

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO III

OCTUBRE-DICIEMBRE

NÚM. 4

1941



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

HISPANIC INSTITUTE
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 HISPANIC INSTITUTE IN THE UNITED STATES 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. La INSTITUCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA de Buenos Aires, que tiene entre sus fines el fomento de esta clase de estudios, colabora con el INSTITUTO DE FILOLOGÍA contribuyendo a sufragar los gastos de la REVISTA.

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 Michigan
IRVING A. LEONARD	Brown University
MARCOS A. MORÍNIGO	Universidad de Tucumán
S. G. MORLEY	Universidad de California
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
RUDOLPH SCHEVILL	Universidad de California
ELEUTERIO F. TISCORNIA	Instituto de Filología

Redactor bibliográfico : SIDONIA 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 ADMINISTRACION
INSTITUTO DE FILOLOGÍA HISPANIC INSTITUTE

SAN MARTÍN 534
BUENOS AIRES, ARGENTINA

435, WEST 117th STREET
NEW YORK, ESTADOS UNIDOS

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO III

NÚM. 4

LOS PRÓLOGOS AL « QUIJOTE »

I

En realidad se trata de epílogos, redactados después de concluida la obra ; y no precisamente porque los prólogos suelen escribirse « a posteriori », sino porque en este caso su sentido no se revela sino a quien posea noticia muy cabal del libro. Más bien que introducciones, el autor presenta unas deducciones, concebidas en tono personal y en estilo muy alzado. Nada hay de glosa ornamental y parasitaria, frecuente en Lope de Vega ; ni tampoco amarga y suplicante queja, tan grata a Mateo Alemán : « No es nuevo para mí, aunque lo sea para ti, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes... »

Los escritos en que Cervantes se refiere a su obra o a su persona suelen ostentar una firmeza próxima a la arrogancia. Son demasiado conocidos tales textos para que deban recordarse ahora. Durante largos años su autor se sintió vacilar, al ritmo incierto de circunstancias nada venturosas e inobedientes a su rienda. Mas llegó un punto en que, a riesgo de sucumbir, decidió descolgarse de la rueda de la fortuna para así escapar al peligroso juego de sus alzas y bajas. « Dobla tu capa y siéntate sobre ella ». El futuro gran artista se adentra en sí mismo, con heroicidad no menor que la de un Montaigne o un Descartes al recluirse en la torre o estufa de sus pensamientos. Cierta que Cervantes no lo hizo para discurrir conceptualmente, sino para organizar sus imaginaciones e ironías, y la actitud frente al mundo implícita en ellas. « Pasa, raro inventor, pasa adelante », dijo de sí mismo en el *Viaje del Parnaso*. Se resigna, pero tensa su altivez, según pueden hacerlo quienes se saben con derecho mejor que el de las circunstancias en torno ; refugia su ser total en el retablo de sus invenciones, como un Maese Pedro de la propia vida, para intentar la incalculable tarea de ser a la vez su autor, su actor y su espectador crítico.

No sé cómo alguien pudo escribir que Cervantes no nos brinda supuestos o asideros para entender su obra mayor, cuando justamente en ella se ofrece

el primer caso de consciente inserción de una técnica y de un propósito estético en la trama misma del esfuerzo creador. Por el momento vamos a limitarnos a reflexionar en torno a ambos maravillosos prólogos, en el primero de los cuales dice respecto de su historia: « Sólo quisiera dárte la monda y desnuda ». Ocurren a continuación las punzantes referencias a Lope de Vega, cuyo intento es menos atacar al « monstruo de la naturaleza » que ejemplificar la postura del autor frente al *Quijote*. Salía éste a la vida tras veinte años de mutismo — « al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido » —, a lo largo de los cuales corre un lento proceso de interiorización y meditación, el cual le permite zafarse de cuantos modelos de libros corrían por España e Italia. Lope de Vega, al escribir en prosa, derramaba el manantial de su espontaneidad expresiva, sin empeñarse mucho en labrarle cauce adecuado. Cervantes, muy al contrario, consumió años en proyectos de ingeniería literaria que no debieron recibir la aprobación de su crítica. Ni siquiera había publicado su teatro o las novelitas redactadas antes de 1600. Siendo esto así, no era de esperar que el *Quijote* apareciese como obra de un profesional de las letras, los cuales, entonces como hoy, sacaban obra nueva como las cepas cada otoño rinden su fruto. Cervantes no era autor novicio, ni tampoco habitual. Fué el *Quijote* un hijo tardío, tal vez no esperado, aunque portador de todas las compensaciones. Desaparecía el riesgo de disolverse en enojos y desengaños, según tantos hicieron con menos ocasión que Cervantes. Él no huyó a la ascética, ni cayó en inerte apatía o en agresión apicarada: se refugió en sí mismo, puerto a la vez próximo y remoto, y de dudosa entrada.

Se ha escrito mucho sobre la cárcel en que pudo empezar a forjarse el *Quijote*; lo evidente para mí es que tuvo que ser concebido en la más apartada reclusión del ánimo cervantino, allí justamente « donde toda incomodidad tiene su asiento ». El autor percibió claramente que su libro no era como los que solían darse a estampar, sino « su » libro, labrado en angustia e incertidumbre, mudando de rumbo, preguntándose a cada paso si aquello ofrecía sentido, si agradaría, si rozaría susceptibilidades dentro de la compacta sociedad en la que tan apretadamente se hallaba incluso. Además ¿en qué género literario iba a ser inscrito?

Al ser lograda una empresa de gran riesgo, por entre la conciencia del éxito surge en ráfagas el temor superado; así en Cervantes, al rememorar las etapas de su proeza: « ¿ qué podía engendrar [temía yo] el estéril y mal cultivado ingenio mío [viviendo en angustia, reducido al trato de gente ínfima y desigual a mí], sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios [hallándome forzado, por la necesidad de mi tema, a seguir no sendas rectas y trilladas, sino la ocurrencia de los más cambiantes puntos de vista? Mas el temor pasó, y ahí tienes, lector, logros artísticos], nunca imaginados de otro alguno. [Y ya es mérito el haberlo alcanzado, pues faltaban] el sosiego, el lugar apacible, la serenidad de los

cielos, el murmurar de las fuentes [sólo oíbles en las pastorales de mi edad de oro], *la quietud del espíritu* ».

No obstante el triunfo, la misma creación, tan problemática, se mantenía aferrada al autor; el héroe no se le podía ir de las manos como cualquier Amadis mítico, o cualquier pícaro andariego y unidimensional; por lo cual, dice Cervantes, « *aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote* ». E insiste: « *no quiero irme con la corriente del uso* ». Le interesaba poco que tú, lector, « *perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres... Y así puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere* ».

La fe en su libro era ya absoluta. Había pasado la hora de los celos, causa de haber insertado aquellos relatos ajenos a la trama viva de los personajes, e incluso la disquisición sobre los libros de caballerías. Un eco último de las « *muchas vigiliias y mucho trabajo* » fué aquel verso postrero, en que la duda y la fe se posan temblorosas:

Forse altri canterà con miglior plettro

El libro brincaba al aire de la vida desde la cárcel del alma cervantina, como fruto en sazón de una autonomía conquistada a gran esfuerzo. No podía ser entregado al baboseo de las laudes convencionales cuyo valor conocía Cervantes por haberlas pergeñado para otros menos exigentes que él. Ya bastaba con la rutina de la dedicatoria al duque de Béjar, indispensable para lograr un subsidio muy necesitado; aunque tan incapaz se sintió de redactar espontáneamente aquella fórmula, que acudió a las frases que Fernando de Herrera había usado veinte años antes.

El estado de ánimo que vengo describiendo explica el que Cervantes quisiera poner marco propio a su cuadro. Verdad es que lo hace con cierto azoramiento y desmaño, sin cotejar citas y equivocándose en las atribuciones de algunos dichos manoseados. A los cincuenta y siete años se presentaba ante el público con « *aquello* », que lo lanza de lleno en la cofradía de los hacedores de libros, duchos en tretas y convenciones; se sentía quizá como el solterón provector que, al casar con la linda mozueta, teme la impertinente publicidad. Cervantes tomó posturas algo forzadas, sin completa naturalidad. Ningún libro serio (y éste lo era a pesar de todo, serio especialmente para su autor) había aparecido encuadrado en poesías grotescas y sarcásticas, con alusiones recónditas a personas, junto con juicios tan sutiles como el de la *Celestina*. En aquellos dos versos,

libro, en mi opinión, divi-
si encubriera más lo huma-

se vierte el complejo espíritu del tiempo, de aquel temporal capeado prodigiosamente por el piloto del *Quijote*, que nos dejó dicho cómo era:

¡ Oh vanas esperanzas de la gente !
 ¡ Cómo pagáis con prometer descanso,
 y al fin paráis en sombra, en humo, en sueño !

(*Quijote*, I, 52)

Tales sombras, humos y sueños eran transformados por Cervantes en humana e incommovible permanencia ; su ánimo debía estremecerse al contemplar las dimensiones de tan densa intuición, que le lleva a decir en 1613 : « *me doy a entender (y es así) que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana* ». Y « en cualquier lengua », añadimos nosotros hoy. Frente a lo insólito de la magnitud del libro, el autor trató de tomar un aire natural y aparentemente desenfadado. No se explica de otro modo aquel desborde de humor sarcástico, al comienzo y al final del primer *Quijote*, humor, en ocasiones, próximo al desmaño y a la chabacanería. Nada de eso se encuentra en el segundo *Quijote*, porque el artista se había familiarizado con la propia genialidad.

La historia viene al mundo « monda y desnuda », desdeñosa de alabanzas ajenas y convencionales, « porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios es disparate, por no tener *punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios* » (Prólogo a las *Novelas Ejemplares*). No decimos hoy otra cosa al afirmar que el juicio de valor no es mensurable lógicamente. Cervantes se contenta con su propia intuición en este caso, y desdeña la de los demás, del mismo modo que no estima la erudición desvitalizada de los libros de Lope de Vega. Pero con todo ello la presentación de su libro al público se vuelve asunto arduo, que ha de resolverse cervantina-mente, es decir, no pasándolo a través de silogismos, sino reflejándolo en pareceres humanos mediante la complicación de un diálogo. Nos haría falta Sancho, que se quedó allá dentro del libro ; a falta de él, se recurre a « un amigo mío, *gracioso y bien entendido* », que al desdoblar la cuestión la resuelve. El autor se sacará el prólogo de sí mismo, como Don Quijote se sacó a Sancho de la necesidad que sentía de él — como un Adán que, para integrarse, se desintegrara previamente una costilla. Así, todo se queda dentro de casa, aunque sin renunciar a echarla por la ventana, dualismo prodigioso nunca antes por nadie imaginado.

