed et ad agrorum culturam, et prædii supellectilem, pertinet', así pues, 'utensilios'. Para el sufijo cf. *prestamine*, pág. 296.

Pág. 295. *et accepi de vos ipso que in carta resonat intremisse.* Jennings: « el infinitivo perfecto de *intromittere* 'insertar' ». Yo supongo un adverbio *intermis*e

en el sentido de 'implícitamente', de *intermittere* '(hacer) intervenir'; cf. quizá Du Cange, s. v. *intermisse*.

irregeris in Pausatella: ¿no será *in regeriis* = en riveras, cf. *rego*, *rigo* < *rivus*, pág. 297?

karidena et panal medio de cera. El autor piensa en un diminutivo de *caritas* documentado como designación de medida por Du Cange. ¿Quizá < *quater deni* '4 × 10' o *quaternio* > fr. antiguo *carrignon* 'medida de capacidad' (*REW*, s. v.)?

disrumpit ipso kaltere. Jennings interpreta *kaltere* 'acuerdo, trato, contrato' y piensa en *cautio*, *cautus*, con un sufijo difícil de determinar. No ha tenido en cuenta los artículos de Menéndez Pidal en *Todd Memorial Volumes*, II, pág. 25, Paulo Merça, *Boletim de filologia*, II, pág. 63, y el mío en ese mismo *Boletim*, IV, pág. 319, que establecen fuera de toda duda el sentido de 'sello' precisamente para este pasaje del Cartulario, su identidad con el port. *caritel*, que tiene el mismo sentido y su etimología: *character*.

Pág. 296. *ego mine* está escrito a continuación de *in Dei nomine*; será, pues, simplemente una ditografía inexacta. Asimismo *nicrale* (pág. 287) está a continuación de *ceresiale* y, por consiguiente, no prueba *niger* + *-alis*. Cf. lo que dice el autor sobre *parentorum meorum*, pág. 100.

osoparu. Por lo que valga me atrevo a proponer en vez de *hosa* + *par* 'un par de pantalones' aquel *gausaperulus* 'çurron' (< *gausapa* + *perula*) que Américo Castro ha documentado en sus *Glosarios latino-españoles*.

per illum vallatum de illo parazio. A buen seguro, *parazio* no es *palatium*, sino *parati(c)um* > fr. *parage*. Cf. Du Cange, s. v. *paragium* 'quaevis portio in re aliqua'.

Pág. 297. *recello*. Jennings: «= en Du Cange 'especie de tela costosa'». No consigo dar con esta indicación, pero en tal caso habría que pensar en el término *raçel*, *rencel*, *recl* de que trata Américo Castro en *RFE*, X, 126: su presencia en cartas del siglo x no permite la etimología < *Ar-ras*.

una raza et in vavoto quousque plega Lagneio, Jennings: 'llanura' (< *planum* + *vega*). Pero es que se trata sencillamente de **plegat* < *plicat*, 'llega'. *ragia* podría ser *raja* 'sarga' < *Rascia* (*REW*).

scalida quam vel pro scalidare. Jennings traduce: 'el terreno cultivado y la porción por cultivar' y explica: «*scalida* es un participio pasado irregular tal como *domitas*. *Scalidare* está probablemente por *squalidare*». La primera de las dos frases contradice la segunda. Se trata evidentemente de *escalio* < *squalidus*, *REW*, s. v.

Pág. 298. *succum* 'mons, collis' ha de ser idéntico, como dice el autor, al *succus* auvernés que documenta Du Cange y que existe en provenzal en la forma *suc*, en provenzal antiguo en la forma *zuc* y con el sentido de 'sinciput' 'punta de la cabeza', ital, *zucca* 'cabeza, calabaza', y cuyas relaciones con *cuculia*, *-um* (*REW*, 2369-70) y con el languedoc. *tuco* 'calabaza, cabeza' (*REW*, 9021) son muy oscuras todavía.

Pág. 299. *de(n)dimus vobis vesku per sua umbra in toto circuitu*. Jennings traduce: «¿muérdago o liga para pájaros, hecha de las bayas del muérdago?» Pero *umbra* sugiere un árbol: por consiguiente < *persica*, *pessica*, 'prisco'. La *b-* puede delatar la influencia de la palabra árabe, tomada del español, *albér-*

dera arcaísmos : no basta consignar en una nota final que « Aun cuando en el presente libro existe a veces constancia del empleo de muchas voces en el Plata, es de advertir que todas aquellas que se anotan y comentan son de uso rioplantense *más o menos general en una u otra clase social* » (los subrayados son nuestros).

La bibliografía del tema tratado se ve, pues, enriquecida sólo cuantitativamente con el presente trabajo que, en realidad, reúne algunos materiales esparcidos por los diversos vocabularios dedicados al español de América, sin citarlos adecuadamente y fijando sólo en forma muy vaga el uso uruguayo.

El prólogo y las voces incluidas en las letras *a-l* aparecieron previamente en el *Boletín de Filología*, Instituto de Estudios Superiores, Montevideo, Uruguay, t. I, n.º 4-5, págs. 351-358 (1937); t. II, n.º 8-9, págs. 131-198 (1938); t. II, n.º 10-11, págs. 486-520 (1939).

FRIDA WEBER.

X GIULIO BERTONI, *San Gral*. Istituto di Filologia romanza della R. Università di Roma. Testi e manuali a cura di Giulio Bertoni, N.º 19. Società Tipografica Modenese. Módena, 1940. XVIII-94 págs. 12 liras.

Poco después de publicar su *Profilo linguistico d'Italia*, Giulio Bertoni, el infatigable romanista italiano, presenta un nuevo tomito de la colección de textos a su cargo, que ofrecen al estudioso un material de trabajo cuidadosamente preparado y de fácil manejo. Esta última publicación es más que una mera reimpresión de textos. Se propone introducir al lector en la compleja literatura del Grial mismo y a la vez en la bibliografía, más compleja aún, sobre el Grial. Bertoni sigue concisamente — quizá demasiado concisamente — la evolución de la leyenda, que comienza con el Evangelio de San Mateo y que al principio adornó la historia de José de Arimatea. Se nos dan los textos de los Evangelios apócrifos, tanto el de Nicodemo como la *Vindicta Salvatoris* (Tischendorf), la historia de la expedición de Vespasiano y Tito a Jerusalén, a la cual destruyen para vengar en los judíos a Jesús. Siguen luego fragmentos del *Perceval* de Chrétien de Troyes, y de Robert de Boron, del *Petit Saint Gral* (relato en prosa), del *Grand Saint Gral*, de la *Queste* (pasaje en que Lanzarote se apodera del Grial), y finalmente dos textos italianos cuya dependencia con respecto a la *Queste* es corroborada por cotejos especiales (pág. 17 sigs.). En apéndice se dan al lector algunos importantes pasajes del *Mabinogion*.

No podía ofrecerse más en tan corto espacio. Y Bertoni encuentra todavía lugar para hacer toda clase de indicaciones. El joven elegido, por su pureza, para encontrar el Grial es en Chrétien y en los que le siguen (Wolfram, Wagner) Parsifal; en las historias de Lanzarote, Galaad. En la primera mitad del siglo XIII la leyenda alcanzó pleno desarrollo. Hay que agregar : desarrollo casi excesivo. Pues ahora el Grial es el vaso eucarístico, el cáliz, y por otra parte la jofaina en que Pilatos se lava las manos, y además la copa en que José recoge la sangre de Cristo. Bertoni explica la difusión de la leyenda del Grial como corriente contraria a la autoridad exclusiva de la iglesia romana en la transformación de la piadosa leyenda. A esto podría añadirse que la escasa participación de Italia y

de la Península Ibérica en el desarrollo de la tradición se explica tal vez por una menor oposición a Roma.

En la pág. 10 falta, entre las más conocidas leyendas dependientes de la del Grial, la de Lohengrin. La interpretación simbólica (ibidem) de los personajes de Ricardo Wagner es quizás exagerada.

El librito de Bertoni no sólo se dirige a lectores especializados, sino que además se presta muy bien para informar a un público más vasto y suscitar también en él vivo interés por la materia tratada.

ELISE RICHTER.

Viena.

A. F.-G. BELL, *Castilian Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1938, 261 págs.

Un poco sorprende el título : *Literatura Castellana*. Todas las *Historias* de la literatura de España la han llamado española, y, en verdad, no hay razones fundadas para preferir la denominación de *castellana*. Pero el autor se propone estudiar la literatura española desde el punto de vista del predominio que en ella tiene el espíritu de Castilla. En el capítulo primero — *El genio castellano* —, trata de establecer las características de las diferentes regiones que forman a España, destacando las de la región castellana.

En los diecisiete capítulos del libro Bell se propone echar un vistazo a todos los poetas, novelistas, dramaturgos, historiadores, críticos, ensayistas de la literatura española, fijándolos en una clase o como partícipes de varias clases dentro de una clasificación que se propone tocar en los caracteres esenciales, pues cada uno de los diecisiete capítulos está dedicado a demostrar una característica o tendencia constitutiva de la literatura española como conjunto: universalismo, democratismo, individualismo, realismo, idealismo, tradicionalismo, instinto dramático, etc. El deseo del autor de comprender en estos casilleros a todos los escritores españoles ha hecho que con frecuencia algunas páginas del libro no se distinguen mucho de un catálogo levemente anotado. Las breves anotaciones son a veces compendiosas, a veces agudas, a veces no justas ¹.

A menudo logra armonizar lo sucinto del juicio con lo íntimo del espíritu de un autor: las brillantes y exactísimas páginas dedicadas a Quevedo (págs. 217-219) son un hermoso ejemplo. En fin, como libro de tan erudito y culto hispanista, está lleno de sugerencias. Es digna de los mayores elogios esta tentativa de Bell de apartarse, al exponer toda una literatura a lo largo de ochocientos años, de la tradicional y convencional división por épocas o por siglos o por géneros, y, especialmente, de rehuir los tópicos vulgares. Sin embargo, es evidente el peligro de que las nuevas divisiones no sean menos arbitrarias. Por ejemplo, no parece ser un buen procedimiento para profundizar en una historia literaria el fijar previamente unos caracteres fundamentales (siguiendo, sin duda, algunos ejemplos ilustres) y apreciar luego el valor relativo de cada una de las obras o de los autores

¹ No es admisible, después de los estudios de estos últimos años sobre el teatro español de la época áurea, afirmar acerca de Vélez de Guevara y Mira de Amescua que brillan « con la luz reflejada de Lope de Vega » (pág. 95).

según lo que se acerquen o se alejen de ese previo patrón común. Así, las generalizaciones, aunque fascinan, engañan. Son peligrosas siempre. Lo reconoce en teoría Bell ¹; pero, prácticamente, a veces lo olvida. Y sólo de esta manera son posibles afirmaciones como la de que « divorciada de la inspiración popular, la literatura española tiende a convertirse en cosa muerta, débil, vana y artificial » (pág. 55). Esta confianza ciega en el prestigio del popularismo (popularismo que requeriría ser precisado) tiene la culpa de que Bell reproche a Benavente y a Linares Rivas — allá van los dos — el no haber dado mayor cabida al pueblo en sus obras; y de que crea que si los dramas de Echegaray se han marchitado ha sido porque en ellos el pueblo está ausente. Y aún hay más: observa que si Rodríguez Rubí y Bretón de los Herreros hubieran tratado temas populares con amplitud habrían tenido, el primero, mayores probabilidades de sobrevivir, y el segundo, más honda humanidad.

Como todo libro español debe rezumar popularismo, Bell prefiere por tal virtud, entre las comedias de Torres Naharro, la *Soldadesca* y la *Tinellaria* a la *Himenea*. Y no comprende a Gracián por su apartamiento del pueblo: le parece inhumano, frío. Lo mismo le sucede a Calderón comparado con Lope o Tirso. Y, por idéntica razón, en el juicio sobre la poesía de Góngora no se nos dice nada concreto.

También preocupa a Bell el universalismo de la literatura española. Y, ciertamente, advierte ese mágico poder del genio hispánico de infundir valor universal a fuerza de ser local y nacional. A la universal figura de Don Quijote añade las de Segismundo y de Don Juan. Pero el entusiasmo por estas caracterizaciones le lleva a descubrir la tendencia al universalismo en la obra del Príncipe don Juan Manuel ²; para probarlo, cita algunos « enxemplos » de *El Conde Lucanor*, relativos a personajes de diversos países, que demuestran... su cosmopolitismo, como, en fin, admite Bell ³.