Insisto en que las malignas alusiones a Lope de Vega tienen por finalidad primaria la de limitar el propio campo. Lope, profesional de las letras por excelencia, era el metro con el cual Cervantes tenía que enfrentarse y medirse. Pero Lope no era simplemente un rival dichoso, cuya gloria estorbaba, sino un modelo del cual había que huir, en cuanto el arte lopesco consistía en desposarse fervorosamente con la tradición más popular y, al mismo tiempo, en adaptarse a las modas cultas más favorecidas. Cervantes es seguro que admirara la proteica facilidad de vibrar a tono con cualquiera de esos estímulos, pero él seguía escuchando su voz interior : « no quiero

irme con la corriente del uso ». De ahí que ironice los temas épicos, para dotarlos de una existencia virtual e indirecta, dejándolos a la vez muertos y vivos. Símbolo de ello es para mí la increíble ocurrencia del venerable Montesinos de salar el corazón de Durandarte, « por que no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos, amojamado, a la presencia de la señora Belerma ». La genialidad de Cervantes consistió en administrar con prudencia su gran empresa de sazón de mitos, para, al evitar a Lope, no dar en Quevedo. Entre esos dos polos se orienta su arte. De ahí la elusión, y, cuando conviene, la amnesia: « de cuyo nombre no quiero acordarme ». Por eso, igualmente, quiere que « se le den alabanzas no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir » (II, 44). El prólogo al primer *Quijote* expone ya un programa de podas y una justificación de ausencias.

Dice allá el amigo: « Este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le faltan... Ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento ». Es este otro esencial aspecto de la creación cervantina, según ampliamente haré ver en ulterior ocasión. Baste ahora decir que, puestos a hallar alusiones concretas en este prólogo, tal censura conviene ajustadamente al *Guzmán de Alfarache*, en donde se pasa brusca e inorgánicamente del plano de la experiencia visible a las « sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos ». Me refiero al libro de Mateo Alemán, porque, bien que las interferencias entre lo divino y lo humano abundan en la prosa de la época, aquella novela brinda un ejemplo notorio de ello, por ser el *Quijote*, en último análisis, una superación de la técnica de Mateo Alemán o de su continuador Juan Martí. Alemán tuvo atisbos de cuán difícil era edificar arte a base de la narración desvitalizada de peripecias humanas, si tal narración aspira a rebasar el marco del cuento, que vale en cuanto sea embeleso momentáneo para la fantasía, que ha de renovarse con otro relato. La anécdota o el chiste sirven para una sola vez. Alemán aspiraba a más, puesto que su cuento quiere ser la proyección de una vida individual, que va interpretando las incidencias que el azar le depara. Ahora bien, la visión e interpretación del pícaro es unilateral y de una homogénea simplicidad: el mundo es malo y engañoso, y nada existe que sea en verdad digno de estima. He ahí la sombra, el humo, el sueño a que Cervantes alude, y de los cuales se libra. Pero Alemán aún guarda mucho de la técnica medieval, y la narración ahoga la descripción y el diálogo, el cual, naturalmente, supone una dialéctica vital en que va encadenándose la expresión individual del mundo. En ese sentido, el *Guzmán de Alfarache* significa un retroceso respecto de la *Celestina* y del *Lazarillo*, pese a su mucha valía por otros motivos. El autor sabe que se mueve en un plano sin relieve — ni brinco ilusorio como en el libro caballeresco, ni problematismo y relatividad de valores como en la *Celestina* o en algunos

momentos del *Lazarillo*. Y entonces Mateo Alemán hace una trampa, consistente en dotar de una falsa perspectiva a los sucesos que refiere, falsa porque no brota de ellos, sino que les está añadida, zurcida. Por ejemplo, después de la anécdota de la tortilla hecha con huevos grávidos ya de sus pollitos, y de haber sido sádicamente castigada la ventera (I, 1, 4), el autor prorrumpe en una digresión teológico-moral: « Refiérenos el sagrado Evangelio por San Mateo, en el capítulo quinto, y San Lucas en el sexto: 'Perdonad a vuestros enemigos, y haced bien a los que os aborrecen' ». En otro caso, después de haber sido informados acerca de las trapacerías de unas pseudoncellas, se nos lleva a la « consideración, de cuán santa, cuán justa y lícitamente había procedido el santo Concilio de Trento sobre los matrimonios clandestinos » (II, 3, 2). Lo mismo acontece en la continuación del *Guzmán*, por Juan Martí: « No quiero yo *saltar de golpe* de los tizones de la cocina a la educación de los reyes » (II, 2, 2). No quiere pero salta.

Lo narrado así no se armoniza en materia humanizada, y no porque, objetivamente, exista o no armonía de acuerdo con la preceptiva horaciana (*Humano capiti cervicem pictor equinam jungere si velim*), sino porque la contradicción y la disparidad no están armonizadas en el ánimo del artista. Nada más absurdo, lógicamente, que las explicaciones dadas por Don Quijote (aunque no siempre, cierto), ni nada más incongruente que las situaciones en que le vemos colocado o hace colocar a otros (el Cura poniéndose como barba la cola de un buey, Sansón Carrasco queriendo luchar de veras con Don Quijote). Sin embargo, todas esas disonancias o divergencias son como lados de un ángulo cuyo vértice de arranque yace en el artista, lados que a su vez convergen en la percepción del observador. La obra y su estilo hacen función de lente biconvexa entre el artista y sus lectores. Así puede Cervantes, a su placer, crear el mito, aniquilarlo — o salarlo.

De todo ello hay algún barrunto en el prólogo del primer *Quijote*. A seguida de descartar la mezcla de lo humano y lo divino, tal como era usual en los libros del tiempo, leemos: « Sólo tiene que aprovecharse de la *imitación* en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere ». Y para que no incurramos en el candor, aún frecuente, de tomar la obra de arte como un trasunto de lo que se ve o de lo que realmente suceda, viene a continuación esta sentencia esencial: « *pintando*, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, *vuestra intención*; dando a entender *vuestros conceptos*, sin intrincarlos y escurecerlos ». Lo que el artista ha de imitar, por consiguiente, no es lo que está ahí (sea tortilla o trapacerías), sino su designio creador, su *intención*, dice Cervantes, aquello que estéis en trance de poetizar dentro de vuestro ánimo; y eso, en tal forma, « que a la llana, *con palabras significantes*, honestas [concesión postridentina] y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo ». Es decir, que el estilo ha de significar la intención y los conceptos ('la concepción') del poeta, en un bloque de unidad, sin fugas ni resqui-

cios. Quevedo, gran artista, practica la misma técnica en su *Buscón*, puesto que reabsorbe la inanidad de su tema en el estilo mismo, que se vuelve tan inane y espectral como la hambre del Dómine Cabra y su sotana de « ilusión » o de « cuero de rana », qué más da. En el *Buscón* todo halla en sí mismo plena y exacta autonomía.

El son del estilo en el *Quijote* depende de la clave que el autor adopte, de la *intención*. Cuando se tiene presente a *Amadís*, aparecen los arcaísmos (« fuyades », etc.); al idealizar pastorilmente surgen los adjetivos antepuestos (« las solícitas y discretas abejas », « la amorosa pestilencia »), junto con antítesis y similicadencias, porque en aquel tiempo « los montes crían letrados, y las cabañas de los pastores encierran filósofos » (I, 50). Así encontramos : la *rica* que en *miseria* me tiene puesto... la *miraba*, se *admiraba*... *conocer* que el padre *conocía* » (I, 51). A veces Don Quijote se encuentra en situaciones tales, que el mito se le cae a los pies, y dice lo que nunca esperaríamos de hidalgo tan comedido, como aquel « ¡ Mi padre ! », que usualmente encontramos en boca de venteros apicarados. Y eso lo dice Don Quijote, que antes ni entendía la jerigonza de los galeotes, según convenía a quien oficiaba de caballero ajeno a toda circunstancia tangible. Pero una cosa es andar por las cimas de su misión, y muy otra verse enjaulado, arrastrado por una carreta de bueyes, a un ritmo indigno de la más moderada épica. Otras veces es la cólera la que hace estallar al Hidalgo en inconcebibles dicerios ; recordemos aquel cabrero de novela pastoril que se arroja a decir : « este gentil hombre debe tener vacíos los aposentos de la cabeza » (I, 52), réplica a lo cual es : « Yo estoy más lleno que jamás lo estuvo la hieputa puta que os parió ». Nos horrorizáis, Don Quijote. No obstante, él diría como disculpa que aquel pretendido cabrero, lleno de pastorilerías, se permitió tachar de vacua una mente archihenchida por sustancias caballerescas, él, pobre fruto de cualquier *Arcadia*. A ninguno de sus contradictores respondió nunca el Hidalgo con semejante violencia. Hay aquí algo más que un altercado casual ; se trata más bien de un cerrado cuerpo a cuerpo entre lo caballeresco y lo pastoril, problema básico en el *Quijote*, en cuyo análisis detallado no es posible entrar en estas páginas. Los personajes son ellos y también símbolos encarnados en ellos, cuyo conflicto se vitaliza en las palabrotas ocasionales de Don Quijote.

El *Quijote* no es un muestrario de estilos, ni siquiera un repertorio de temas, ni pretende depurar el gusto de los contemporáneos en cuanto a la lectura de los libros de caballerías, ni hacer mejor el género humano. Aunque de todo eso y de muchas cosas más haya en el libro capital de la lengua española, su toque decisivo no está en ser ninguna de esas cosas, que en mayor o menor grado pueden hallarse en la literatura de España o de otros lugares. Todo estudio eficaz — si se puede llamar estudio el goce de recorrer unas páginas siempre vivas — debe tener presente las mismas palabras de su autor : el que hay algo *significante* de su *intención* pód-

tica, lo cual, a su vez, siempre será más fácil de intuir que de explicar.

Pero veamos ahora cómo sea el prólogo de la segunda parte. Fué gran lástima que la impertinencia de Avellaneda obligara a Cervantes a salir de su astral distanciamiento respecto del qué dirán, aunque se aparta de tal norma lo menos que cabe. Fácil le habría sido reprocharle muchos aspectos desagradables, o artísticamente infecundos, dentro del *Quijote* apócrifo. No lo hizo, y se limitó a una digna admonición: « Castíguelo su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya ». Tuvo, no obstante, que rechazar lo personal, pues le hurgaban en el recinto sagrado de su historia, que resultaba ser historia pública y era la única que en verdad poseía. Por no poseer sino eso, le fué posible escribir su libro. De su vida íntima nada sabemos por confidencia suya o de otros. El hombre que hace frente a Avellaneda es el de Lepanto y el del *Quijote*. La alusión a Lope de Vega fué tratada con elegante y perversa maestría, y así echada a un lado.

Ha desaparecido la actitud observada en el primer prólogo. Si la primera parte de la novela había resultado espléndida, ésta iba a serlo aun más. En este caso ya no hubo vacilaciones, ni cambio de rumbo al componerlo; la opinión de la gente le inquieta menos que nunca. No hay ya poesías burlescas al principio o al fin. Como indicación preciosa sobre la técnica de esta parte se dice: « En ella te doy a Don Quijote *dilatado* », expresión que algunos traductores no interpretaron bien. Escribí hace años que, en el *Quijote*, los personajes esenciales « tienen conciencia de poseer una vida plena ». El autor nada dice ya de episodios ni de circunstancias accidentales; lo que le importa es que ha ensanchado la figura central de tal modo, que ella hinche plenamente el ámbito del libro; nada hay ya tangencial, todo va derecho al centro de aquel círculo. La tercera salida no está narrada, sino entretejida en las mallas del diálogo, y el héroe parte « habiendo aplacado a su sobrina y a su ama » (I, 7). En lugar de con carneros, la segunda parte enfrenta al héroe con leones feroces capaces de despedazarlo. Y así todo.

A medida que pasan los años, resulta más incomprensible que se haya hablado de inconciencia cervantina, o se haya fantaseado sobre una dualidad Cervantes-*Quijote*, compuesta de términos antitéticos. Ello hubiera divertido a Cervantes prodigiosamente, porque ¿qué mejor prueba de su éxito?: a fuerza de sumirse el autor en su obra, Unamuno y otros dirían que aquél era un pobre hombre, y que su obra, en lo esencial, se había hecho sola. Se les perdió Cervantes, el mismo que en el prólogo de la primera parte se declaró « padrastro de Don Quijote ». ¿Y cómo hubiera podido ocurrir tal prodigio en otra forma? Sin tal severidad y lejanía respecto de su creación, la novela (lo que por eso fué novela) se habría convertido en babosa apología de un bienhechor de la humanidad, pronto a complacer al buen burgués de todos los tiempos.

II

El núcleo radical del *Quijote* yace en el hecho de que sus personajes parezcan seres vivos, « de carne y hueso », según es uso decir. Surgen, caminan hacia los propósitos que expresan, retornan dentro de sí mismos, contemplan otras vidas, hacen en suma lo que quieren. Desde la firme base de lo individual, de lo inmanente, se proyectan las existencias quijotescas en todas direcciones: fantasía, ilusión, ironía, discreción, violencia. Mas en cualquier momento pueden retrotraerse esas actividades a su punto de arranque, a lo individual, a lo que no es divisible con nada que exista fuera de él — simbólico, religioso, social o lo que fuere. Tras Don Quijote y Sancho hay la voluntad de ser lo que son, y no consienten que nadie les arranque esa su última e irreductible naturaleza, que agota su significación dentro de ellos mismos. Don Quijote es un hidalgo que tiene la extraña ocurrencia de marcharse a realizar unos actos inusuales; Sancho va con él porque quiere ir, y, cuando le enoja el oficio, amenaza con tornar a su casa a seguir siendo Sancho, átomo postrero e infrangible.

Ahora, bruscamente, situémonos ante el pícaro de una narración picaresca. En seguida se nota que no sabe bien lo que quiere; cambia de menester y de amo como muda la vestimenta; lo llevan las circunstancias, y reniega de su aperreada existencia. Guzmán no puede, sin embargo, despojarse de su envoltura de pícaro, porque ¿qué sería entonces dentro de la obra? ¹. Nada, se desvanecería. Sancho, por el contrario, es Sancho, con su amo, cuando lleva sus cochinos al campo, cuando gobierna, en casa de los Duques.

Situémonos ahora ante una noble figura: Pedro Crespo. Aparte de que nos subyugue su prestancia moral (no se trata de eso ahora), nos damos cuenta de que tenemos que dividirlo entre la apariencia suya que nos presenta y unos principios trascendentes de que es encarnación. Lo alabamos porque los encarna maravillosamente; pero eso no quita para que lo veamos caminar por la escena como una figura ritual, de procesión. No puede este prisionero de su trascendencia quedarse « mondo y desnudo » como Don Quijote, que puede quitarse, si quiere, el nimbo mítico que se ha echado a cuestras: a veces suelta terribles tacos, se pone cuerdo, o va a realizar mínimas y fatales necesidades — o dice que se va cansando de su menester de caballero andante, y se amenaza a sí mismo con mandarlo todo a paseo y volverse a casa. En el fondo, ni más ni menos que Sancho. Bajo Don

¹ Los contemporáneos llamaban al *Guzmán de Alfarache*, « El Pícaro »; le daban un nombre genérico y conceptual. El *Buscón* de Quevedo es otro nombre de la misma clase, puesto que el personaje se llama Pablos. En cambio el *Lazarillo* lleva su nombre de persona, lo cual es una razón más para dudar de que sea enteramente una narración picaresca.

Quijote yace una entidad última, indivisible con nada, que le permitiría ser caballero andante o dejar de serlo. Todo ello se nos hace sentir dentro de la obra, y no es una deducción nuestra.

Para llegar a tan nuevo y prodigioso arte hacía, por supuesto, falta la genialidad de Cervantes, circunstancia que va más allá de todo cálculo o análisis. Ése es el *noli me tangere* del arte. Mas también tiene el genio sus límites, puesto que Cervantes no habría podido hacer eso un siglo antes. La historia es historia para todos. Algo, pues, tuvo que haber en el siglo xvi que hiciese posible la genialidad cervantina, algo que no hallamos en la mole de nuestros escritos cervantológicos. Ese algo tiene que ser los intentos de expresar la intimidad del hombre despojada de símbolos, enlaces y encarnaciones trascendentes, y expresarla gravitando hacia la conciencia del ser individuado, sin envolturas ni sostenes. Si cabe hablar de una fuente del *Quijote*, ahí habrá que buscarla, no en los libros de caballerías, ni en Ariosto, ni en las novelitas italianas, porque sólo eso, con ser todo lo importante que se quiera, habría carecido de posibilidad quijotesca.

Una esencial fuente es la « erótica » pastoril, que en otra ocasión exploré para hallar conexiones temáticas o ideológicas con Cervantes, pero sin parar mientes en lo único que en verdad era decisivo. En el relato pastoril en donde, por primera vez, se muestra el personaje literario como una singularidad estrictamente humana, como expresión de un « dentro de sí ». Hemos hablado con exceso de lo abstracto y convencional de lo pastoril, de su ignorancia del tiempo y del espacio, y esto impidió atender a la proyección interior de sus personajes, el único espacio vital de su inmanencia. Nada hace para esto que el amor de los pastores en tales « eróticas » sea una ilusión utópica, pues gracias a ella la conciencia sensible de cada uno se delimita como autónoma y señera. Lo pastoril ha vertido en su acción la lírica y su autor, una acción todo lo pálida y lunar que se quiera, pero acción humana, absolutamente sensible, y centrada en una abierta y total conciencia. La prosa de lo pastoril se construye con lo que el poeta lírico sentía en la recámara de su poesía. Dicho de otro modo, lo pastoril es una hijuela laica de la mística religiosa, y opera con el amor humano como Santa Teresa con el divino, con resultados muy distintos, pero con un intento similar de traer a expresión las más hondas vivencias. Se comprende que los moralistas religiosos no gustasen de ver la *Diana* en la faltriquera de las doncellitas. Veían en ello una competencia más peligrosa que la del libro de caballerías: ya es significativo que los ejemplares de la *Diana* fuesen « bolsillables », a diferencia del librote caballeresco. La *Diana* se entraba en las moradas del alma, y por eso el género pastoril se extiende por Europa en un reguero de traducciones. Hoy suele pensarse que eso fué una « moda » difícil de entender ya. Pero, así preguntada, la historia nunca responde.

Frente al pícaro, antes aludido, el pastor de las « eróticas » es todo lo

contrario ; su impulso vital brota íntegramente de su alma, con suspensión de toda circunstancia externa. El período pastoril fué un momento todo lo extraño y afectado que se quiera, durante el cual el personaje literario vivió en soledad, alejado de mitos y de ligazones, entrenándose para sentirse a sí mismo y vivir de sí mismo. En ese ambiente incuba Don Quijote su autonomía vital, su desdén por las circunstancias, incluso por las circunstancias caballerescas, porque no olvidemos que el gran Caballero es sólo un espectro de caballero andante. La novela de Cervantes es resultado de un proceso inverso al de la mística ¹. Ésta aspira a la « unión » misteriosa con la trascendencia divina, hacia la cual se eleva y se arrebat. La novela, por el contrario, llega a ser posible cuando el individuo, rotas todas sus amarras, se lanza a remar en su propio bote, sin más pertrecho que el de su sola existencia, « monda y desnuda », para no salir de la clave sugerida por el mismo Cervantes. Ciertamente que mística y novela coinciden en una arista : en la soledad consigo mismo del individuo, durante la cual se siente ser él y no más que él. De ese momento « purgativo » el místico sale para ascender a inefables uniones ; el personaje pastoril saldrá de su ensimismamiento para arrojarle en el vendaval erótico de sus bosques. En *La Galatea* de Cervantes (libro I), Elicio « se entró por la espesura de un espeso [bosque adelante, buscando algún solitario lugar adonde, en el silencio de la noche, con más quietud, pudiese soltar las riendas a sus amorosas imaginaciones, por ser cosa averiguada que, a los tristes imaginativos corazones, ninguna cosa les es de mayor gusto que la soledad, despertadora de memorias tristes o alegres ». Las almas se ahondan, y se preparan así a penetrar en las ajenas : « Pero la discreción de Galatea conocía bien, en los movimientos del rostro, lo que Elicio en el alma traía » (*Ibid.*). Por eso Don Quijote « notó bien la atención con que el caminante le miraba, y leyóle en la suspensión su deseo » (II, 16). Más adelante sabemos del pastor Elicio que « con estos altibajos de su vida, la pasaba el pastor tan mala, que a veces tuviera por bien el mal de perderla, a truco de no sentir el que le causaba el no acabarla » (*Galatea*, libro I). Cervantes incorpora en Don Quijote este sentimiento de hartura de vida : « Si no fuese porque imagino... ¿qué digo imagino? sé muy cierto, que todas estas incomodidades son muy anejas al ejercicio de las armas, aquí me dejaría morir de puro enojo » (I, 15).