Aquí el crítico no puede salir de un círculo forzoso. Lo mismo sucede en la caracterización de las regiones de España. Veamos un caso: del temperamento de los autores granadinos deduce que el genio de Granada se distingue por la briosa elegancia y el refinamiento, elegancia y refinamiento que se prueban con las peculiaridades más notables de aquellos mismos autores que sirvieron para fundar la precedente afirmación (el pensamiento preciso de Ganivet, la contenida elocuencia de Martínez de la Rosa, las finas comedias de Cubillo de Aragón, la distinción de la prosa de fray Luis de Granada...). Y cuando, en Castilla y Andalucía, se pretende discernir sutiles diferencias entre ciudad y ciudad, el procedimiento, ya de por sí falso, muestra su inconsistencia: Ávila tendrá una atmós-

¹ « Todas las generalizaciones — dice en la Introducción — son vanas, « lasches et dangereux », y esto es especialmente verdad a propósito de España, de su civilización y cultura, tan individual y llena de contrastes » (pág. X).

² En el texto se le llama Infante; pero se ha demostrado que fué Príncipe (Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Los testamentos inéditos de don Juan Manuel*. (BAH, 1931, XCIX, 25-59).

³ « La misma tendencia hacia el universalismo puede observarse en el sobrino de Alfonso el Sabio, el Infante Juan Manuel. Su *Conde Lucanor* es tan cosmopolita en sus ejemplos como las narraciones de *El Libro de los Enxemplos* » (pág. 34).

fera místico-religiosa, naturalmente, porque fué la patria de Santa Teresa, San Juan de la Cruz y fray Juan de los Ángeles...

Siendo, pues, ésta una visión muy personal de la literatura española, el no conseguir siempre la adhesión del lector era cosa de esperar. De cualquier modo, es obra singularmente valiosa entre las de su tema, concebida y escrita con esa amplitud, sagacidad y brillo a que su autor nos tiene acostumbrados.

JOSÉ FRANCISCO GATTI.

Poema del Cid, texto antiguo según la edición crítica de RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL y versión en romance moderno de PEDRO SALINAS. 1938, 292 págs.

FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*. 1938, 298 págs.

LOPE DE VEGA, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde el rey*. 1938, 264 págs.

MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas Ejemplares*. 1938-1939, 2 vols., 292 y 286 págs.

JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*. 1939, 288 págs.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El mágico prodigioso*. 1939, 268 págs.

TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla. El condenado por desconfiado*, *La prudencia en la mujer*. 1939, 270 págs.

LUIS DE GÓNGORA, *Romances y letrillas*, *Poemas y sonetos*. 1939, 2 vol., 274 y 272 págs.

(Números 1, 4, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, de *Las cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal*, Buenos Aires, Editorial Losada).

El lector de lengua española, en particular el de Hispanoamérica más afectado por la escasez de ediciones serias entre tantas irresponsables, tiene a su alcance, desde hace unos dos años, una nueva colección de obras famosas de la literatura y del pensamiento universal puesta al cuidado de don Pedro Henríquez Ureña. Se trata de ediciones que, aunque no para eruditos, por la pulcritud de los textos, la precisa información, el decoro de su aspecto exterior (encuadernación y tipografía), satisfacen en buena medida las exigencias del lector culto. Debe señalarse el mérito de concisión y rigor de los prólogos, algunos de María Rosa Lida, todos los otros de Henríquez Ureña, en que se condensan finas observaciones y los datos más valiosos relativos a cada obra. La guía se completa, en no pocos casos, con algunas notas al pie de página (aunque no sean ediciones anotadas) e indicaciones tipográficas para las variantes e interpolaciones. El propósito de incluir en la colección las obras españolas más representativas nos dispensa de referirnos al valor de cada una de las ya aparecidas; ni siquiera cabe, puesto que no está completa la serie ni se ha seguido un criterio cronológico en la publicación, señalar omisiones: nos limitaremos, pues, a dar, en cada caso, algunas características de la edición.

Poema del Cid. Se ha puesto frente al texto antiguo, fijado por don Ramón Menéndez Pidal en su edición crítica de Madrid, 1911 y la de los *Clásicos Castellanos* de «La Lectura», Madrid, 1922, el de la versión en romance moderno de Pedro Salinas, *Revista de Occidente*, 1926. La versión poética de Salinas, ajustada y fiel, mantiene una casi constante correspondencia de los versos y aclara suficientemente el texto antiguo. Ello no excusa, sin embargo, la falta total de notas.

La Celestina. La edición, basada en las de 1499 y 1502, permite verificar las dos variantes más notables de la obra. Sobre el texto en veintiún actos de la 2ª puede demarcarse claramente el primitivo de sólo dieciséis: las interpolaciones ocasionales y todo el largo «tractado de Centurio» se indican entre corchetes; el prólogo agregado a la edición de 1502, las cartas y coplas van en apéndice al final del tomo.

Fuenteovejuna, Peribáñez y el Comendador de Ocaña, El mejor alcalde el rey. La expresión dramática de un mismo símbolo político (alianza de pueblo y rey contra los nobles, de base histórica en la España medieval) y de un mismo ideal de vida (la superior virtud de la vida sencilla, de remota tradición clásica) da una fuerte unidad a este tomo de Lope de Vega, de cuya enorme y varia producción esperamos no sea la única muestra. Los textos aparecen cuidadosamente cotejados en varias ediciones y depurados: para *Fuenteovejuna* se ha utilizado el que dió don Américo Castro en la *Colección Universal*, de Madrid, sobre la base del de 1619; para *Peribáñez*, el de don Julio Panzeira en la *Biblioteca Hispánica*, de Buenos Aires, sobre la base del de 1614; para *El mejor alcalde*, el de don Justo Gómez Ocerín y de don Ramón María Tenreiro, en los *Clásicos Castellanos* de «La Lectura». Algunas notas vienen a aclarar el léxico y señalar las variantes y correcciones de los textos.

Novelas Ejemplares. De nuevo es posible hallar reunidas las doce novelitas cervantinas (novelas se las llamó en su tiempo para distinguirlas de las narraciones más extensas) lo que ya no era frecuente en las ediciones modernas. En ésta, se ha seguido la edición príncipe de Juan de la Cuesta, según la reimpresión facsimilar de Berlín-Buenos Aires, 1913 y consultando las particulares ediciones críticas y anotadas.

El Conde Lucanor. Sólo en parte se han salvado las dificultades que hoy ofrece un texto del siglo xiv. Hay, en el prólogo, indicaciones sobre la ortografía pero las notas escasean: son de gran utilidad las que establecen la procedencia y proyección posterior de los temas y las que intentan poner orden en los deliberados laberintos sintácticos con que el Infante buscó satisfacer a los que le censuraron la claridad de su estilo; faltan, casi por completo, las de léxico.

La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, El mágico prodigioso. Las tres obras más extraordinarias de Calderón confieren valor excepcional al tomo. Los textos siguen respectivamente el de don Patricio de la Escosura, *Biblioteca selecta de autores clásicos españoles*, de la Academia (Madrid, 1868); el de Hartzenbusch en la *Biblioteca de autores españoles (Rivadeneira)*; el de don Ángel Valbuena en los *Clásicos Castellanos*, de «La Lectura» (Madrid, 1931). Se ha agregado al final del tomo el juicio de don Marcelino Menéndez y Pelayo sobre *El alcalde de Zalamea* que figura en la edición de obras completas de Lope de Vega, iniciada por la Academia Española.

El Burlador de Sevilla, *El condenado por desconfiado*, *La prudencia en la mujer*. Los textos de *El Burlador* y *El condenado* proceden de los que dió don Américo Castro en los *Clásicos Castellanos* y la *Colección Universal* respectivamente; el de *La prudencia en la mujer*, del de Hartzzenbusch en la colección *Rivadeneira*. Conocida es la imperfección con que se han conservado los dos primeros: en notas frecuentes se advierte de los versos que faltan y de las integraciones propuestas en la edición de Hartzzenbusch.

Romances y letrillas, *Poemas y sonetos*. Sendos tomos para las dos porciones más valiosas de la obra del poeta, por supuesto, sin propósito de distinguir entre un Góngora, ángel de luz, y otro Góngora, ángel de tinieblas. El tomo segundo recoge además las décimas y redondillas; apenas si quedan excluidas las dos comedias y las cartas. Para los textos se han cotejado la edición de Foulché-Delbosc (Nueva York, 1921), la de don Juan y doña Isabel Millé Giménez (Madrid, s. a., hacia 1935), la de Madrid, 1654, que reproduce la de Hoces (1635); además, las ediciones parciales de Alfonso Reyes y Dámaso Alonso. Las poesías se ordenan cronológicamente, los versos de los poemas se numeran. Las notas señalan las imitaciones o reminiscencias.

VICENTE GUILLERMO DOMBLIDE.

X *Estudio del folklore sagüero*. Dirigido por la doctora Ana María Arissó. Instituto de Sagua la Grande. Cuba, 1940, 119 págs.

Más que un trabajo técnico de folklore, esta reunión de los materiales recogidos por un grupo de alumnos de gramática y literatura hispanocubana de 1938 a 1940 constituye una valiosa experiencia pedagógica. Bajo la dirección de la doctora Arissó, los jóvenes recolectores se organizaron en equipos según sus tendencias y simpatías, para los distintos aspectos de la busca folklórica, recurriendo además, a propósito de los juegos y canciones de niños, a sus propios recuerdos y a los de las personas de edad, ya que los niños cubanos de hoy han olvidado mucho de ese patrimonio tradicional: hecho significativo que subraya la urgencia e interés de tales recopilaciones del folklore americano.

Las tradiciones sobre la toponimia de Sagua son todas de tipo exclusivamente local. Hay en cambio algunas leyendas emparentadas con las del folklore general, como las que se refieren a seres sobrenaturales (*La madre del agua de la laguna de Hoyuelos*, análoga a las numerosas versiones del mismo tema localizadas en la Argentina), a sitios encantados (*El hotel embrujado*), a tesoros ocultos (*Leyenda del Cayo La Vela*, *Leyenda de los tesoros del Mogote*), a milagros (*Leyenda del ciclón del 88 en la Isabela de Sagua*). Estas leyendas han sido redactadas por los estudiantes: sin duda hubieran ganado en valor como expresión popular, de haberse mantenido en ellas con fidelidad el lenguaje de los narradores rústicos.

Las canciones de cuna y las infantiles presentan, con una que otra variante, el fondo común del cancionero hispanoamericano; así: « Duérmete mi niño », « Este niño lindo », « Arroz con leche », « Tengo una muñeca ». Junto a romances viejos no menos difundidos (*Angarina*, *La recién casada*, *Hilito, hilito de agua*, *Santa Catalina*), figuran muestras de poesía vulgar, moderna, y estrechamente

localista, como *La zagala*, *Adelaida*, *Prim*, *Marianita*, *la costurera de la bandera cubana*, que no es sino la canción sobre la heroína de Granada, Mariana Pineda, adaptada a un motivo patriótico cubano. La lírica guajira y la patriótica, reunida en los dos últimos capítulos, demuestran su filiación vulgar no sólo por su estilo, sino también por su preferencia casi exclusiva por la décima : la separación de lo popular y lo vulgar será, pues, tarea previa para los especialistas que utilicen esta instructiva contribución al conocimiento del folklore cubano.

BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI.

REVISTA DE REVISTAS

STUDIA NEOPHILOLOGICA, Uppsala, 1938-39 XI.

ALF LOMBARD, *Une classe spéciale de termes indéfinis dans les langues romanes*.
Págs. 186-209.