La intensidad en la intuición del fenómeno íntimo en *La Galatea* se manifiesta aquí y en numerosos otros pasajes que aparecerán en mi libro sobre Cervantes. No caben en este bosquejo rápido que ahora trazo. Algo, sin embargo, es preciso mostrar acerca de las conexiones entre la prosa pastoril y la de la mística, para que no quede en el aire la observación hecha antes.

¹ Lástima que el denso librito de M. F. von WALDBERG, *Zur Entwicklungsgeschichte der « schönen Seele » bei den spanischen Mystikern*, Berlín, 1910, no hubiese centrado su problema en lo pastoril más bien que en la mística teresiana.

He aquí un pasaje de la *Diana* de Montemayor frente a otro de la *Vida* de Santa Teresa :

Una cosa me duele más que cuantas en el mundo me pueden dar pena, y es ver que, puesto caso que el amor que me has tenido y tienes te haga perdonar tantos yerros, ninguna vez alzaré los ojos a mirarte que no me lleguen al alma los agravios que de mí has recibido (Lib. VII).

Era tan más penoso para mi condición recibir mercedes, cuando había caído en graves culpas, que recibir castigos ;... porque lo postrero vía lo merecía, y parecíame pagaba algo de mis pecados... : mas verme recibir de nuevo mercedes, pagando tan mal las recibidas, era un género de tormento para mí terrible (Cap. 7).

El proceso psíquico y su expresión son los mismos, pese a la diferencia de su finalidad, y a la significación diametralmente opuesta del elemento humano dentro de lo pastoril y de la mística : los *yerros* se tornan *pecados*. En Sannazaro, Montemayor y Cervantes, los pastores están rodeados de un marco que hace papel de atmósfera vital, y que en realidad no lo es ; por eso todo se expresa en superlativos y mediante objetivos antepuestos. Lo cualitativo en la novela pastoril es mundo inmóvil, llevado a un *sum-mum*, y por eso, de una vez para siempre, se le fija en términos supremos e inalterables : *avendo fatta Giunone e Minerva di tanto estrema bellezza, che ad avanzarle sarebbe stato impossibile*. Y esta perfección lo es además de una totalidad : *Ogni strada, ogni borgo, ogni trivio si vide seminato di verdi mirti. Tutti gli animali egualmente, etc.* (*Arcadia*, Prosa terza). Pero en medio de ese recinto, murado por cristalinas transparencias, late el germen vivo de la expresión del alma individual, de lo irreductible humano. Son constantes en lo pastoril los intentos de apresar y expresar esos contenidos últimos ; en *La Galatea*, hasta aparecer ya la tendencia cervantina a ampliar a los animales el afán introspectivo : « Venía Erastro acompañado de sus mastines... holgándose con ellos, y por sus nombres los llamaba, dando a cada uno el título que su condición y ánimo merecían : a quién llamaba León, a quién Gavilán, a quién Robusto, a quién Manchado » (Primer libro).

Lamentaría que algún lector presuroso creyese que yo atribuyo a Cervantes el haber sacado de la « erótica » pastoril los personajes del *Quijote*. Se trata de algo más sutil y menos fácil. Antes del *Quijote* hay intentos en las letras de España de esa referencia al fondo irreductible del personaje literario. Hace tiempo hice ver cómo ya en el *Poema del Cid* se invita al héroe épico y, por tanto, míticamente astral, a que descienda a su plano más empírico y vaya a cuidar de sus molinos en el pueblecito de Ubierna. Más tarde la *Celestina* crea enérgicos esbozos de humanidad individualizada, aunque Calisto y Melibea penden aún de su « papel » de amadores, en el cual se hallan circunscritos, y por ello son figuras más dramáticas que no-

velescas. Los criados son ya otra cosa. El más genial rasgo novelesco en la Tragicomedia es el de Areusa confesando haberse entregado a su vida irregular para escapar a la servidumbre de las señoras : « Por esto, madre, he querido más vivir en mi pequeña casa, esenta y señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y cautiva ». La singularidad individual aparece ahí ya « monda y desnuda », y, naturalmente, polemizando.

Pero ni la *Celestina* ni los gérmenes novelescos del *Lazarillo* podían ser calcados directamente, porque la historia no es un sacar del pozo del pasado sino una sucesión organizada. El momento del 1600 era de fuga de lo humano desnudo — fuga en desengaños, en metáforas, en símbolos o en conceptos. Los intentos aislados de desglosar lo humano en la época renacentista, o anterior, tenían que ser transpuestos y cultivados en modo especial para ser utilizables durante los años postridentinos, cuando al salir de lo religioso se hacen más prietas en lo literario las envolturas morales y conceptuales. Pero la « erótica » pastoril había mantenido vivos, y ampliado considerablemente, los gérmenes de lo humano como coincidencia irreductible.

Así se comprende por qué Cervantes llevó lo pastoril al *Quijote*. En aquella primera e incalculable novela todavía pueden percibirse algunos de los andamios usados para la construcción de los personajes, expresados en una total y última vivencia, y con voluntad para hacerla bien patente. Huelga decir que no me refiero a ninguna autonomía en sentido racional, formulada en principios que definan al hombre desde la periferia de su conciencia.

El personaje, afirmado en los cimientos de sí mismo, podrá lanzarse a la empresa que prefiera : se incorpora un mito, lo ironiza, lo destruye ; o, si quiere, todavía podrá retornar al estado de originaria desnudez de lo humano, y convertirse en el pastor Quijotiz. Ahora también se comprende por qué Cervantes no ironiza lo pastoril, ni lo toma a broma en el *Quijote*, aunque bien fácil le hubiera sido proyectar cualquier penumbra sobre Marcela — un alma de armiño, presuntuosa de su albura. No cabía hacerlo, sin embargo, porque la maravillosa muchacha descansaba sobre una última intuición de lo humano, en la cual se basa todo el *Quijote* : « Yo nací libre, y para vivir libre escogí la soledad de los campos ». Ni más ni menos que Don Quijote, que huye de las ciudades como de una peste ⁴.

Ese ser humano, desnudo y último, es el que entra en conflicto con el mito. No me parece hoy que sea necesario, en este caso, hablar de pugna entre lo universal poético y lo particular histórico. Prefiero referirme a una fe, a una intuición de lo puramente humano. No es el *Quijote* una crítica lógica de la fantasía mítica, partiendo de datos de la experiencia, cuyo resultado habría sido algo doctrinal y didáctico. Lo esencial aquí es la expresión estilística de cierta forma de visión del mundo, que hoy recibe el nombre de 'novela'.

⁴ Si va a Barcelona es por culpa del *Quijote* de Avellaneda.

Si ésta consistiese meramente en negación y crítica del mito (caballeresco, o lo que sea), tendríamos una noción incompleta de aquel género artístico. Lo esencial es percibir la firme base desde donde se ataca y se reduce el mito. El *Quijote* está construído mediante anhelos e imaginaciones, integrados en la totalidad volitiva de unas existencias individuales. Éstas a su vez se proyectan sobre la integridad de otras existencias, en un continuo duelo de afanes y requerimientos mutuos. El acierto o el error no consiste en averiguar objetivamente la verdad lógica de nada, sino en realizar un logro, venciendo y reduciendo otras existencias o consiste en lo contrario. La narración picaresca (llamada 'novela' por perezosa convención) pinta unas existencias paralíticas y reptantes, ya derrotadas antes de iniciar su vida. Serpean aquéllas por sobre los escombros de una sociedad, previamente derruída para hacerlas posibles. En cuanto al teatro moldeado por Lope de Vega, sus personajes son símbolos de algo que los trasciende: el personaje es él más su nimbo. Peribáñez simboliza el honor inherente al buen labriego castellano. En *El castigo sin venganza*, la gentil figura de Casandra es campo en que lidian el impulso vital (encarnado en el tema de la esposa maltraída) con unos deberes tan abstractos como formidables. Inspirado por su nimbo, el Duque de Ferrara la hace asesinar. En *La dama boba*, el amor como mito convierte en discretísima a una ignorante tontuela. Siempre nos encontramos con cierta fatalidad que, por admirable e individualizado que sea el personaje, decide de su destino.

¿Mas de qué trascendencia o fatalidad emana el que Don Quijote se meta en libros de caballerías? De ninguna. Su insania es un indispensable recurso para el artista, el cual no podía apoyar en el vacío un nuevo tipo de expresión humana. El recurso es, no obstante, secundario, pues muy luego percibimos que el eje de Don Quijote es su voluntad, la suya, aislada y purísima. La tensión de su vida arranca de dentro de él; incluso, si se quiere, de su locura, usada como máximo aislador para cuanto no sea su voluntad, el secluso recinto de su propia existencia. Ligado en apariencia a un mito, él es la negación y superación de todos los mitos, puesto que, en fin de cuentas, los maneja como le viene en gana: « Y puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere, en las que me pareciere ser más esenciales » (I, 25). Y lo mismo que él punza ese mito desmontable que lleva encima de sí, él será a su vez víctima de las arremetidas de cuantos le cercan. La épica solemne — antigua y medieval —, al ser así desvestida de sus trascendencias, arroja a los pobres humanos a la intemperie de los destinos, y los fuerza a hallar en sí mismos el primer móvil de su existir. En adelante, por tanto, la novela será la que cada cual se haga; no la que no le dejan hacerse (la picaresca); ni la que ya den medio hecha (la comedia de Lope de Vega). He aquí, pues, el sentido profundo de aquellas frases del prólogo a la pri-

mera parte : « Este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le faltan, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías [es decir, los personajes afirman y recalcan su ser al enfrentarse con un mito], de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón ; ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates *ni las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la Astrología* ». Ni verdad deshumanizada, ni cercos extrahumanos.

Desde la altura que hemos logrado, gracias a seguir humilde y fielmente las palabras cervantinas, es grato contemplar el increíble panorama del *Quijote*, obra que siempre aturde un poco al ser divisada desde alguna de sus varias cimas. Se ve claro por qué el héroe tiene que enloquecer, y por qué encantan a Cervantes cualesquiera formas de vesania. No hay trabazón convencional que subsista al ser refractada por una mente irregular. Así podrá Don Quijote improvisarse un rosario con « una tira de la falda de la camisa » y rezar en él « un millón de avemarías » (I, 26). Mas no basta la insania que aísla psíquicamente. La acción cervantina huye del contacto de la sociedad, y se explaya por la ancha libertad de los campos, por donde vaga la hueste prodigiosa de los buscadores de rumbos ignotos, los a mal traer con el orden establecido, — desengañados de todas clases, cabreros, galeotes, bandidos... Cuantos para vivir en sí mismos escogen la soledad de los campos, como en una ascesis humana, rigurosamente « ciscelestes ». El tema de estos individuos, brillantes aún del reciente cuño, sería : dada una aspiración, hallar la libertad de llevarla a término. Las más esenciales entre esas aspiraciones no se cumplen, porque entonces el libro, maldito el interés que tendría. Marcela, la ágil y divina corza, es la única que se pierde en el horizonte para volar su sueño. Los demás, los mejores, sienten la tirantez de la cadena, dentro y fuera de sí —, la estrechez de su angustia.

La prodigiosa novedad del *Quijote* viene, justamente, de que hace sentir la inevitable presencia de la intimidad del personaje en cuanto habla o hace. Lo que dice o hace Don Quijote es interesante en cuanto dicho o hecho por él, por ese « él » cuya existencia percibimos latir bajo la apariencia de Don Quijote. No ocurría así en el *Amadís*. Cuando Oriana confía un secreto a la doncella de Dinamarca, le dice : « Guardadle como poridad de tan alta doncella como yo soy y del mejor caballero del mundo » (I, 8). Tras la « alta doncella » y « el mejor caballero » no hay más que eso, como estructuras medievales que son : carecen de un intramundo. Cualquiera otra alta doncella y cualquier otro mejor caballero podrían en rigor hacer lo mismo que ellos, porque se trata de tipos y no de individuos irreductibles, según antes vimos. Lo que importa en el *Amadís* es la acción, no el ser y el estar de los personajes.

En oposición a esto, cuanto dice o hace Don Quijote apenas posee interés objetivo si lo desglosamos de él. Ni sus ilusiones, ni sus locuras, ni sus moralidades valen por sí solas. En cambio, cuando Garcilaso nos entrega

el presente delicioso de su « Danubio, río divino », somos tan ingratos que podemos discurrir por sus « claras aguas », oyendo su « manso ruido », sin tener en cuenta el sujeto evocador de tales maravillas. Para hacerlo, hemos de abstraernos de la imagen del manso río. La auténtica poesía lírica es impersonal, aun cuando se exprese en primera persona, por ser aquella una expresión liberada del poeta, en la cual también el lector se siente liberado de sí mismo. Es así posible que, sin el poeta y sin nosotros, vayamos a ver cómo Júpiter « en campos de zafiro pace estrellas » (Góngora). Incluso cuando Garcilaso hace decir a Salicio : « Estoy muriendo, y aún la vida temo », el pobre Salicio no es indispensable para que vivamos estéticamente tan lindo verso.

Mas Don Quijote, omnipresente, no se despegade de cuanto dice o hace, incluso sin aludir directamente a su ser íntimo : « Pero que me lleven a mí agora sobre un carro de bueyes ; vive Dios que me pone en confusión ! » (I, 47). Por mucho que se ensalce o sublime la belleza de la aspiración quijotesca o la generosidad de su ideal, no es ahí en donde radica lo esencial de la obra. Lo esencial es el drama creado entre ese ideal y Don Quijote mismo. Su intento de instaurar una nueva Edad de Oro, por sí solo, valdría como cualquier otro sueño utópico del Humanismo, que de ahí deriva el tal sueño y no de los libros de caballerías. Lo que en verdad nos estremece al leer y entender el *Quijote* es la simpatía vital, sensible y efectiva, entre la angustia del melancólico héroe y cualquier angustia que le salga al paso — con pasión de agonías. Amadís, el mejor de los caballeros, es un autómatas que corta cabezas de forzadores de doncellas, y esperamos su victoria, segura como la realización de un fenómeno cósmico. Don Quijote, por el contrario, no logra auténticas victorias sino dentro de sí mismo, gracias a su ánimo invencible y a su con-vivencia de todo dolor radical que le sale al paso, lo cual no impide que todos los Juan Haldudo de la tierra sigan azotando niños. El buen hidalgo se incorpora las cuitas ajenas, sea o no capaz de darles remedio. Al intentar lo último, procede como demente ; conviviendo angustias lo reputamos ultracuerdo. Por eso Cervantes le llama « loco entreverado » y autor de « discretas locuras ». Don Quijote despoja los casos humanos que vienen a su encuentro de toda circunstancia y envoltura, a fin de dejar al desnudo la pura y simple angustia : « A los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y opresos que encuentran por los caminos van de aquella manera, o están en *aquella angustia* por sus culpas o por sus gracias ; sólo le toca ayudarles como a menesterosos, poniendo los ojos en sus penas, y no en sus bellaquerías » (I, 30). El menester de Don Quijote no sería, por consiguiente, debelar malandrines, sino desvelar angustias, en lo cual siempre triunfa.

Don Quijote siente la angustia ajena por tener muy viva conciencia de la suya. Ya vimos aquel « aquí me dejaría morir de puro enojo » (I, 15),

precursor de la más angustiada declaración nunca expresada por el héroe : « Yo, hasta ahora, no sé lo que conquistó a fuerza de mis trabajos » (II, 58). « Hondísimo, abismático pasaje », según Unamuno ¹. Buceando en el alma angustiada de su prójimo, se sume en la máxima angustia de sí mismo. Y ahí es donde todos nos encontramos y nos reconocemos, y no en las promesas de ilusorias insulas.

Lo extraño es que Unamuno, que tan bien percibió este aspecto mayor del *Quijote*, no quisiese ver que el libro, su concepción y su estilo son a su vez formas máximas de la existencia cervantina. Explicar por qué Unamuno cometió tamaño error contribuiría, sin duda, a disminuir su volumen, pero ello me llevaría muy lejos de mi vía. Si aludo a tal error no es por capricho de erudición o polémica, sino porque sólo conexionando el *Quijote* con Cervantes es posible encontrar un plausible sentido al enigmático *Persiles y Segismunda*. Vivir para Cervantes sería hurgar en las últimas raíces del amor y del dolor, es decir, en las ansiedades y en las angustias, sin las cuales no existiría efectivamente ni el amar, ni el penar, ni el vivir ². El *Persiles* no descansa, en última instancia, sobre nada que actúe desde fuera sobre lo instrínseco humano (por ejemplo, acción del hado y la fortuna); ni es tampoco una vaga y romántica ensoñación, cuyo alcance se perdiera en nubosas vaguedades. El *Persiles* es un tratado del amor en tanto que ansiedad y angustia : « Como le acosaban varios y tristes pensamientos, no podía el sueño tomar posesión de sus sentidos, ni menos lo consintieron unos congojosos suspiros y unas angustiadas lamentaciones que a sus oídos llegaron ». Esos dos acongojados seres se comunican sus cuitas. La muchacha es Taurisa, y el mancebo es Periandro, a quien, al

¹ « Aquí la temporal locura del Caballero Don Quijote se derrite en la eterna bondad de la cordura del hidalgo Alonso el Bueno, y no hay acaso en toda la tristísima epopeya de su vida pasaje que nos labre más honda pesadumbre en el corazón » (*Vida de Don Quijote y Sancho*, 1905, II, 58).

² La simpatía por la cuita angustiada es lo primario en la actitud quijotesca, mientras que « enderezar tuertos » es su consecuencia. En la Edad Media lo esencial era establecer el orden objetivo perturbado por el desmán (a Jimena había que darle por marido al Cid como una *compositio* — término ya muy significativo — porque él le había matado a su padre). El libro caballeresco va también en la misma dirección. Mas para Don Quijote el contacto humano se establece en la zona intraindividual, en la intimidad dolida, lo cual es, después de todo, cristianismo esencial, paulino y agustiniano. Lo que parece menos cristiano es que la angustia absoluta, sin comunicación y salida posible, lleve a desesperación y muerte, sin buscar el consuelo trascendente, la compasión divina del Redentor, regazo último para todo dolor de alma. Encerrado en sí mismo muere Anselmo : « Un necio e impertinente deseo me quitó la vida » (I, 35); y el Escudero : « De cuyo pesar, sin duda alguna, tengo para mí que se le causó el dolor de la muerte » (II, 48); y Don Quijote, que muere a manos « de la melancolía ». En *El pensamiento de Cervantes*, págs. 128 y sigs., cito otros casos; el más extremado, añadido ahora, es el del pastor Grisóstomo, que se suicida, según luego diré, lo cual no es cristiano ni ejemplar. No conozco otro suicidio en la literatura posttridentina.

terminar ella su relato, « se le atravesó un ñudo en la garganta, pegó la boca con las tablas, que humedeció con copiosas lágrimas...» (I, 2). El *Persiles* es un retablo del amor como angustiada ansiedad, una serie de estampas memorables cuyo título bien pudiera ser « Las sergas de Persiles ». Su sujeto es la angustia, viajera curiosa e insaciable que va posando en las más varias situaciones anímicas; de este modo, cualquier posibilidad de novela se destruye, porque novela es la que crea un individuo en pugna con su angustia, y no una angustia proyectada sobre un individuo, el cual deja entonces de serlo a los efectos humanos. Los personajes son aquí figuras, no individuos, y desde luego lo son menos que las Dianas de la « erótica » pastoril, que saben aislarse del ambiente fijo y mítico, cosa que no acontece a *Persiles*, muy atado a la fronda mítica que le cerca.