El autor estudia dentro de la Romania el conjunto de relativos con forma verbal y con valor de indefinidos, a que corresponden en español *quienquiera*, *quiensequiera*, *cualquiera*, *dondequiera*, etc. Su esfuerzo fundamental consiste en establecer una correspondencia entre las tres maneras latinas y románicas de expresar el modo impersonal (1. *dice*, ant. *dize* < *dicit*, conservado probablemente en el *diz que* antiguo y dialectal; 2. *dices*; 3. *se dice*) y los tres tipos románicos de indefinido (sólo nos detenemos en los españoles): 1. *quienquiera*, -re, -r, formado sobre la 3ª persona activa; 2. *quienquiera*s [?], con la 2ª persona activa; 3. *quien se quiera*, -re, -r, con la 3ª persona del reflexivo. El propósito del autor parece, así, querer apartarse de la explicación tradicional (prolongación o calco romance de las formas latinas *quilibet*, etc.) para ver el problema dentro del sistema más amplio de expresión del impersonal (mejor que *impersonal* diríamos de *sujeto indeterminado*, para distinguir los casos en que no hay sujeto alguno pensado, como *llueve*, *hay*, de los que lo tienen necesario, pero indeterminado, como *dicen*, *se dice*). Esta manera de enfocar la cuestión tiene la ventaja de explicar satisfactoriamente la alternancia de formas (*quiere*, *quiera*, *quiesiere*, *quienquiera*, etc.), pero tiene el peligro de hacer creer en una libertad en la elección verbal, pues la forma verbal del indefinido corresponde siempre — como en latín — al verbo ‘querer’ (así interpreta erróneamente, como un caso de esa libertad, la frase antigua «e tenie gómite e lanzaba cual manjar que le *daban*»). Además, para mantener su paralelismo de las tres maneras, recurre a una forma española *quienquiera*s, que no sabemos de dónde toma (existió sin embargo *alquiera*s, calco de *alivdivis*, ‘forsitan’ en glosas del siglo x; véase M. Pidal, *Orígenes*, §§ 69, 77, que registra formas pronominales y adverbiales que deben tomarse en consideración para un estudio histórico). El sistema tiene al parecer la única ventaja de explicar la forma *cualquiera*, pero él mismo observa que no se trata del mismo *se* que en *se dice*, sino de un mero reflexivo expletivo, que no agrega más que un matiz muy débil al sentido general de la expresión.

El autor no afronta el problema histórico, cosa que hubiera sido de mucho provecho. Un estudio histórico no creemos que llegara a justificar la afirmación de que el sujeto tácito de *-quiera*, etc. es ‘él’ o ‘ella’ más o menos deter-

minado y de que antes de existir la locución fijada había una locución sintácticamente libre, en la que se podía elegir el verbo. La conclusión es que falta un estudio de sintaxis histórica de estas expresiones. A pesar del estudio amplio de Lombard, sin duda sigue siendo la mejor, la sencilla explicación tradicional de estos indefinidos, que ve en la forma verbal *cualquiera* un calco de *quilibet*, *qualislibet*, etc., en que *libet* es una forma verbal de sujeto indeterminado (equivalente en esto al *habet* y al *dicit* que cita el autor).

E. F. T.

J. VISING, *Observations sur les rapports de temps dans certaines phrases temporelles françaises, comparées aux phrases analogues italiennes, espagnoles, portugaises, latines*. Págs. 237-250.

El autor estudia la correlación de tiempos (*consecutio temporum* de los latinos) en subordinaciones con tiempos del pretérito: fr. « lorsque B., dernier roi de G., fut obligé d'abandonner le royaume de ses pères, il s'arrêta au sommet du mont Padul », esp. « después que estuvo encerrada, sintió... », « cuando quedó instalado... y hubo escogido... creyó », etc. Clasifica sus materiales según la relación de tiempo indicada por las conjunciones (*cuando, como, luego que, así que, después que*, etc.) y la categoría de los verbos (*sentiendi, dicendi, eundi, perfectae et imperfectae actionis*). La ejemplificación española es abundante y procede de Fernán Caballero, Galdós, Blasco Ibáñez, etc. El trabajo es un complemento a su estudio, ya lejano: *Die realen Tempora der Vergangenheit*, Heilbronn, 1888. Se preocupa de las relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad entre las acciones del verbo principal y el subordinado, por el estilo del sistema de Andrés Bello, al que cita ampliamente. Ve, pues, en el sistema de expresiones, solamente diferencias objetivas, y no atiende a diferencias de tensión entre el hablante y el objeto, sin lo cual cualquier estudio sintáctico-semántico es insatisfactorio.

E. F. T.

ROMANISCHE FORSCHUNGEN, 1939, LIII, 1. Págs. 1-26.

ERNST ROBERT CURTIUS, *Scherz und Ernst in mittelalterlicher Dichtung*.

La mezcla de lo serio y lo cómico, repudiada en teoría por el arte clásico, si bien existente de hecho en su práctica (como se podría argüir con el ejemplo de Homero y los trágicos), adquiere real importancia desde el momento en que la diatriba cínica, que alterna la gravedad de su prédica con las sales del gracejo popular, penetró en la literatura didácticomoral, en las *Sátiras* y *Epístolas* de Horacio, por ejemplo. Crece la significación de esta forma mixta, durante el Imperio, merced a la decadencia del teatro, a la enseñanza retórica que destaca la eficacia de lo cómico dentro de los límites que impone el decoro oratorio y, sin duda, gracias también al vuelo de la sátira en la Edad de Plata de la literatura latina. El contraste entre lo serio y lo cómico desde el punto de vista del estilo y de la inspiración se encuentra en Ovidio y más tarde en el anónimo *Elogio de*

Pisón y en Tácito; materializado en la oposición entre poemas homéricos y *Eneida* por una parte y *Batracomiomaquia* y *Culex* por la otra, constituye un tópico repetido por Estacio, Marcial y mucho después por Fulgencio. La oposición existe además como ideal de vida (Esparciano y Sinesio) y como hábito literario. En este último sentido su representante característico es Ausonio, que cultiva con asiduidad la mezcla de los dos estilos, subrayando en especial el alcance del elemento humorístico; su ingenio chispeante transmite esa norma artística y moral a los últimos poetas de la Edad Antigua, Rutilio Namaciano, Marciano, Capela, Fulgencio, Sidonio. La Iglesia mantiene el ideal romano de la *gravitas* imparable; de ahí que ponga en discusión el valor ético y teológico de la risa; en la práctica recomiendan un término medio tanto Gautier de Chatillon al amonestar a los clérigos, como los *Dicta Catonis* que se dirigen al vulgo y cuya autoridad alegan siglos después Juan Ruiz y Rabelais. Risa moderada y gravedad moderada son notas que el panegírico medieval hereda de sus modelos antiguos y repite aun a trueque de contradecir los rasgos individuales del personaje que celebra.

La afición de la Edad Media por el cruce de estilos explica la presencia del elemento cómico en formas literarias cuyo acceso le veda el gusto moderno, educado, al fin, dentro de las normas clasicistas. Los ejemplos aducidos son *La pasión de San Lorenzo*, v. 402 y ss., y *La pasión de Santa Eulalia*, v. 126 y ss., de Prudencio, que se singulariza por haber llevado a ese género artístico un lugar común de los martirologios orientales: la actitud de mofa o de reto del mártir ante sus verdugos. Curtius, investigador admirable del fondo cultural latino de la Rumania, y, por eso mismo, inclinado a reducir la importancia de las características locales y a acentuar el predominio de la tradición escolar sobre la elaboración personal, insiste en el puro valor de lugar común románico que tienen la chanza de San Lorenzo y el gesto de Santa Eulalia; mientras Menéndez Pidal ve en ambos una de las primeras manifestaciones del realismo característico del arte español. Pero puede advertirse, sin recurrir a forzadas soluciones amistosas, que las dos tesis no parecen irreconciliables: los rasgos de humorismo grotesco se hallan efectivamente en numerosas Pasiones del Oriente cristiano, cuya influencia en la hagiografía occidental y principalmente en la española señala Curtius con innegable acierto; por otra parte, el hecho de que no haya sido un poeta rastrero o efectista cualquiera, sino el artífice más exquisito de la lírica latino-cristiana, quien introdujo esas violentas notas cómicas, traduce una tendencia o intención artística deliberada, y no puede considerarse como herencia *románica general*, como tópico del género que cultiva el poeta. La complacencia en el detalle risueño u horrible que acentúa el realismo de la escena, así como la importancia general del humorismo en los *Himnos* de Prudencio (los sarcasmos del prefecto y el desfile de las « riquezas » de la iglesia en la misma *Pasión de San Lorenzo*, la Santa de Mérida que cuenta las heridas que va recibiendo, los reproches irónicos de San Vicente, la graciosa *Pasión de San Casiano*, contada en el metro y forma (explicación devota que el poeta recibe de labios de un instructor) de tantos relatos de los *Fastos* (por ejemplo IV, 679 y ss., V, 693 y ss., VI, 649 y ss.) no pueden menos de sugerir la tradición del arte religioso *español*, de igual manera que en Ausonio el regocijado manipuleo del material ligüístico, la fruición en el juego de palabras y en el equívoco y hasta el hallar estrecho el ámbito de un solo idioma preludian la fantasía verbal de Rabelais.

Llevada de su amor por la combinación de tonos y estilos, la Edad Media intensifica el elemento cómico de la epopeya. Tal proceder, contra lo que afirma Curtius, no está reñido con su modelo épico, la *Eneida* (cf. V, 327 y ss.), ni abonado por la crítica de Servio, que comenta a propósito del libro IV del mismo poema, *paene comicus stilius est : nec mirum ubi de amore tractatur*. Servio se refiere a la Comedia Nueva, donde la intriga amorosa era inevitable y cuya dicción parecía sencilla comparada con la pompa de la lírica, la epopeya o la tragedia clásicas, y evitaba, como es sabido, el juego verbal y la bufonada característicos de Aristófanes; *stilius comicus* designa, pues, el estilo de conversación culta, levemente prosaico, de un Menandro o de un Terencio, y mal pudo haber autorizado la yuxtaposición de lo grave y lo regocijado en la épica medieval. Tampoco puede contarse como antecedente de esa mezcla la *Aquileida* de Estacio, pues su presentación es sentimental y no humorística, y lo que en ella resulta ridículo para el lector moderno es su plan y no sus detalles ni su lenguaje.

Los incidentes grotescos que Curtius ejemplifica abundantemente en la literatura latina medieval se dan también, como es lógico, en la romance; así el v. 2382 del *Mío Cid*, « nos d'aquent veremos commo lidia el abbat », encuentra su paralelo en el poema latino *In honorem Ludovici Caesaris*, de Ermoldo Nigelo, y la gráfica caracterización de Azur González (v. 3373) « vermejo viene, ca era almorzado » se enlaza con el tema culinario, que constituye uno de los filones cómicos más explotados en la Edad Media.

M. R. L.

PUBLICATIONS OF THE MODERN LANGUAGE ASSOCIATION OF AMERICA, 1939, LIX.

JEFFERSON REA SPELL, *Mexican literary periodicals of the twentieth century*. LIV, 3. Págs. 835-852.

En este trabajo, que es continuación de otro anterior, *Mexican literary periodicals of the nineteenth century* (en *PMLA*, 1937, LII, 272-312), el profesor Spell hace la historia de las revistas literarias que han aparecido en Méjico durante el presente siglo. « Ningún período... — comienza diciendo — es más brillante que el que se extiende de 1894, fecha de fundación de la *Revista Azul*, hasta 1911, fecha de la extinción de la *Revista Moderna*: las dos mejores publicaciones literarias que ha conocido Méjico. » Este período coincide con la última mitad de la prolongada « paz porfiriana » y las dos revistas son órganos de generaciones muy brillantes de escritores mejicanos: la colaboración que publican abarca desde Justo Sierra (1848-1912) hasta los comienzos de Antonio Caso y Alfonso Reyes; los nombres principales que en ellas figuran son los de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Carlos Díaz Dufoo, fundadores de la *Azul*, Jesús E. Valenzuela (1856-1911) y Amado Nervo (1870-1919), fundadores de la *Moderna*, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Federico Gamboa, Ángel de Campo (*Micrós*), Balbino Dávalos.

Entre los comienzos del siglo y la breve interrupción general de fines de 1914, las publicaciones periódicas de carácter literario se dividen en: 1, suplementos de diarios; 2, semanarios ilustrados; 3, revistas dedicadas principalmente a lite-

ratura y bellas artes. Todavía en aquel año crítico hubo un intento de gran importancia, la revista *México*, que sólo pudo publicar dos números.

En 1915 vuelven a aparecer revistas, y, pacificado gradualmente el país, crecen en número. De ellas, hubo una de alta calidad, *La Nave*, bajo la dirección de Pablo Martínez del Río; pero sólo llegó a aparecer un número (1916). Posteriormente, las más importantes han sido *México Moderno*, fundada por Enrique González Martínez (1920-1922; no duró hasta 1923, como dice el señor Spell), *La Falange* (1922-1923), *Ulises* (1927-1928), *Contemporáneos* (1928-1931) y *El Libro y el Pueblo*, que el señor Spell menciona incidentalmente pero no describe (1930-1933), *Universidad* (desde 1936), y actualmente *Letras de México*, bajo la dirección de Octavio G. Barreda (desde 1937).

El total de publicaciones literarias que anota el señor Spell entre 1900 y 1938 alcanza a 85: de ellas, 54 en la capital, 31 en provincias. Pertenecen 40 al período 1900-1914; 13 al 1915-1920; 22, al 1920-1930; 10, al 1930-1938. Al final aparece una lista bibliográfica, indicando de qué revistas hay colecciones en bibliotecas de Méjico y de los Estados Unidos; además, una bibliografía de periódicos satíricos.

Considerando lo efímero de muchas publicaciones, se comprende que de buen número de ellas no haya llegado noticia al señor Spell. Son omisiones importantes: la *Revista Contemporánea*, que dirigió en Monterrey el distinguido poeta colombiano Miguel Ángel Osorio (*Ricardo Arenales*), en 1908 — sólo salieron tres o cuatro números —; *Don Quijote*, que dirigieron en Puebla Rafael Cabrera y Alfonso G. Alarcón, de febrero de 1908 a mediados de 1911, y que contiene la parte principal de la obra de estos dos escritores, a la vez que muestra abundante de la cultura, hoy en menguante, de la admirable ciudad: hay allí colaboración de Rafael Serrano, Felipe Neri Castillo, Federico Escobedo, Atenedoro Monroy, Enrique Gómez Haro y José Manuel Lobato, que dió a la revista una traducción de *El Demonio* de Lérmontov. Otras omisiones: *La Gaceta Musical*, dirigida por Gustavo E. Campa y Rubén M. Campos, en Méjico (1902-1915); *México Moderno*, de la capital (1907); *Teatros y Música*, dirigida por Carlos González Peña, en Méjico (1909-1910); *Páginas Blancas*, de alumnos de la Escuela Preparatoria de la Universidad de Méjico (1913); *El Estudiante*, de los mismos alumnos (1914); *Biblos*, de Méjico (1912-1914); *Mundial*, dirigida por Baltasar Fernández Cue, en Méjico (1913-1914); *Revista Universal*, de Méjico (1916); *El Gráfico*, de Méjico (1917); *Panorama Mundial*, de Méjico (1918); *El Herald de la Raza*, de Méjico (1921-1922); *Vida Mexicana*, de Vicente Lombardo Toledano, Daniel Cosío Villegas, Salomón de la Selva y Eduardo Villaseñor, en Méjico (1922); *Horizonte*, dirigido por Germán List Arzubide, en Jalapa (1926-1927); *Crisol*, de Méjico (1929); *Taller poético*, dirigida por Rafael Solana, en Méjico (1936). *La Gaceta de Guadalajara*, semanario que apareció aproximadamente entre 1900 y 1910, publicaba una sección literaria.

En cambio, *El Nuevo Mercurio*, de 1907, que el señor Spell anota interrogativamente como de Méjico, es probablemente la revista que en París dirigía Enrique Gómez Carrillo.

Entre los periódicos satíricos advierto la omisión del *Tilín-Tilín*, de Méjico (alrededor de 1908-1910).

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

2342. *Bibliografía*. — RFH, 1939, I, 188-208. — Véase núm. 1323.
2343. THOMPSON, J. W., — *The medieval library*. — Chicago, The University of Chicago Press, 1939, 5 dólares. [La historia del libro y las bibliotecas desde el principio de la era cristiana hasta la invención de la imprenta.]
2344. *Liste des sujets de thèse déposés à la Faculté des Lettres du 1er Janvier au 31 Décembre 1938. Thèses non encore soutenues*. — AUP, 1939, XIV, 397-407. — Véase núm. 1699.
2345. Zentralbibliothek Zürich. *Hispanica. (Sprache, Literatur, Geschichte und Kultur von Spanien, Portugal und Lateinamerika). Erwerbungen 1934-1936*. — Zürich, Berichthaus, 1937, 99 págs., 1 fr.
2346. SMITH, R. C. — *The Hispanic Foundation in the Library of Congress*. — HAHR, 1939, XIX, 564-571; — reimpr. en español en BUPan, 1940, LXXIV, 13-26.
2347. LINCOLN, J. N. — *Guide to bibliographies of Spanish literature*. — HispCal, 1939, XXII, 391-405.
2348. PAIVA BOLÉO, M. DE — Sobre :

- Bibliografía científico-literaria do Centro de Estudos Filológicos de Lisboa, y Bibliografía filológica portuguesa organizada pelo Centro de Estudos Filológicos de Lisboa*. — Biblos, 1939, XV, 400-403.
2349. COUTINHO, B. X. C. — *Bibliographie franco-portugaise. Essai d'une bibliographie chronologique de livres français sur le Portugal*. — Porto, Livraria Lopes da Silva, 1939, VIII-412 págs.
2350. *Portugal in Vergangenheit und Gegenwart. Ausstellung d. portugiesischen Bibliotheken unter d. Protektorat d. portug. Regierung. April 1939 in d. Staatsbibliothek zu Berlin*. — Coimbra, Tip. da Atlantida, 1939, VIII-77 págs.

HISTORIA

2351. FISHER, H. A. L. — *A history of Europe*. — Boston, Houghton, Mifflin Co., 1939, 5 dólares.
2352. PIRENNE, H. — *A history of Europe*. — New York, W. W. Norton, [1939] 5 dólares.
2353. *European civilization. Its origin and development. Volume VII. By various contributors under the direction of E. Eyre*. — New York,

Oxford University Press, 1939, 6.50 dólares. — Véase núm. 13.

2354. LLOYD, R. — *The golden Middle Age*. — New York, Longmans, Green, 1939, 3.50 dólares.

España

2355. LEWIS, D. B. W. — *Carlos de Europa, emperador de occidente*. Trad. de C. Muñoz. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938, 316 págs., \$ 2.25 arg.

2356. HEREDIA, V. B. DE — *Historia de la reforma de la Provincia de España (1450-1550)*. — Roma, Instituto Storico Domenicano, San Sabina, 1939, 172 págs. (Dissertationes Historicae).

2357. CHAMPION, P. — *Charles IX, la France et le contrôle de l'Espagne*. — Paris, Grasset, 1939, 2 vols., 426 y 430 págs. — Véase núm. 1714.

2358. MARAÑÓN, G. — *Olivares. Der Niedergang Spaniens als Weltmacht*. Aus dem Spanischen uebersetzt und eingeleitet von Ludwig Pflandl. — München, Verlag Georg D. W. Callwey, [1939], 423 págs., 9.50 M. Gestalten und Probleme der europäischen Geschichte.)

2359. LEMAN, A. — *Richelieu et Olivares. Leurs négociations secrètes de 1636 à 1642 pour le rétablissement de la paix*. — Lille, Facultés Catholiques, 1938, XV-178 págs. (Mémoires et Travaux Publiés par des Professeurs des Facultés Catholiques de Lille.)

RELIGIÓN

2360. ATTWATER, D. — *A dictionary of the Popes from Peter to Pious XII*. — London, Burns Oates & Washbourne, 1939, VI-338 págs.

2361. MARCUSE, L. — *Soldier of the church*. Trad. del alemán y ed. por

C. Lazare. — New York, Simon & Schuster, 1939, 2.50 dólares. [Vida de San Ignacio de Loyola.]

2362. *Die Briefe des Francisco de Xavier, 1542-1552*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Elisabeth Gräfin Vitzthum. — Leipzig, Hegner, 1939, 337 págs., 9.50 M.

CIENCIA Y ENSEÑANZA

España

2363. MILLÁS Y VALLICROSA, J. — *Una obra astronómica desconocida de Johannes Avendaut Hispanus*. — Os, 1936, I, 451-475. [Judío español de la primera mitad del s. XII.]

2364. ZINNER, E. — *Die Tafeln von Toledo (Tabulae Toletane)*. — Os, 1936, I, 747-774.

2365. DIEPGEN, P. — *Studien zu Arnold von Villanova*. — En *Medizin und Kultur. Ges. Aufsätze*, Stuttgart, 1938, p. 108-185.

2366. KARPINSKI, L. C. — *The first printed arithmetic of Spain: Frances Sancti Climent, «Suma de la art de arismetica», Barcelona, 1482*. — Os, 1936, I, 411-420.

2367. REYES, A. — *Giner de los Ríos*. — En *Las vísperas de España*, Buenos Aires, 1937, p. 61-65.

2368. RAMÓN Y CAJAL, S. — *Mi infancia y juventud*. — Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939, 296 págs. (Colección Austral).

Portugal

2369. KIMBLE, G. H. T. — *The «Esmeraldo de Situ Orbis» an early Portuguese textbook on cosmography and navigation by Duarte Pacheco*. — Os, 1937, III, 88-102.

2370. VASCONCELOS, A. DE — *Os collegios universitários de Coimbra. (Fundados de 1539 a 1779)*. — Biblos, 1939, XV, 1-170.

ARQUEOLOGÍA Y ARTE

2371. POST, C. R. — *History of Spanish painting*. — Cambridge, Harvard University Press, 1930-1938, vols. 1-7 en 10, ilustr.
2372. PICASSO: *Forty years of his art*. Ed. by A. H. Barr Jr. — New York, The Museum of Modern Art, 1939, 2.50 dólares.
2373. MELVILLE, R. — *Picasso. Master of the phantom*. — New York, Oxford University Press, 1939, 52 págs., ilustr., 1.50 dólares.
2374. TOMASO DE SANTA MARÍA. — *Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei. 1565*. [Trad. por] Eta Harich-Schneider y R. Boadella. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Eta Harich-Schneider. — Leipzig, Kistner und Siegel, 1937, 74 págs., 2.50 M.
2379. WALL, B. — *Spain of the Spaniards*. — New York, Sheed & Ward, 1938, 2 dólares.
2380. BISWANGER, P. — *Wilhelm von Humboldt*. — Frauenfeld und Leipzig, Huber & Co., 1937, 378 págs.
2381. PEERS, E. A. — *Two lamented hispanists* [F. Courtney Tarr y J. P. Wickersham Crawford]. — BSS, 1940, XVII, 33-36.
2382. WILLIS JR., R. S. — *Frederick Courtney Tarr (1896-1939)*. — HR, 1940, VIII, 67-68.
2383. ROMERA-NAYARRO, M. — *J. P. Wickersham Crawford*. — HR, 1940, VIII, 1-8.
2384. *Bibliografía do Prof. S. Griswold Morley (Até 31 de dezembro de 1938)*. — RAMSP, 1939, núm. 57, p. 123-130.

LENGUA

ESTUDIOS GENERALES

Lingüística

2375. FISCHER, C. A. — *Espejo de España*. Selec., trad. y notas de V. Salas Viú. — A, 1939, LVII[XLVII], 396-406. [Del libro *Voyages en Espagne aux années 1797 et 1798*.]
2376. BONE, GERTRUDE — *Days in old Spain*. — New York, Macmillan, 1939, ilustr., 4 dólares.
2377. TANCOCK & GILLIES — *The year's work in modern language studies*. — Cambridge, England, University Press; Chicago, University of Chicago Press, 1939, VI-188 págs.
2378. PEERS, E. A. — *A handbook to the study and teaching of Spanish*. — New York, Chemical Publishing Co. of N. Y., 1938, 344 págs., 3.50 dólares.
2385. GRAY, L. H. — *Foundations of language*. — New York, Macmillan, 1939, XV-530 págs., 7 dólares.
2386. CALLAHAN, J. J. — *Science of language*. — Pittsburgh, Published by the author, [1939].
2387. WARTBURG, W. VON — *Betrachtungen über das Verhältnis von historischer und deskriptiver Sprachwissenschaft*. — En *Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally*, Genève, 1939, p. 3-18.
2388. HORN, W. — *Neue Wege d. Sprachforschung*. — Marburg, Elwert; Frankfurt a. M., Diesterweg, 1939, VIII-43 págs., 2.80 M. (Die Nueren Sprachen).
2389. GLAESSER, E. — *Rassenkundliche Sprachforschung*. — NMon, 1939, X, 353-365, 395-403. — Véase núm. 2015.

HISPANISMO

2390. AMBRUSTER, E. L. — *Hidden in the words of language*. — Brooklyn, N. Y., Published by the author, 1939, 1 dólar.
2391. BONNES, C. — *La lingua como volontà*. — ARoma, 1939, XXIII, 306-311.
2392. HERMANN, E. — *Sobre : Mélanges de linguistique et de philologie offerts à Jacq van Ginneken à l'occasion du soixantième anniversaire de sa naissance (21 avril 1937)*. — GGA, 1939, CCI, 23-27.
2393. WAGNER, M. L. — *Rudolf Lenz* † — VKR, 1939, XII, 181-185.
2394. HJELMSLEV, L. — *N. S. Trubetzkoy* † — AGPE, 1939, III, 55-60.