Puede ser que me engañe, mas mi sospecha es que Cervantes se quedó exhausto después de haber combatido a la vez en dos frentes dentro del alma de Don Quijote. Ahora, la angustia radical es la misma que había estructurado en *La Galatea* y canalizado como supremo ingeniero en el *Quijote*⁴; mas « en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño », y ya Cervantes se abandona al fluir de su angustia por los cauces borrosos que le depara un paisaje convencional, y en realidad asistimos a un desborde. El personaje se narra, no se vive a sí mismo. Por eso hay aquí más de libro de caballerías que de « erótica » pastoril, porque el ambiente fijo y marmóreo ha invadido la acción, que transcurre en gran parte en una región helada, y está bien que así sea. *Persiles* es para mí un delicioso relato, que casi nada tiene de novela.

III

Unamuno, en el lugar antes citado, trató de establecer contactos entre el descorazonamiento de Don Quijote, que le lleva a sentir la raíz de su conciencia, y la mística — « su hermandad espiritual con los místicos de su propia tierra castellana ». No es la única vez que se habla de ello. No creo sea así, sin embargo, porque lo religioso no influye orgánicamente en el

⁴ La prueba de que Don Quijote, como personaje novelesco, descansa sobre su angustiada ansiedad, la hallamos al observar cómo el personaje se desploma en cuanto aquélla hace ademán de atenuarse o desaparecer: « Quedó Don Quijote *consolado* con la escuchada profecía, porque luego coligió de todo en todo la significación de ella, y vió que le prometían el verse ayuntado en santo y debido matrimonio con su querida Dulcinea del Toboso, de cuyo felice vientre saldrían los cachorros, que eran sus hijos, para gloria perpetua de la Mancha » (I, 46). A pesar de los « cachorros » y de la « gloria », la imagen de Dulcinea amamantando niños y de Don Quijote como centro de tan santo hogar disuelve lo novelesco del personaje. Ése es el precio que ha de pagar por su « consuelo » y por la liquidación de su angustia.

Quijote. En cambio, después de las páginas anteriores, sabemos que la « erótica » pastoril (el nombre de novela no le conviene) es elemento más vital en el *Quijote* que los libros de caballerías. En esas eróticas se halla, en efecto, la sutil percepción del « mí » (no del « yo »), que se siente y descubre en la ansiedad y angustia de amor, como algo distinto del motivo de tal angustia. Dice la *Diana* de Gil Polo : « Si sienten pasiones los enamorados, provienen de su misma voluntad y no del amor ; el cual no es sino una cosa imaginada por los hombres, que ni está en cielo, ni en tierra, sino en el corazón del que la quiere. Y si algún poder tiene, es porque los hombres mismos dejan vencerse voluntariamente ». Y a seguida hallamos este soneto :

No es ciego amor, mas yo lo soy, que guío
mi voluntad camino del tormento ;
no es niño amor, mas yo que en un momento
espero y tengo miedo, lloro y río.

Nombrar llamas de amor es desvarío,
su fuego es el ardiente y vivo intento,
sus alas son mi altivo pensamiento,
y la esperanza vana en que me fio.

Lo cual es atajado por Diana : « No más, no más, pastora, que tiempo habrá después para escuchar lo restante, y para responder a tus flojos y aparentes argumentos. Cata allá que mi esposo Delio descende por aquel collado... » (Lib. I). Pasajes semejantes abundan en la *Diana* de Montemayor, cuyo tema sería « mi pasión » y « yo que la siento » : « Lo que más me maravillo es que, siendo este amor tan intolerable y estremado en crueldad, no quiera el espíritu apartarse de él ni lo procure ». A lo que objeta Polidora, en tono escéptico : « Yo sé muy bien que, por la mayor parte, los que aman tienen más de palabras que de pasiones ». « Señal es ésa — dijo Silvano — que no las sabes sentir, pues no las puedes creer ».

El proceso que nos interesa sería éste : el « yo » erótico de los *Diálogos* de León Hebreo se convierte en el « mí » angustiado de la erótica pastoril ¹, aunque cercado por un mundo marmóreo y lunar, en donde no rigen tiempo ni espacio armonizados con la conciencia del individuo. Cervantes cultiva

¹ Si la mística teresiana es una « mística teología », en términos de la Santa, lo pastoril sería una « erótica antropología ». Véase este pasaje de *La Galatea* (Lib. II), que proyecta nueva luz sobre el relato de *El curioso impertinente* : Silerio, yendo a comunicar a Nísida la pasión de su amigo Timbrio, se enamora de ella : « A vuestra consideración discreta dejo el imaginar lo que podía sentir un corazón a quien de una parte combatían las leyes de la amistad, y de otra las inviolables de Cupido ». La esencia humana radica en lo último, no en lo anterior.

esas regiones estériles, y difunde en ellas las nociones de la experiencia inmediata, presentes ya en los relatos picarescos, sobre todo en *Guzmán de Alfarache*. A su vez, el afán paralítico de Guzmán es reemplazado por el frenesí del libro caballeresco. El resto es el genio de Cervantes, que incorpora e individualiza en un ambiente que llamaré de « contemporaneidad », en el que personajes y lectores pueden coincidir plenamente. Para el proceso de reducción de lo dado mítica y formulísticamente a experiencia vivida desde dentro, sirve incluso el libro de caballerías, si su acción apunta a alguna iniciativa espontánea y no condicionada. Me parece, por esto, que la idea primaria de convertir a Alonso Quijano en caballero andante, haciéndole leer libros de caballeros, sale del *Amadís*: « Don Galaor, que con el ermitaño se criaba, ... siendo ya en edad de diez e ocho años, fizose valiente de cuerpo e membrudo, e siempre leía en unos antiguos libros que el buen hombre le daba de los hechos antiguos que los caballeros en armas pasaron; de manera que cuasi con ello, como con lo natural con que nasciera, fué movido a gran desseo de ser caballero » (I, 5). El « de manera que » introduce aquí el modo en que un elemento individual (el leer) coopera con la base mítica (el llevar la caballería en la sangre); en el *Quijote*, el « de manera que » apunta a la consecuencia de haberse vuelto loco el hidalgo: « de manera que vino a perder el juicio » (I, 1). Ese es el punto genial de arranque: el héroe queda ironizado, se volatiliza el mito, que permanece ahí a los únicos efectos de alimentar la ironía.

La primera gana de volver loco a un personaje leyendo ficciones épico-míticas le nació a Cervantes al conocer el *Entremés de los Romances*, según ha hecho ver Menéndez Pidal; mas con eso se entremezcla la otra idea de hacerlo caballero también por la vía docta de la lectura, con lo cual se explican mejor los tanteos iniciales entre Romancero y Caballerías. No pretendo, sin embargo, entrar en análisis de fuentes e inspiraciones que haré en otro lugar, sino fijarme más bien en las formas de lo que el mismo Cervantes llama, según vimos, su « intención ». El brinco prodigioso entre la erótica pastoril y el *Quijote* se debe al enfoque irónico de todo tema humano que, de esa suerte, se desdobra. Si pensáramos y escribiésemos que Amadís, después de descabezar su gigante y salir maltrecho, dice a la doncella que le « cata las heridas » que tenga cuidado que le está haciendo daño con sus emplastos, el mito absoluto quedaría relativizado, y mostraría el hilo que une al personaje trascendental con su conciencia de simple individuo. Esto lo hace ya Erasmo en el *Elogio de la locura*, al contarnos unas cuantas indiscreciones e irreverencias respecto de los dioses olímpicos. Por esa vía se va a la farsa, a la comedia y a la narración picaresca, géneros fundados en desestima del ser íntimo. Cervantes puede apartarse de aquel camino, porque cree en ese ser íntimo y lo valora: pena de los galeotes, amor de Dorothea, hombría absoluta de Sancho y grandiosidad de Alonso Quijano, el Bueno.

¿ Pero cómo desentrañar en el mundo de la cultura — literaria o vitalmente contemporánea — el limpio destello de lo humano, mezclado y revuelto en el aluvión milenario del mito y sus residuos, las convenciones? El aislador empleado por Cervantes fué la « ironía metódica », es decir, dada una apariencia, entrar en cálida intimidad con ella y pedirle ahincadamente que deje caer su disfraz. El instrumento usado es un poco el intelecto, y un mucho el arte de provocar confidencias. Cervantes no busca ninguna realidad exacta y objetivable, sino una intimidad auténtica, descubierta mediante simpatía cordial. Por eso Don Quijote es bueno, caballero y cortés, y sabe hacerle decir sus secretos al correcto y prosaico Don Diego de Miranda, al del « hurón atrevido » y el « perdigón manso ».

En suma, Cervantes encuentra lo que busca, porque sabe y sobre todo ama lo que busca. Su gran escuela fué, para ello, la « erótica » pastoril, y así su ironía tenderá a construir y no a demoler, como tantos otros hicieron antes y después de él. Sólo voy a referirme a los momentos esenciales del proceso de ironización que un día culminará en el *Quijote*.

Lo encuentro por vez primera en el soneto de 1596, dedicado a la expedición del duque de Medina Sidonia para defender a los gaditanos contra el invasor, Conde de Essex, soneto en que el exalmirante de la Armada Invencible queda reducido a su efectiva realidad, un pobre gesto flotando en el vacío :

Ido ya el Conde, sin ningún recelo,
triunfando entró el Duque de Medina.

Viene a continuación el inmortal soneto — de que tanto se gloriaba su autor — al túmulo del rey Felipe II, glosa ultrairónica en que los respetos al mito regio se despeñan entre guiños y desplantes jaquetones :

Apostaré que el ánima del muerto
por gozar este sitio hoy ha dejado
la gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valenton, y dijo : Es cierto
cuanto dice voacé, señor soldado.
y el que dijere lo contrario miente.

Y luego in continente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

No hubo, en efecto, nada, porque el túmulo se estuvo allá con su ociosa grandeza durante varios meses, hasta que los personajes sevillanos se pusiesen de acuerdo sobre el modo de sentarse durante aquella ceremonia fúne-

bre. En cuanto al rey objeto de tanto alarde de grandeza, Cervantes expresó dos opiniones, una en 1569, cuando murió la reina Isabel :

Dejóle al gran Filipo, que sostiene
cual firme basa al alto firmamento,
el bien o desventura que le viene.

Otra, a la muerte del monarca, en 1598, cuyo tono bien diferente podrá percibir el lector :

¿ Por dónde comenzaré
a exagerar tus blasones,
después que te llamaré
padre de las religiones
y defensor de la fe?...
Quedar las arcas vacías
donde se encerraba el oro
que dicen que recogías
nos muestra que tu tesoro
en el cielo lo escondías ¹.

El rey que en 1569 se dice ser « firme basa » del « alto firmamento », al morir en 1598 deja arruinado al país por haber escondido sus tesoros en el cielo. No quiero sutilizar sobre las intenciones de Cervantes, porque ello pudiera llevarnos demasiado lejos y fuera de rumbo ; pero si relacionamos esa poesía con el soneto « Voto a Dios que me espanta tal grandeza », la impresión es de hallarnos ante apariencias tras de las cuales no se halla lo que se aguardaba en 1569. Esto, por lo menos, es lícito pensarlo.

Si Cervantes hubiese perseverado en esa dirección, su arte se habría aproximado al de Quevedo, lo que hubiera sido lamentable para él y para la posteridad. Por dicha no lo hizo. Como antes apunté, su creación se alejará tanto de la sátira negativa de Quevedo como de la entusiasta ingenuidad de Lope de Vega. El *summum* de tal creación consistirá en llegar a sentir igual simpatía por el fondo último del individuo y por los aspectos que recubran aquél, maravilla realizada plenamente en la proyección de las exis-

¹ Véase lo que Lope de Vega escribió a la muerte del rey Felipe II :

Aquí en breve tierra yace,
si es tierra quien alma fué,
un rey en quien no se ve
lo que la tierra deshace.
Fué tan alto su vivir,
que sola el alma vivía,
pues aun cuerpo no tenía
cuando acabó de morir.

tencias de Don Quijote y Sancho. Pero Cervantes no hubiera alcanzado tan única comprensión sin el ejercicio de la ironía desdobladora, que separa lo valioso y estimable (lo seguro en la aprehensión de otra existencia) de lo adventicio e inauténtico. La significación originaria de « ironía » es ' cambio de lugar ', es decir, valorar como externo y sin base efectiva lo que alguien pretende hacer pasar por su auténtico e íntimo existir. Mediante la ironía se descubre la mala colocación de los aspectos humanos y se procura situarlos en donde corresponde. La ironía prepara la discriminación de los valores de la persona, como la duda prepara el conocimiento de la realidad objetivada (es decir, sin mí).

Don Quijote y Sancho son canalizaciones maravillosas del caudal irónico de Cervantes, derramado por toda la extensión de humanidad que él alcanzó. En las poesías de 1596 y 1598 lo irónico tiene aún carácter de desborde, y no llega a construir nada amplio y global. Pero no voy a mostrar ahora las etapas en la evolución de esta ironía. Quiero hacer ver tan sólo que aquella, como medio de dislocar valores y ponerlos en su sitio, es algo funcional dentro del arte de Cervantes. Si la « erótica » pastoril le suministró sus armas, la ironía es quien le permite dispararlas, y el practicar el disparo irónico llega a convertirse en verdadero prurito. De su ataque se salva lo que el autor considera intangible, por considerarlo firme y auténtico : dogmas religiosos, los fundamentos de la sociedad monárquica de su tiempo, en suma, todo lo que sea idea situada más allá de la apariencia del ser humano. Ahora bien, en cuanto algo, por grave que sea, se incorpora a los actos y apariencias de una persona, en suma, se concretiza en humanidad, Cervantes no puede evitar lo que llamo prurito de ir a tantear la solidez efectiva de aquello que se le aparece con pretensión de valor. De la realeza de su tiempo dirá que premia la virtud, en forma perfectamente irónica : lo que quería decir era lo contrario, por haberlo experimentado en su propia vida. La aristocracia sale malparada a lo largo del *Quijote*, aunque se guarda de citar nombres propios como en el soneto de 1596 ; pero Rodríguez Marín cree poder identificar las personas aludidas en la batalla con los carneros. Las doncellas de edad se le aparecen caminando con « toda su virginidad a cuestras », y otra vez una muchacha dice ser tan doncella como la madre que la había parido. La justicia, como institución encarnada en hombres, sale igualmente mal librada a lo largo de toda la obra cervantina. La religión, en cuanto representada por lo visible eclesiástico, es objeto de numerosas ironías : clérigos de vida regalada, cabalgando en gordas y lucias mulas ; chistes como el del milagro de San Martín, santo que partió su capa con el pobre, a lo que observa Don Quijote : « sin duda debía de ser entonces invierno ; que si no, él se la diera toda, según era de caritativo » (II, 58). En aquel pasaje termina la ironía cuando aparece la imagen de San Pablo, « caballero andante por la vida, y *santo a pie quedo* por la muerte ». En suma, en San Pablo no hay apariencia que incite a la discusión irónica,

porque en él — no en sus milagros épicos — resplandece la esencia cristiana.

El ímpetu irónico de Cervantes fué a veces más lejos de lo que su discreción le trazaba como límite. Ese proceso de retracción no es nada adventicio ni superpuesto a la obra cervantina, sino que es elemento funcional de ella. Ya vimos a Cervantes pedir « alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir » (II, 44). Cervantes, él, se introduce además en su misma obra, asiste a algunas de sus peripecias como un tal Saavedra, o la juzga y la critica como autor desde un punto de vista literario. Rasgo importante de la obra cervantina es, por consiguiente, la expansión irónica y la retracción reflexiva. Cervantes no podía impedir que su retina y su fantasía resbalaran desde cualquier yelmo de Mambrino a cualquier bacía de barbero, o viceversa. Don Quijote (I, 26) se improvisa un rosario con los pañales de su camisa, « donde rezó un millón de avemarías ». Así en la primera edición de 1605. En la segunda edición de ese mismo año, el rosario se hace con las agallas de un alcornoque, y desaparece el millón de avemarías. Ironizar el rosario era, pues, más importante para Cervantes que suprimir la presencia de aquél, nada indispensable para el episodio de su penitencia. Nota, sin embargo, que su ironía va a rozar las ideas de la gente, y entonces se rectifica. Poseía, sin duda, una exquisita sensibilidad para el límite de la tolerancia contemporánea, y por eso deja sin modificar el cuentecito de la viuda y de aquellos frailes, aspirantes a porfía al logro de su fresca belleza. Su espontaneidad y su gusto por la ironía van a veces, cree él, más lejos de donde deben ir, y da entonces un paso atrás. Cuando poseemos un texto manuscrito y otro impreso de la misma obra, son muchas las discrepancias por razones de policía moral o piadosa. Hay unas veinte discrepancias entre el manuscrito de *Rinconete y Cortadillo* y la edición impresa de 1613. He aquí sólo una muestra. Para insultar a su amante Repolido, la Cariharta le llama « virgen por la espada, valiente por el pico »¹, cuyo sentido obsceno es bien claro; además, aún en Chile conserva la palabra *pico* ese sentido. Pues bien, el texto impreso dice sólo « aquel pícaro lendroso ». Y así en numerosos casos más, que detallaré en otra ocasión. Con ello contrasta el que en Cervantes abundan las frases untuosas de carácter moral y religioso, de cuya sinceridad no hay para qué dudar, pero cuyo exceso moralizante, es decir, su cargazón estilística, es compensatorio, por exceso, de lo que resultaría de no apretar así el autor los frenos de su espontaneidad. Ésta tiende a desdoblarse todo en humanidad básica (aunque llegue a lo escatológico o a lo sexual) y en superestructura social; en firmeza de lo íntimo, y en oscilación de lo sometido a cualquier norma. Tras de lo eclesiástico, por ejemplo, Cervantes quería buscar lo auténticamente humano como detrás de cualquiera otra manifestación visible. De ahí sus bromas

¹ Edic. Rodríguez Marín, 1905, pág. 296.

sobre frailes, clérigos y ermitaños; o sobre las innumerables oraciones. Ningún otro escritor ofrece ese contraste entre la audacia irónica y la untuosidad piadosa. El hecho es exclusivo, porque nadie fuera de él poseía su especial forma interna de experiencia literaria, y así la ironía y su limitación es algo que en Cervantes actúa desde dentro de su arte.

Antes vimos cómo la angustia absoluta llevaba a la muerte. Un caso extremo es el de Grisóstomo. Primero se dice: « *se murmura* que ha muerto de amores » (I, 12); luego: « Allí fué, la última vez, donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar, de suerte que puso fin a la tragedia de su miserable vida » (I, 13). Como todos insisten en que Marcela ha sido la causa de la muerte del enamorado pastor, creemos, en efecto, que su muerte ha sido causada por melancolía, como la de Anselmo. Marcela contesta a sus detractores: « Antes le mató su porfía que mi crueldad » (I, 14). Del contexto de la prosa del *Quijote* en que se habla de la muerte de Grisóstomo, nadie saca la impresión de que el pastor obstinado se suicidó; eso es, sin embargo, lo que hizo y anuncia que va a hacer en la canción del capítulo 14, en donde dice que tomará una soga, se ahorcará, flotará su cuerpo al viento, no lo enterrarán en sagrado, irá al infierno, porque muere « sin lauro o palma de futuros bienes ». Cervantes sabía que la casi totalidad de los lectores se saltan los versos de las novelas, y se expresó en verso en una forma que no armoniza con el espíritu postridentino. El suicidio es un tema de la *Celestina* o del teatro de Juan del Encina, que detona en el *Quijote*. Cervantes satisfizo en los versos su afán de introspección, de bucear en lo más hondo de lo irreductible — angustia de quien se va de esta vida por su propia decisión. Mas a la vez tenía que satisfacer a su público y a su tiempo, a los que ni quiere ni puede escandalizar, y entonces pasa sobre el suicidio como sobre ascuas. He hecho la experiencia de preguntar muchas veces a quienes han leído el *Quijote* cómo murió Grisóstomo, y la respuesta es que « de amores ». Nadie lee la canción.

Cervantes no fué un escritor a la deriva, a la merced del género que cultivaba. Cuando escribió según modelos preexistentes era porque éstos se ajustaban a su propósito creador; cuando sintió la necesidad insuperable de expresar la forma nueva de arte que he analizado en lo que antecede, entonces inventó un nuevo género para su uso particular — la novela, cuyo impulso primario fué la ironía y su reducción. Aunque nos interesa menos averiguar lo que Cervantes fuese cuando no estaba escribiendo el *Quijote*, lo probable es que el vaivén esencial de su creación se diese también en toda su vida, en los actos de su diaria convivencia con los demás. Un Cervantes pacato, sólo atento a sus devociones, aceptando a pie juntillas la legitimidad de cuando existía en torno a él; que incurre en algunas leves picardihuelas porque los géneros literarios que imitaba le trazaban la pauta; que se vela el rostro ante la obscenidad, ese Cervantes no habría sido capaz de

la obra titánica que significa inventarse un género literario de dimensión humana máxima tal como es la novela. Necesitaba ímpetu e independencia interior para rasgar las ataduras míticas y convencionales que mantenían ligado y fajado al individuo, como tema de arte y dentro de un compacto sistema de trascendencias. Desarrollar cuanto he dicho aquí será el tema de un libro que preparo sobre Cervantes.