Fonética general

2395. TREVIÑO, S. N. — *Phonetics*. [Bibliografía.] — ASp, 1940, XV, 99-102. — Véase núm. 2019.
2396. *Proceedings of the Third International Congress of Phonetic Sciences held at the University of Ghent, 18-22 July 1938*. Ed. por E. Blancquaert y W. Péé. — Ghent, Laboratory of Phonetics of the University, 1939, XXIII-536 págs.
2397. HJELMSLEV, L. — *Ueber die Beziehung der Phonetik zur Sprachwissenschaft*. — AGPE, 1938, II, 211-222.
2398. DAVIS, T. K. — *Sounds in language*. — JXMD, 1938, LXXXVIII, 491-499.
2399. KORINEK, J. M. — *Laut und Wortbedeutung*. — En *Études phonologiques dédiées à la mémoire de N. S. Trubetzkoy*, Prag, 1939, p. 58-65.
2400. GEMELLI, A. — *Variations signalatrices et significatives et variations individuelles des unités élémentaires phoniques du langage humain : Moyens fournis par l'électroacoustique pour les déceler et évaluation physiopsychologique des résultats*. — AGPE, 1939, III, 65-88.
2401. GEMELLI, A. — *Nuovo contributo alla conoscenza della struttura delle vocali*. — Rom, 1937, 43 págs., ilustr. (Pontificiae Academiae Scientiarum Commentationes.) — V. núm. 574.
2402. MERIGGI, P. — *Sobre : A. Gemelli, Nuovo contributo alla conoscenza della struttura delle vocali*. — IF, 1939, LVII, 143-145.
2403. HÁLA, B. — *Nouvelles contributions à l'analyse acoustique des voyelles*. — En *Proceedings of the Third International Congress of Phonetic Sciences, 18-22 July 1938, Ghent, 1939*, p. 124-128.
2404. ZIPP, G. K. & F. M. ROGERS — *Phonemes and variphones in four present-day Romance languages and classical Latin from the viewpoint of dynamic phylogeny*. — ANPhE, 1939, XV, 111-147.
2405. DUNN, H. K. & S. D. WHITE. — *Statistical measurements on conversational speech*. — JAcS, 1940, IX, 278-288.
2406. BALDRIAN, K. — *Die künstliche Lautsprachenbildung als eigenartige Quelle sprachpsychologischer Erkenntnisse*. — AGPsy, 1939, CIII, 353-412.
2407. VEREECKEN, C. — *Stress-groups*. — En *Proceedings of the Third International Congress of Phonetic Sciences, 18-22 July 1938, Ghent, 1939*, p. 248-251.
2408. LINKE, G. — *Problemgeschichtlicher Ueberblick über Quantitäts- und Lautdauer-messungen*. — AGPE, 1939, III, 108-116.

Estilística

2409. LERCH, E. — *Vom Wesen des Satzes und von der Bedeutung der Stimmführung für die Satzdefinition*. — Leipzig, Akademische Verlagsge-

- sellschaft [1938]. [Extr.: AGPsy, 1938, C.]
2410. WINKLER, E. — Sobre: E. Lerch, *Vom Wesen des Satzes und von der Bedeutung der Stimmführung für die Satzdefinition*. — ZFSpr, 1939, LXIII, 118-128.
2411. SCHWYZER, E. — *D. Parenthese im engern und im weitern Sinne*. — Berlin, de Gruyter, 1939, 46 págs., 3 M.
2419. WAGNER, M. L. — Sobre: W. von Wartburg, *Die Entstehung der romanischen Völker*. — VKR, 1939, XII, 168-171.
2420. LERCH, E. — Sobre: I. Jordan, *An introduction to Romance linguistics. Its schools and scholars*. Revised, transl. and in parts recast by J. Orr. — RF, 1939, LIII, 356-358.
2421. ROHLFS, G. — *Gerundium in imperativischer Funktion im Romanischen*. — ASNS, 1939, CLXXVI, 56-58.
2422. EDELMAN, N. — *Other early uses of «Moyen Age» and «Moyen Temps»*. — RRQ, 1939, XXX, 327-330.
2423. LERCH, E. — «*Deliver us from evil*» in *Romance languages*. — RRQ, 1940, XXXI, 52-75.

MÉTRICA

2412. TUILIO, O. J. — *Intorno alle origini dell'endecasillabo italiano*. — NM, 1939, XL, núms. 5-6, p. 318-334.
2413. MARTINET, A. — Sobre: A. Arnholtz, *Studier i poetisk og musikalsh Rytmik*. — AGPE, 1939, III, 50-52.

Latín y lenguas prerrománicas

2414. SAS, L. F. — *The noun declension system in Merovingian Latin*. — Paris, 1937, XX-532 págs.
2415. FAIDER, P. — Sobre: L. F. Sas, *The noun declension system in Merovingian Latin*. — ALMA, 1939, XIV, 66-71.
2416. LIDA, MARÍA ROSA — Sobre: Walde-Hoffmann, *Lateinisches etimologisches Wörterbuch*. — RFH, 1939, I, 173-175.
2417. ROHLFS, G. — Sobre: R. Menéndez Pidal, *Sobre el substrato mediterráneo occidental*. — ASNS, 1939, CLXXVI, 137-138.

FILOLOGÍA ROMÁNICA

2418. WARTBURG, W. VON — *Die Entstehung der romanischen Völker*. — Halle-Saale, Max Niemeyer Ver-

HISTORIA DEL IDIOMA

2424. ROHLFS, G. — Sobre: W. J. Entwistle, *The Spanish language. Together with Portuguese, Catalan and Basque*. — ASNS, 1939, CLXXVI, 134-136.
2425. MEIER, H. — Sobre: W. J. Entwistle, *The Spanish language. Together with Portuguese, Catalan and Basque*. — RF, 1939, LIII, 362-364.

Español

2426. PEREA Y ALONSO, S. — *Nuestra lengua; su unidad, continuidad, integridad y pureza*. — BF, 1939, II, 311-324.
2427. RIVEROS, B. — *Homenaje a Marco Fidel Suárez*. — Tiem, 24 abril 1938; — reimpr. RepAm, 26 marzo 1938.
2428. LATORRE, M. — *Comprensión de don Eduardo de la Barra*. — A, 1939, LVI [XLVI], 322-339.
2429. *Homenaje de la Universidad Na-*

cional de México al Dr. Mariano Silva y Aceves. — México, Ediciones de la Universidad Nacional, 1938, 28 págs.

Portugués

2430. FERNÁNDEZ, X. A. — Sobre: E. B. Williams, *From Latin to Portuguese. Historical phonology and morphology of the Portuguese language.* RRQ, 1940, XXXI, 95-97.
2431. LOPES, D. — *A expansão da língua portuguesa no oriente nos séculos XVI, XVII e XVIII.* — Barcelos. Portucalense Editora, 1936, 188 págs.

GRAMÁTICA

Español

2432. ALONSO, A. & P. HENRÍQUEZ UREÑA. — *Gramática castellana. Segundo curso.* Manual adaptado a los programas vigentes de la enseñanza secundaria. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1939, 239 págs. — Véase núm. 2044.
2433. GIUSTI, R. F. — *Curso de lengua castellana.* Tercer libro. — Buenos Aires, Ángel Estrada y Cía., 1939, 288 págs.
2434. ROHLFS, G. — Sobre: A. Kuhn, *Das aragonische Perfekt und arag. -ll- > -lŕ-.* ASNS, 1939, CLXXVI, 137.
2435. HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. — *Ello* — RFH, 1939, I, 209-229.

Portugués

2436. PESTANA, S. — *Apontamentos de língua portuguesa.* — Por., 1939, XII, 161-177. — Véase núm. 2049.
2437. MORENO, A. — *Licões de linguagem.* Vols. II y III. — Porto, Educação Nacional, 1938, 293 y 311 págs. — Véase núm. 596.
2438. SPITZER, L. — *Omission of object pronoun in Portuguese.* — HR, 1940, VIII, 58-62.

Libros escolares

2439. ARJONA, DORIS KING & J. H. ARJONA — *A bibliography of textbooks of Spanish published in the United States (1795-1939),* — Ann Arbor, Mich., Edwards Bros., Inc., 1939, IV-219 págs.
2440. HAUSKNECHT, L. — *Spanisch für Jedermann. Leicht-fassl., kurzgef. Lehrkurs d. span. Sprache zum Selbstunterricht.* — Cernáuti, Selbstverlag Dr. L. Huasknecht, 1939, 56 págs.
2441. MACAULAY, VICTORIA VILLAGOMEX — *Spanish travel-aid.* Arranged and ed. by G. F. Cornwall. — Portland, Oregon, Binford & Mort, 1939, 1.50 dólares.
2442. *Romantic Spanish readings for intermediate classes.* Ed. with introd., notes and vocab. by Agnes Marie Brady and L. H. Turk. — New York-London, D. Appleton-Century Co., 1939, XXX-274 págs., 1.60 dólares. (The Century Modern Language Series.)
2443. LEVY, B. — *Quince cuentos populares.* — New York, The Cordon Co., 1939.
2444. CANO, J. — *Cuentos humorísticos españoles.* Ed. with notes, direct-method exercises, and vocab. by E. Goggio. Revised ed. — New York, Macmillan, 1938, VII-146 págs., 1.20 dólares. (The Macmillan Hispanic Series.)
2445. RODRÍGUEZ-CASTELLANO & C. B. BROWN — *Spanish review grammar.* — New York, Charles Scribner's Sons, 1939, XI-239 págs., 1.60 dólares.
2446. DASCH, B. & N. ABRAMOWITZ — *Primer librito de lectura.* New York, Globe Book Co., 1939, 1.08 dólares.
2447. MANFED M. E. — *Practical Spanish reader for beginners.* — New

- York, Charles Scribner's Sons, 1939, XIII-186 págs., 1 dólar.
2448. PITTARO, J. M. & A. GREEN — *Segundo curso de español*. — Boston, Heath, [copyright 1939], XXIV-608 págs., ilustr.
2449. WOFSEY, S. A. — *Easy Spanish readings and conversation*. — New York, D. Appleton-Century Co., 1940, XI-174 págs., ilustr., 1.25 dólares.
2450. THOMPSON, A. R. & R. ARÁN — *Español práctico comercial*. — New York, Longmans, Green & Co., 1939, VIII-175, págs., 1.50 dólares.

FONÉTICA

2451. NAVARRO TOMÁS, T. — *Desdoblamiento de fonemas vocálicos*. — RFH, 1939, I, 165-167.

Portugués

2452. SÁ NOGUEIRA, R. DE — *Elementos para um tratado de fonética portuguesa*. — Lisboa, Imp. Nacional de Lisboa, 1938, XXXI-380 págs.
2453. KRÜGER, F. — Sobre: R. de Sá Nogueira, *Elementos para um tratado de fonética portuguesa*. — VKR, 1939, XI, 178-180.
2454. LACERDA, A. DE — *Die Flexion des Sprechtones im Portugiesischen*. — En *Proceedings of the Third International Congress of Phonetic Sciences, 18-22 July 1938*, Ghent, 1939, p. 396-402.
2455. LACERDA A. DE & F. M. ROGERS — *Sons dependentes da fricativa palatal áfona, em português*. — Biblos, 1939, XV, 259-377.

ESTILÍSTICA

2456. ALONSO, A. — *Sobre métodos; Construcciones con verbos de movi-*

miento en español. — RFH, 1939, I, 105-138.

2457. DEUTSCHMANN, O. — *Un aspect particulier des constructions nominales du type « ce fripon de valet » en espagnol*. — Biblos, 1939, XV, 171-258.

Métrica

2458. BAILIFF, L. D. — *Binary syna-loepha*. — MLForum, 1939, XXIV, 177-189.
2459. CLARKE, DOROTHY CLOTELLE — « *Agudos* » and « *esdrújulos* » in *Italianate verse in the Golden Age*. — PMLA, 1939, LIV, 678-684.
2460. REID, J. T. — *Notes on the history of the « verso esdrújulo »*. — HR., 1939, VII, 277-294.

LEXICOGRAFÍA Y SEMÁNTICA

Español

2461. FLASCHE, H. — Sobre: A. Castro, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*. — LGRPh, 1939, LX, 521-528.
2462. *Franckhs Militärwörterbücher*. Bd. V. Spanisch-Deutsch. Deutsch-Spanish. — Stuttgart, Franckhsche Verlagsbuchhandlung, 1939, 185 págs.
2463. NEUVONEN, E. K. — *Etimología de algunos arabismos del español*. — NM, 1939, XL, núms. 3-4, p. 206-212.

Portugués

2464. BOTELHO DE AMARAL, V. — *Dicionário de dificuldades da língua portuguesa*. — Pôrto, Educação Nacional, 1938, 2 vols., XVI-321 y 429 págs. — Véase núm. 606.
2465. FERREIRA D'ALMEIDA, A. — *Ek-sentrisk leksikon*. Trad. del portugués por E. Christensen. — Oslo, H. Aschehoug, 1938, 160 págs.

2466. ROHLFS, G. — Sobre : J. M. Piel, *Os nomes germánicos na toponímia portuguesa. I : Adães-Novogilde.* — ASNS, 1939, CLXXVI, 138.

DIALECTOLOGÍA

2467. PINCHERLE, A. — *El problema de las lenguas criollas.* — Sphinx, 1939, III, núms. 6-7, p. 107-113.

Peninsular

2468. ROHLFS, G. — Sobre : F. Krüger, *Die Hochpyrenäen. A : Landschaften, Haus und Hof.* Bd. II. — ASNS, 1939, CLXXVI, 136-137.
2469. NAVARRO TOMÁS, T. — Sobre : W. E. Elcock. *De quelques affinités phonétiques entre l'aragonais et le béarnais.* — RFH, 1939, I, 175-176.

Extrapeninsular

2470. LINCOLN, J. N. — *Aljamiado prophetic.* — PMLA, 1937, LII, 631-644. — Atribuido erróneamente en el núm. 610 a R. B. Gottfried.
2471. MUÑOZ B., A. R. — *Los estudios filológicos hispanoamericanos del período colonial.* — UP, mayo-junio 1937, p. 66-76.
2472. MARTÍNEZ VIGIL, C. — *Arcaísmos españoles usados en América.* — BF, 1938, II, 131-198, II, 485-520. — Véase núm. 1050.
2473. NEUENDORFF, G. H. — *Spanisch-amerikanische Tier- und Pflanzennamen und ihre Verdeutschung.* — IAR, 1939, V, 23-25, 48-51.
2474. ORTIZ, F. — « Cañales » dijo Martí. — RBC, 1939, XLIV, 291-295. [« Cañal » es el vocablo aceptado por la Academia de la Lengua Española. « Cañaveral » es la palabra más corriente.]
2475. CAVIGLIA, B. — *Al margen del Congreso...* [2º Internacional de His-

toria de América en Buenos Aires]. VI. — BF, 1939, II, 413-480. [Trata de los distintos nombres aplicados a la mezcla de razas — blanca, negra e india — con especial atención a la palabra « cabra ».]

2476. VELÁZQUEZ ANDRADE, M. — *Diccion « México Nuevo » de la lengua española. Léxico y mexicanismos.* — México, Edit. Pluma y Lápiz de México, 1938, 630 págs.
2477. TORO, M. DE. — *Los albores del idioma argentino.* — PrBA, 26 marzo 1939.
2478. ROSSI, V. — *Gauchismo y lunfardismo.* — BF, 1939, II, 523-525.
2479. [Consultas.] — BAAL, 1938, VI, 430-433, 445-446. [Sobre « bilis », « Biliosán », « Bilisa » ; « roseto » ; « Pao-Pao » y « Pao ».]
2480. BERRO GARCÍA, A. — *Prontuario de voces del lenguaje campesino uruguayo.* — BF, 1939, II, 389-412. — Véase núm. 2105.
2481. DÍAZ L., R. & R. DÍAZ (HIJO) — *Toponimia geográfica de la provincia de San Juan y voces de uso corriente derivadas de las lenguas indígenas.* Pról. de A. G. Hernández. — Mendoza, Best Hnos., 1939, 64 págs.
2482. ROCHA, A. C. DA — *Vocabulario comentado pilagá-castellano y castellano-pilagá.* — Buenos Aires, Comisión Honoraria de Reducciones de Indios, 1938, 119 págs.
2483. FERNÁNDEZ, J. — *Diccionario sinca.* — ASGHG, 1938, XV, 84-95 ; 1939, 359-366.

PALEOGRAFÍA, DIPLOMÁTICA, TEXTOS

2484. LAURENT, M. H. — *De abbreviationibus et signis scripturae gothicae.* — Romae, Apud Institutum Angelicum, 1939, VII-90 págs.
2485. ROBINSON, R. P. — *Manuscripts 27 and 107 of the Municipal Library*

of Autun. *A study of Spanish half-uncial and early Visigothic minuscule and cursive scripts.* — New York, 1939, VII-187 págs., ilustr. (Memoirs of the American Academy in Rome).

2486. WILLIS JR., R. S. — Sobre: H. Hare Carter, *Paleographical edition and study of the language of a portion of Codex Alcobacensis 200* y R. D. Abraham, *A Portuguese versión of the «Life of Barlaam and Josaphat».* Paleographical edition and linguistic study. — HR, 1939, VII, 264-268.

LITERATURA

LITERATURA GENERAL

2487. M. R. L. — Sobre: E. R. Curtius, *Zur Literaturästhetik des Mittelalters.* — RFH, 1939, I, 184-186.
2488. SICILIANO, I. — *L'origini delle canzoni di gesta. Teorie e discussioni.* — Padova, Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1940, 219 págs.
2489. FEUERLICHT, I. — *Vom Ursprung der Minne.* — ARoma, 1939, XXIII, 140-177.
2490. KLUGE, O. — *Eine neue Humanismusbiographie.* — AK, 1939, XXIX, 184-194. [Sobre: H. Rüdiger, *Wesen und Wandlung des Humanismus.*]
2491. BERTONI, G. — *Vecchio e nuovo umanesino.* — ARoma, 1939, XXIII, 129-139.
2492. PAPINI, G. — *Pensieri sul Rinascimento.* — Rin, 1938, I, 3-19.
2493. GARIN, E. — *Aristotelismo e platonismo del Rinascimento.* — Rin, 1939, II, núms. 8-9, p. 641-671.
2494. PARODI, D. — *La esencia del romanticismo.* — Hiper [1939], núm. 41, p. 6-15.
2495. MORALES, J. R. — *Carácter y*

empresa del héroe romántico. — A, 1939, LIII [XLIII], 45-55.

Teoría y métodos

2496. LEE, H. N. — *Perception and aesthetic value.* — Nueva York, Prentice-Hall, 1939, XII-271 págs.
2497. THIBAUDET, A. — *Réflexions sur la critique.* — París, N. R. F., 1939.

LITERATURA HISPANOÁRABE

2498. MORLEY, S. G. — *A note on Arabic poetry and European poetry.* — HR, 1939, VII, 344-346.
2499. BARCIA, RUBIA — *Poesía y cultura de Al-Andalus.* — UDLH, 1939, VIII, núms. 24-25, p. 65-83.
2500. NYKL, A. R. — *La elegía árabe de Valencia.* — HR, 1940, VIII, 9-17. [Elegía que se dice compuso y recitó Al-Waqqasí al pueblo de Valencia durante su sitio por el Cid en 1094.]

LITERATURA HISPANOJUDAICA

Edad Media

2501. *Essays and studies in memory of Linda R. Miller.* Ed. by I. Davidson. — New York, Jewish Theological Seminary of America, 1938, 286-83 págs. [Contiene un estudio sobre Maimónides, por Wolfson.]
2502. IBN EZRA, A. — *The beginning of wisdom. An astrological treatise.* Ed. by R. Levy and F. Cantera. — Baltimore, Johns Hopkins Press, 1939, 2.75 dólares. (Johns Hopkins Studies in Romance Literature and Language.)
2503. BESSO, H. V. — Sobre: *Coplas de Yoçef.* Ed. por I. González Llubera. — BHi, 1937, XXXIX, 262-255. — Véase núm. 225.

LITERATURAS REGIONALES

Catalana

2504. ELÍAS, A. — *Literatura política y política literaria*. — HispCal, 1939, XXII, 285-294.
2505. LEONART GIMÉNEZ, J. — *El centenari de Serafí Pitarra*. — Catalunya, 1939, X, núm. 106, p. 14-15 y 32.
2506. MASERAS, A. — «Solitud» de Victor Català en francès. — Catalunya, 1939, X, núm. 106, p. 7 y 27.
2507. MASERAS, A. — Sobre: J. S. Pons, *Cantilena* y Simone Gay, *Lluita amb l'angel* — MF, 1939, CCXCIII, 481-487.

HISTORIA LITERARIA

Español

2508. GARIN, E. — *Erasmo e la Spagna*. — Rin, 1939, II, núms. 8-9, p. 737-745. [Sobre: M. Bataillon, *Érasme et l'Espagne*.]
2509. SOLAR CORREA, E. — *Literatura española*. I. *Época arcaica*. — Santiago de Chile, Imp. Universitaria, 1938, 232 págs. (Colección Idioma Patrio.)
2510. CORTÉS CONDE, O. — *En torno al siglo XVIII*. — Cir, 1939, núm. I, 39-44.
2511. ADAMS, N. B. — Sobre: F. C. Tarr, *Romanticism in Spain and Spanish Romanticism*. — HR, 1940, VIII, 72-75.

Portugués

2512. CILLEY, MELISSA A. & A. F. G. BELL — *Selective bibliography of Portuguese literature, 1922-1937*. — HispCal, 1939, XXII, 381-389.
2513. JONG, M. DE — *Enige opmerkingen over het Portugees en de Portu-*

gese literatur [Openbare les Amsterdam]. — Groningen, Wolters, 1937.

RELACIONES LITERARIAS

2514. BERNSTEIN, H. — *Las primeras relaciones entre New England y el mundo hispánico: 1700-1815*. — RHM, 1939, V, 1-17.
2515. GMELIN, H. — *Die Entdeckung der spanischen Literatur in der deutschen Romantik*. — GeZ, 1940, XVIII, 80-87.

Influencias extranjeras

2516. FUCILLA, J. G. — *On the vogue of Tansillo's «Lagrima di San Pietro» in Spain and Portugal*. — Rin, 1939, II, núm. 5, p. 72-85.
2517. QUALIA, C. B. — *Racine's tragic art in Spain in the eighteenth century*. — PMLA, 1939, LIV, 1059-1076.
2518. HAMILTON, A. — *Two Spanish imitations of «Maitre Patelin»*. — RRQ, 1939, XXX, 340-344. [El pleito del pastor y El mercader vendido por Ramón de la Cruz.]
2519. HESPELT, E. H. — Sobre: J. R. Spell, *Rousseau in the Spanish world before 1833: A study in Franco-Spanish literary relations*. — RRQ, 1940, XXXI, 82-84.
2520. PITOU JR., S. — *A Portuguese adaptation of La Calprenède's «Faramond»*. — MLN, 1939, LIV, 192-194. [Sobre la comedia anónima *A constancia tudo vence*, Lisboa, Domingos Gonsalves, 1786].

Traducciones

2521. BIAGGI, ZELMIRA & F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO — *English translations from the Spanish 1932 to April, 1938*. — Stonington, Conn., Stonington Publishing Co., 1939, 18 págs., 0.50 dólares.
2522. ESQUILO — *Tragedias*. Trad. di-

- recta del griego por F. S. Brieva Salvatierra — Buenos Aires, Edit. Losada, 1939, 268 págs., \$ 3.00 m/n. (Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal.)
2523. VIRGILIO — *La Eneida*. Trad. de F. Peyró Carrio. Nueva ed. corr. y aum. con un índice mitológico, histórico y geográfico. — París, Viuda de Ch. Bouret, 1937, 288 págs., ilustr. (Clásicos Bouret.)
2524. DUMAS, ALEJANDRO (H.) — *La dama de las camelias*. Trad. de F. Lanza Álvarez. — Buenos Aires, Ricardo Sopena, 1938, 189 págs., \$ 0.70 arg.
2525. MAETERLINCK, MAURICE — *La vida de las abejas*. Trad. de P. D. Tornamira, — Buenos Aires, Edit. Losada, 1938, 210 págs., \$ 1.50 arg.
2526. DOSTOIEWSKI, FEDOR. — *El sepulcro de los vivos (La casa de los muertos)*. Trad. de J. Guixé. — Buenos Aires, Ricardo Sopena, 1938, 189 págs., \$ 0.70 arg.
2527. CHESTERTON, G. K. — *Autobiografía*. Trad. y pról. de A. Marichalar. — Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1939, 310 págs.
2528. HUXLEY, J. — *El pensamiento vivo de Darwin*. Trad. por F. Jiménez de Asúa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1939, 234 págs. (Biblioteca del Pensamiento Vivo.)
2529. ZWEIG, STEFAN — *María Estuardo*. Trad. del alemán por R. M. Tenreiro. — Buenos Aires, Juventud Argentina, 1938, 442 págs., \$ 3.50 arg.
2530. UNAMUNO, MIGUEL DE — *Vida de Don Quijote y Sancho*. — Buenos Aires, Espasa Calpe, 1938, 284 págs. \$ 2.25 arg. (Colección Austral).
2531. M. R. N. — *Sobre : A. Wills, España y Unamuno*. — HR, 1939, VII, 364-365.
2532. ZAMBRANO, MARÍA — *Sobre Unamuno*. — NEspa, 1940, núm. 4, p. 21-27.
2533. SÁNCHEZ TRINCADO, J. L. — *El aniversario de Unamuno*. — V, 1940, núm. 6, p. 21-23.

POESÍA

Español

2534. *The tale of the warrior lord*. Transl. by M. Sherwood. — New York, Longmans, Green & Co., 1939, 2 dólares. [Nueva ed. de esta trad. de *El cantar de Mio Cid*.]
2535. VEGA, GARCILASO DE LA — *Églogas [I y 3]*. — Habana, El Ciervo Herido, 1939, 56 págs.
2536. MELE, E. — *Qualche nuovo dato sulla vita di Mossèn Pere Torroella e sui suoi rapporti con Giovanni Pontano*. — Rin, 1938, I, 76-91.
2537. PIERCE, F. — « *La creación del mundo* » and the Spanish « *religious epic* » of the Golden Age. — BSS, 1940, XVII, 23-32. [Sobre el poema de Alonso de Acevedo.]
2538. *Non mi spinge ad amarti... (Versión al italiano del famoso soneto [No me mueve, mi Dios, para quererte...] atribuido a Santa Teresa de Jesús, por Natalio Moffa)*. — BF, 1939, II, 521-522.
2539. CROCE, B. — *Studi su poesie antiche e moderne*. XX. *Góngora*. — Cr, 1939, XXXVII, 334-349.
2540. GATES, EUNICE JOINER — *Reminiscences of Góngora in the works of Sor Juana Inés de la Cruz*. — PMLA, 1939, LIV, 1041-1058.
2541. ESPRONCEDA, JOSÉ DE — *Canto a Teresa*. — Habana, El Ciervo Herido, 1939, 54 págs.

AUTORES Y OBRAS DE GÉNEROS
DIVERSOS

2542. BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO — *Jealousy*. A drama. Transl. by G. H. Daugherty Jr. — PLore, 1939, XLV, 326-333. [Trad. de *Un drama (Hojas arrancadas de un libro de memorias)*.]
2543. BERNÁRDEZ, F. L. — *Rosalía de Castro*. — Sur, 1939, IX, núm. 59, p. 55-57.
2544. MACHADO, ANTONIO — *La tierra de Alvar González*. — Habana, El Ciervo Herido, 1939, 58 págs.
2545. GIUSTI, R. F. — *Antonio Machado*. — CurCon, 1939, XV, 737-763. — Véase núm. 1563.
2546. ALTOLAGUIRRE, M. — *Antonio Machado*. — NEspa, 1939, [I], núm. 1, p. 52-62.
2547. URIBE ISAZA, B. — *Antonio Machado*. — UnivCB, 1939, IV, 222-223.
2548. CROW, J. A. — *The death of Antonio Machado*. — MLForum, 1939, XXIV, 133-140.
2549. MARAÑÓN, G. — *Sobre el siglo de oro liberal: A propósito de dos poetas [Antonio y Manuel Machado]*. — Nac, 23 julio 1939; — reimp. UniversalCar, 27 agosto 1939. [Pról. al libro de M. Pérez Ferrero, *Antonio Machado y Manuel*, próximo a publicarse.]
2550. MACHADO, MANUEL — *Horas de oro. Poetas de España. Devocionario poético*. — Valladolid, 1939.
2551. FRANK, W. — *Juan Ramón Jiménez*. — CurCon, 1939, XV, 841-843.
2552. SALINAS, PEDRO — *Three poems*. Transl. by Eleanor L. Turnbull. — PLore, 1939, XLV, 220-225.
2553. GOYENECHÉ, J. C. — *Sobre: Mediodía. Cuadernos de poesía española*. Sevilla 1939. — SyL, 1939, núm. 3, p. 171-173.
2554. LEÓN FELIPE — *La insignia. (Alocución poemática)*. — Buenos Aires, Ediciones Imán, 1939, ilustr.
2555. PAZ, O. — *Sobre: León Felipe, El hacha, elegía española*. — Tall, 1939, núm. 3, p. 42-44.
2556. LEÓN FELIPE — *Español del éxodo y del llanto...: Doctrina, elegías y canciones*. — México, La Casa de España en México, 1939, 176 págs.
2557. GARCÍA LORCA, FEDERICO — *Poemas escogidos*. — Habana, El Ciervo Herido, 1939, 59 págs.
2558. BABÍN, MARÍA TERESA — *La metáfora y la imagen en García Lorca*. — Isl, 1939, I, núm. 3, p. 11-12.
2559. DUDGEON, P. O. — *Lo universal en la poesía popular europea: J. M. Synge y Federico García Lorca*. — CurCon, 1939, XV, 765-791.
2560. ALTOLAGUIRRE, M. — *Vida y poesía. Cuatro poetas íntimos [Emilio Prados, Luis Cernuda, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre]*. — Lyceum, 1939, IV, núm. 14, p. 15-29.
2561. ALTOLAGUIRRE, MANUEL — *Nube temporal*. Con un autógrafo de Jules Supervielle y un poema de Stephen Spender. — Habana, El Ciervo Herido, 1939, 73 págs.
2562. HERNÁNDEZ, MIGUEL — *Sino sangriento y otros poemas*. — Habana, El Ciervo Herido, 1939, 59 págs.

Portugués

2563. TÔRRE NEGRA, H. M. DA — *Ilha dos amores. (Dados para a sua identificação)*. 2ª ed. — Lisboa, Tip. da Liga dos Combatentes da Grande Guerra, 1938, 14 págs. [Quiere demostrar que la « Ilha dos amores » de *Os Lusíadas* es la isla de Madeira.]
2564. COSTA PIMPÃO, A. J. DA — *Camões leu Platão*. — Biblos, 1939, XV, 378-390.
2565. BATELLI, G. — *Platonismo in una « redondilha » di Camoes*. — Rin, 1938, I, núms. 1-2, p. 143-149.
2566. PANGE, JEAN DE — *Madame de*

- Stael et Camoens*. — RLComp, 1939, XIX, 361-368. [Trata de la influencia de C. sobre la escritora francesa.]
2567. CASAIS MONTEIRO, A. — *Le moderne et l'éternel dans la poésie portugaise contemporaine*. — BEP, 1939, VI, 1-16.
2568. MATOS SEQUEIRA, GUSTAVO DE — *Aldeias portuguesas*. — Lisboa, Secretaria de Propaganda Nacional, 1938.

Romancero

2569. ENTWISTLE, W. J. — *European balladry*. — Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1939, XII-404 págs., 5.50 dólares.
2570. *Romancero español*. Sel., estudio y notas de A. M. Escudero. — Santiago de Chile, Nascimento, 1939. (Colección de Clásicos.)
2571. MENDOZA, V. T. — *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. — México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1939, XVIII-838 págs.
2572. SORDELLI, VIRGILIO O. — *Romance de «La infantina»*. — Buenos Aires, Imp. y Casa Editora Coni, 1939, 30 págs.
2573. ENTWISTLE, W. J. — *Blancaniña*. — RFH, 1939, I, 159-164.
2574. MORLEY, S. G. — *Seis romances del Cid...* — RFH, 1939, I, 172. [Sobre un pliego suelto existente en el Museo Británico, impreso «En Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1653».]
2576. Gil Vicente — *vida e obra*. (Serie de conferencias realizadas na Academia das Ciências de Lisboa, de 8 de abril a 21 de junho de 1927, em comemoração do IV centenario da morte do fundador do teatro português). — Lisboa, Academia das Ciencias, 1939, 547 págs.
2577. CARVALHO A. DE — *Gil Vicente et son théâtre*. — BEP, 1939, VI, 47-65.
2578. BEAU, A. E. — *Die «Barcas» des Gil Vicente*. — RF, 1939, LIII, 300-355.

España

2579. FORKER, YSABEL H. — Sobre: Lope de Vega, *La Estrella de Sevilla*, Ed. por F. O. Reed & Esther M. Dixon. — MLForum, 1939, XXIV, 213-214.
2580. FIGHTER, W. L. — *Is «El mayor prodigio» by Lope de Vega*. — RRQ, 1939, XXX, 345-351.
2581. MELE, E. — *Lope de Vega traduttore di un epigramma del Marullo*. — GSLit, 1939, CXIII, 348-350. [Ad Neaeram, que aparece en *Poesías*, Ed. por J. F. Montesinos, Clásicos castellanos, Vol. I, p. 235.]
2582. MELE, E. — *Lope de Vega e due epigrammi del Sannazaro*. — GSLit, 1939, CXIII, 350-355. [De Aenea et Didone, que inserta en un solo soneto amoroso (Colección de Obras Sueltas, t. XXI, p. 395) y *Aut nihil, aut Caesar vult dici Borgia: quid ni? Quum simul et Caesar possit et esse nihil*, que pone en boca del gracioso en la *Comedia del perro del hortelano*.]
2583. VOSSLER, K. — *Ein spanischer Totentanz aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts*. — RF, 1939, LIII, 257-261. [Sobre la última escena de *La condesa bandolera* o *La ninfa del cielo*, atribuído a Tirso de Molina.]

TEATRO

Teatro antiguo

2575. VICENTE, GIL — *Quem tem farelos?* — Lisboa, Seara Nova, 1938, 106 págs.

2584. *Ingenio y sabiduría de D. Juan Ruiz de Alarcón*. Selec. y pról. de A. Castro Leal. — México, Porrúa, 1939, 108 págs. (Biblioteca Mexicana.)
2585. ABREU GÓMEZ, E. — *Ruiz de Alarcón. Bibliografía crítica*. — México, Ediciones Botas, 1939.
2586. CASTRO LEAL, A. — *Don Juan Ruiz de Alarcón. (México, 1581 ?-4 de agosto de 1639)*. — AHE, 1939, II, núm. 4, p. 23-29.
2587. ABREU GÓMEZ, E. — *Juan Ruiz de Alarcón*. — LetrasM, 1939, II, núm. 8, p. 10.
2588. MALKIEWICZ, MARIE — *Un remaniement français de « La vie est un songe »*. — RLComp, 1939, XIX, 429-444. [Se refiere a la novela *La vie n'est qu'un songe* del Abbé de Boisrobert.]
2589. TURKÉVICH, LUDMILLA BUKÉTOFF — *Calderón en Rusia*. — RFH, 1939, I, 139-158.
2590. GOULDSON, KATHLEEN — *Seventeenth-century Spain as seen in the drama of Rojas Zorrilla*. — BSS, 1939, XVI, 168-181.
2591. MORETO, AGUSTÍN — *El desdén con el desdén*. Comedia en tres jornadas. — Buenos Aires, Edit. Araujo, 1939, 112 págs. (Colección Programa.)
2592. GASPARETTI, A. — *La collezione di « Comedias nuevas escogidas » (Madrid, 1652-1681)*. II. — ARoma, 1938, XXII, 99-117.
2593. RIO, A. DEL — Sobre: Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. — RFH, 1939, I, 181.
- Portugal*
2594. VOSSLER, K. — *Eufrosina* — Corona, 1938, VIII, 514-533. [Trata del poeta Jorge Ferreira de Vasconcellos, autor de la comedia *Eufrosina*.]
- Teatro moderno**
2595. GRAU, JACINTO — *El conde Alarcos*. Tragedia romanescas en tres actos. *El caballero Varona*. Comedia en tres actos, en prosa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1939, 238 págs., \$ 2.00 arg. (Biblioteca Contemporánea.)
2596. GARCÍA LORCA, FEDERICO — *Blood wedding*. Transl. by G. Neiman. — Norfolk, Conn., New Directions, 1939, 0.50 dólares.
2597. GARCÍA LORCA, FEDERICO — *Krovavala svad'ba [Bodas de sangre]*. Trad. rusa de F. V. Kel'in y A. V. Fevral'skij. — Moska, Leningrad, Iskusstvo, 1939, 108 págs., ilustr., Rbl., 2.15.
2598. CARRILLO URDANIVIA, GRACIELA — *El teatro de Federico García Lorca*. — Inq, junio-julio 1939, p. 43-50.
- NOVELÍSTICA**
- Autores antiguos**
2599. REYES, A. — *La Garza Montesina*. — Sur, 1938, VIII, núm. 42, p. 27-35. [Cortesana a la cual alude Francisco Delgado en *La Lozana Andaluza*.]
2600. GILLET, J. E. — *A note on the « Lazarillo de Tormes »*. — MLN, 1940, LV, 130-134.
2601. CASSOU, J. — *Cervantes: Un hombre y una época*. Trad. de F. Piña — México, D. F., Ediciones Quetzal, 1939, 123 págs., 3.00 mex.
2602. TARR, F. C. — *Recent trends in Cervantes studies. An attempt at survey and prognosis*. — RRQ, 1940, XXXI, 16-28.
2603. VIANNA MOOG, [C.] — *Herois da decadencia*. — Pôrto Alegre, Globo,

- 1939, 223 págs. [Trata en parte de Cervantes.]
2604. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, F. — Sobre: R. L. Predmore, *An index of « Don Quixote » including proper names and notable matters.* — HR, 1940, VIII, 81-82.
2605. VALLE, R. H. — « *El ingenioso hidalgo* » en México. — PrBA, 20 nov. 1938. — Véase núm. 1933.
2606. VALLE, R. H. — ¿ *Cuándo llegó a México « Don Quijote »?* — PrBA, 4 dic. 1938. — Véase núm. 1934.
2607. LIDA, MARÍA ROSA — « *De cuyo nombre no quiero acordarme...* » — RFH, 1939, I, 167-171.
2608. SACOTO ARIAS, A. — *Hamlet y don Quijote, o la dialéctica de la locura.* — Amer, 1939, XIV [XIII], 80-92.
2609. CASTLE, E. — *Zur Stoffgeschichte von « Cardenio und Celinde ».* — ARoma, 1939, XXIII, 242-271. [Sobre el episodio de Cardenio en el *Quijote*.]
2610. VALLE, R. H. — *Carta del Toboso a los cervantistas de América.* — PrBA, 11 dic. 1938.
2611. NEGRI, L. — *Riflessi italiani nelle novelle di A. Fernández de Avellaneda.* — GSLit, 1939, CXIII, 179-184. [En el *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, de Avellaneda, se encuentran tres novelas en las que se ven reflejos de la influencia italiana.]
2612. MOORE, E. R. — *Estebanillo González's travels in Southern Europe.* — HR, 1940, VIII, 24-45.
2613. BATEL, A. S. — *Historical characters in « Estebanillo González ».* — HR, 1940, VIII, 63-66.
2615. INSCA, A. — *El censo de Galdós.* — PrBA, 19 feb. 1939.
2616. BARR, G. — *Galdós, modern prophet.* — HispCal, 1939, XXII, 357-360.
2617. INSCA, A. — *Estimación de Blasco Ibáñez.* — PrBA, 5 marzo 1939.
2618. BAROJA, Pío. — *Laura o la soledad sin remedio.* — Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1939. (Colección Horizonte.)
2619. GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN — Sobre: Pío Baroja, *Laura o la soledad sin remedio.* — Sur, 1939, IX, núm. 62, p. 66-70.
2620. ANTONIORROBLES — *Merry tales from Spain.* Transl. from the Spanish by E. Huberman. — Philadelphia, The John C. Winston Co., 1939, ilustr., 1.50 dólares.
2621. SENDER, RAMÓN J. — *El lugar del hombre.* — México, D. F., Ediciones Quetzal, 1939, 226 págs., 3 dólares.

Portugal

2622. EÇA DE QUEIROZ, J. M. — *Cartas de Ramalho Ortigão.* Trad. por P. González Blanco. — México, 1939, 256 págs.
2623. BUCICH, A. J. — *En pos de Eça de Queiroz.* Pról. de F. de Figueiredo. — Buenos Aires, Imp. Maggiolo, 1939, 120 págs.
2624. VIANNA MOOG, [C.] — *Eça de Queiroz e o século XIX.* — Porto Alegre, 1938, 356 págs., ilustr., 15\$000.
2625. RAMALHETE, C. — *Evolução de Eça de Queirós.* — Por, 1939, XII, 130-145.

Autores modernos

España

2614. MASSA, P. — *Alarcón, el novelista que rompió su pluma.* — PrBA, 26 feb. 1939.

LITERATURA RELIGIOSA

2626. DAGENS, J. — *Livres d'espiritualité rapportés d'Espagne par Bérulle.*

- N, 1937-1938, XXIII, 314-318.
2627. ROJAS, SIMÓN — *Tratado de la oración y sus grandezas*. — [Buenos Aires], Edición de los Cursos de Cultura Católica, 1939. [El autor, preceptor de los hijos de Felipe III y director espiritual de la esposa de Felipe IV, n. en Valladolid en 1552.]
2628. PEARSON, J. I. — Sobre: Simón de Rojas, *Tratado de la oración y sus grandezas*. Ed. Cursos de Cultura Católica, 1939. — SyL, 1939, núm. 3, p. 177-181.
2629. BERNÁNDEZ, F. L. — *Exhumación de un clásico*. — Sur, 1939, IX, núm. 60, p. 69-72. [Sobre: Simón de Rojas, *Tratado de la oración y sus grandezas*. Ed. Cursos de Cultura Católica.]
- Mística**
2630. DELACROIX, H. — *Les grands mystiques chrétiens*. — Paris, Alcan, 1938, 471 págs. [Nueva ed. de *Études d'histoire et de psychologie du mysticisme*.]
2631. ZULUETA CEBRIÁN, CARMEN — *El problema literario de San Juan de la Cruz*. — RCMRosario, 1939, XXXIV, 488-520.
2632. ZAMBRANO, MARÍA — *San Juan de la Cruz. (De la «noche oscura» a la más clara mística)*. — Sur, 1939, IX, núm. 63, p. 43-60.
- TRATADOS, ENSAYOS Y DISCURSOS**
- Autores antiguos**
2633. LLULL, RAMÓN — *Le desconort ou Le découragement*. Étude littéraire et historique, édition critique et trad. française por Amédée Pagès. — Toulouse-Paris, 1938, 93 págs.
2634. HENRY, A. — Sobre: Ramón Llull, *Le desconort ou Le découragement*. Étude littéraire et historique, édition critique et trad. française por Amédée Pagès. — ARoma, 1939, XXIII, 353.
2635. PRAT, J. — *Luis Vives y la paz europea*. — RevInd, 1939, II, núm. 10, p. 375-387.
2636. BELL, A. F. G. — *Some notes on the works of Fray Luis de Granada*. BSS, 1939, XVI, 181-190.
2637. ORTOS GONZÁLEZ, J. — *Juan de Valdés*. Lu. 1939, III, 348-358.
2638. KRAPP, E. — Sobre: M. de Iriarte, *Dr. Juan Huarte de San Juan und sein «Examen de ingenios»*. — RFH, 1939, I, 181-182.
2639. VALCÁRCEL, D. C. — *Garcilaso Inca*. — Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1939, 174 págs.
2640. VALCÁRCEL, L. E. — *Garcilaso el Inca*. RMusN, 1939, VIII, 3-60.
2641. GARCÍA, G. — *Garcilaso, el Inca mestizo*. — BCPBP, 1939, núm. 28, p. 2 y 6.
2642. IBÉRICO RODRÍGUEZ, M. — *Elogio a Garcilaso y al Cuzco*. — RFD, enero-mayo 1939, p. 37-42.
2643. MAZZINI, G. — *Nel IV centenario di un grande americanista: Garcilaso de la Vega*. — CdM, 1939, III, 220-224.
2644. CORNEJO BOURONCLE, J. — *Garcilaso Inca de la Vega, con motivo del cuarto centenario de su nacimiento*. — PrBA, 16 oct. 1938.
2645. URÍEL GARCÍA, J. — *La historia hispanoamericana como proceso dialéctico. (A propósito del IV centenario de Garcilaso [Vega Inca])*. — UDLH, 1939, VIII, núms. 24-25, p. 111-121.
2646. MIRÓ QUESADA, S. A. — *Cervantes y el Inca Garcilaso*. — ComerL, 9 abril 1939; — BSGl, 1939, LVI, 2º trimestre, p. 76-84.
2647. RÍO, A. DEL — Sobre: Baltasar Gracián, *El críticoón*. Ed crítica y comentada por M. Romera Na-

varro. I. — RRQ, 1939, XXX, 412-423.

2648. STAUBACH, C. N. — *Fontenelle in the writings of Feijóo*. — HR, 1940, VIII, 46-56.

Autores modernos

España

2649. CONDE, P. J. — *El ideario de Donoso y la nueva España* — RCEE, 1938, XII, 279-307; 1939, XIII, 67-100.

2650. LÁZARO, A. — *Una mujer española: Concepción Arenal* — En *La verdad del pueblo español*, San Juan, Puerto Rico, 1939, p. 91-102.

2651. GIBSON, P. — *Semblanza de Azorín*. — ComerL, 18 set. 1938.

2652. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ — *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*. — Buenos Aires, Edit. Espasa-Calpe [1939], 158 págs.

2653. VIRASORO, M. A. — Sobre: José Ortega y Gasset, *Ensimismamiento y alteración*. — Sur, 1939, IX, núm. 63, p. 61-64.

2654. GARCÍA MORENTE, M. — *Lecciones preliminares de filosofía*. — Tucumán, Imp. Miguel Violetto, 1938, 454 págs. (Universidad Nacional de Tucumán. Departamento de Filosofía y Letras.)

Portugal

2655. FIGUEIREDO, F. DE — *Aristarchos. Quatro conferencias sobre metodologia da critica litteraria no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo — Brasil*. — São Paulo, 1939, 114 págs. (Coleção do Departamento de Cultura.)

2656. NAVARRO, R. — *Confesiones de un crítico*. — Nos, 1939, X, 74-76. [Sobre: Fidelino de Figueiredo, *Aristarchos*.]

FOLKLORE

2657. MÜHLMANN, W. — *Methodik der Völkerkunde*. — Stuttgart, F. Enke, 1938, XIII-275 págs., 14 M.

2658. *Volksspiel und Feier. Alphabetisches Suchbuch nebst Stoffsammlung für Brauch, Freizeit und Spiel*. 2. neu bearb. Ausgabe. — München, Christian Kaiser; Hamburg, Hanseat. Verlagsanstalt; Berlin, Albert Langen-Georg Müller, 1938, 336 págs., 2 M.

2659. THOMPSON, S. — *Motif-index of folk literature*. VI. — Bloomington, Indiana University Library, 1936, 647 págs. (Indiana University Studies.)

2660. HAIN, MATHILDE — Sobre: R. Petsch, *Spruchdichtung des Volkes. Vorund Frühformen der Volksdichtung. Ruf. Zauber- und Weisheitspruch. Rätsel. Volks- und Kinderreim*. — DLZ, 1939, LX, 1503-1586.

2661. TAYLOR, A. — *Some trends and problems in studies of the folk-tale*. SPh, 1940, XXXVII, 1-25.

2662. FERA, HELENE — *Fünf Sprachen unter einem Hut*. — Berlin, Kurzeja, 1939, 220 págs. [Proverbios y expresiones proverbiales en alemán con sus equivalentes en inglés, francés, italiano y español.]

España

2663. PEREIRA SALAS, E. — *Danzas y cantos populares de la patria vieja*. — Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1938, [58]-76 págs.

2664. FLACHSKAMPF, L. — *El lenguaje de los gestos españoles*. — EyE, 1939, I, núm. 4, p. 248-279. — Véase núm. 1691.

2665. SALAS VIU, V. — *Un camino cerrado: El folklore. Problema de una*

- música española.* — Sur, 1939, IX, núm. 62, p. 80-87.
2666. MARTÍN GIL, T. — *De la vida del campo extremeño en el siglo XVI.* — RCEE, 1938, XII, 309-323. — Véase núm. 1687.
2667. VIOLANT I SOMORRA, R. — *El tragi popular al Pallars Sobirà. Estudi i descripció dels mitjans de transport emprats a la comarca.* — Barcelona, Llibreria L'Escon, 1938, 101 págs.
- Portugal*
2668. SANTA RITA, G. V. DE — *A vida rural e a poesia dos que trabalham na terra.* Notas para un ensayo etnográfico-agrícola. — Lisboa, 1939, 20 págs.
2669. MILNE, M. DE — *Visita de Boas Festas.* — Por, 1939, XII, 15-20, 48-53.