AMÉRICO CASTRO.

Princeton University.

FEMINIZACIÓN DEL NEUTRO

(RUMANO *OASELE*, ITALIANO *LE OSSA*, ANT. FRANCÉS *CES BRACE*,
ESPAÑOL *LAS VÍSCERAS*)

A. Graur tiene el mérito de haber llamado la atención (en *Ro*, LIV, 249 y sigs.; *Bull. ling.*, V, 5 y sigs., VI, 260) sobre la categoría del neutro en rumano, que, según él, distingue a esta lengua románica oriental de las otras lenguas románicas. Para Graur este neutro es una innovación del rumano, iniciada desde un estado protorrománico que no contenía más que restos del neutro latino. Y la categoría de lo inanimado, desarrollada por el rumano, se expresaría mediante una declinación, bien confundiendo el neutro en singular con el masculino y en plural con el femenino (*cap-capete* = *caput-capita*; *scaun-scaune* = *sca m n u m - sca m n a*), bien desarrollando en plural una desinencia propia del neutro (*timp-timpuri* = *te m p u s - te m p o r a*). Aun en el caso en que el plural de los neutros se confunde con el de los femeninos (*scaune* como *tare* = *terrae*), la categoría del neutro aparece bien clara, puesto que el neutro singular *scaun* se opone al femenino (*tară*) del mismo modo que el plural del neutro *scaune* se opone al plural del masculino (*ochi* = *oculi*): « lo que interesa para las categorías lingüísticas es la oposición » (F. de Saussure); ya Meillet, *RSL*, 1925, pág. 9, ha escrito: « la ausencia de una flexión propia nada prueba contra la existencia de una categoría en la lengua ».

Pero ¿ por qué la forma femenina plural (*scaune, oase* y, agregamos nosotros, *piepture*, que ha precedido hasta el siglo xviii a *piepturi*), que se encuentra por lo demás en el italiano *le ossa*, ha reemplazado a los plurales latinos en *-a*? Graur se opone a la teoría que quiere que un *sca m n a* o un *ossa*, para evitar la confusión con los singulares femeninos en *-a*, habría adoptado la *-e* del femenino: « la confusión del plural neutro con el singular femenino debía ser menos molesta que la confusión del plural neutro con el plural femenino ». Explica, pues, la *-e* por *-a* como un cambio fonético: *-e* pasa en rumano a *-a* después de *r* (*mure da*, pues, *mură*); por otra parte, *-a* después de *-i-* se cambia en *-e* (**foaiă* > *foaie*): « hay, pues, varias categorías muy importantes en que el plural de los femeninos venía a coincidir

con el de los neutros ». Además, en un numeral tan importante como 'dos' (*douã*), en que la *-e* después de *-u-* se ha cambiado en *-ã*, el plural del femenino se confundía con el del neutro.

Su contradictor, Bazell (*Neuphil. Mitt.*, XXXVIII, 273 y sigs.), retomando la teoría de G. Mohl, *Chronologie*, pág. 199, admite la prioridad, asegurada por el italiano *le ossa*, del artículo *le* (= *illae*, plural del femenino en lugar de la forma del plural neutro *illa*, y modelado sobre *quae*) respecto de las formas en *-e* del sustantivo (*scaune, oase*). Pero Graur responde que el artículo sigue (en rumano) al sustantivo: *lupulu = lupu illu*, pero *munte-le*, y que el italiano *le ossa* no va seguido de un adjetivo que concuerde en *-a*, lo que sería la verdadera prueba de que se trata de un neutro, de manera que *le ossa* « no es más que un plural femenino de forma anómala ». En *oasele*, pues, *oase* habría arrastrado a *-le*, y no es *-le* lo que habría condicionado a *oase*.

Sin embargo, uno se pregunta si el paralelismo del italiano y del rumano no se remonta necesariamente a un hecho románico, al menos románico oriental. ¿Cómo se explicaría *le ossa* en una lengua en que el artículo precede al sustantivo, es decir, en que al artículo le corresponde más bien el papel de anunciador que el de eco como en rumano con el pospuesto en *oasele*? ¿Cómo se podría explicar el estado de cosas en dialectos italianos septentrionales, en que verdaderamente un *le ossa* ha sido nivelado en *le osse*?¹ ¿Cómo ha sido posible una forma tan anómala como *le ossa* en un sistema gramatical en que la concordancia se respeta en general, y cómo es que *le ossa*, un pretendido plural neutro, comporta un predicado adjetivo en plural femenino (*le ossa dure*)? Bourciez, *Éléments de ling. rom.*, escribe con razón: « esta creación, en Italia y en Oriente, de una clase de nombres heterogéneos (masculinos en singular y femeninos en plural) ha sido una de las grandes consecuencias de la desaparición del neutro »; retengamos el término de « heterogéneo », que emplean precisamente los gramáticos rumanos (junto al de « ambigénero »). Estos argumentos hablan a favor de una explicación prerromana, en que no intervendrían aún los cambios fonéticos intrarumanos. Por otra parte, la explicación de Mohl y Bazell para el artículo **illae* formado sobre *quae* (que, en principio al menos, no difiere de la

¹ En el estado actual de nuestros conocimientos es difícil decir si este *le osse* septentrional no es el plural normal de un *la ossa* singularizado (ésta parece ser la explicación de Tobler en la introducción de su edición de Uguçon da Laodho: *una vil vistementa* 'una vestimenta vil' tiene junto a sí plurales *vistemente*) y si el tipo italiano *le ossa* no será en ese caso el resultado de una contaminación *le osse* + **la ossa* (colectivo), mientras que en la teoría opuesta *le ossa* se supone regularizado en *le osse* en los dialectos septentrionales. Del mismo modo, el rumano *oase(le)* será el plural de un **ossa* femenino > **oasa*, paralelo a los *ossa* femeninos documentados en *Rom. Gr.*, II, pág. 69 en sardo, catalán y ant. prov., y paralelo en rumano a *ușa = ostia*. Según eso, hay un área románica oriental de **illae ossae*, plural de **illa ossa* femenino; y, dentro de esa área, *illae ossa* (*le ossa*) será entonces un islote.

de Bourciez: *illaec*, plural neutro documentado en Plauto y formado según *haec* > lat. vulgar **illae* > románico *le*) tiene en su contra el que no hay un reflejo románico de *quae* (femenino plural), mientras que subsisten (*illī*) *quī* (fr. (*il...*) *qui*, ital. (*egli-*) *chi*, etc.). Además, no nos explican una discordancia tan chocante como la de unir géneros diferentes en *le ossa*, *oasele*: el desarrollo enteramente mecánico de *illae(c)* *ossa* en *le ossa*, *oasele*, si se produjo en realidad, habría debido prestarse necesariamente a una « corrección », bien en *la ossa* o en *le osse*. Se puede invocar el paralelo del italiano *la mano*, en que el sustantivo resiste a la nivelación morfológica hasta el punto de volverse indeclinable en antiguo italiano (plural *mano*), como en rumano antiguo (plural *manu*): como en el caso de *le ossa*, es el artículo el que se encarga de la indicación del género gramatical. En fin, si por movimientos fonéticos contradictorios un plural *mure* se transforma fonéticamente en *mură* y *foaiă* en *foaie*, uno se pregunta por qué el rumano habrá regularizado los plurales manteniendo la *-e* (que debía coincidir con el femenino) y no la *-ă* (que habría sido una excelente desinencia del neutro plural). Por otra parte, *foaie* 'hoja' tiene un plural *foi*, mientras que *scaune* se ha mantenido invariable.

La explicación de **illae ossa*, prototipo necesario para el italo-rumano, que da Meyer-Lübke, *Rom. Gr.*, II, 132, no es tampoco enteramente convincente. Según Meyer-Lübke, en un paradigma proto-vulgar como el siguiente:

<i>ille locus</i>	<i>illa mensa</i>	<i>illud ossum</i>
<i>illi loci</i>	<i>illae mensae</i>	<i>illa ossa</i>
<i>illos locos</i>	<i>illas mensas</i>	<i>illa ossa</i>

se ha producido una transferencia de la *-s* de *illos*, *illas* al neutro *illa*: *illas ossa*, lo que habría implicado *illae ossa* en nominativo (la igualdad de los nominativos como consecuencia de la igualdad de los acusativos). Al mencionar Meyer-Lübke como contemporáneo de este cambio el reemplazo de *ossum* por *ossus*, parece pensar que la desintegración de la categoría del neutro en románico se efectuó al mismo tiempo en singular que en plural. Pero si *ossum* fué reemplazado por *ossus*, ¿por qué no *ossa* por *ossi*, forma que, por lo demás, subsiste en italiano en un sentido individualista (*ossi* 'huesos', los huesos se conciben como separados; *ossa* 'el conjunto de los huesos, la osamenta, el esqueleto')? ¹. Por lo

¹ Se advertirá que el sentimiento de épocas más antiguas, en lo que se refiere a colectividad, puede estar en desacuerdo con el sentimiento moderno: nosotros decimos y sentimos *los demonios*, fr. *les démons*; pero el ital. *le demonia* indica una manera medieval de concebir, junto al Maligno, príncipe y principio del mal (*l'Aversier, the Fiend, der böse Feind*), una colectividad de pequeños demonios subalternos, agresivos y fastidiosos, que titulan a nuestro alrededor multiplicando sus ataques y que sólo pueden verse « en mon-
nisme: Rabelais, exagerando la Edad Media, echa pestes contra *trente mille charretées* [nótese
colectivo] *de diables*.

tanto, Meyer-Lübke no explica el fenómeno de la declinación heterogénea.

Yo creo que la tesis descartada desde el principio por Graur, a saber, que **la ossa* = *illa ossa* se debió de sentir como un femenino singular, debe mantenerse y que **illa e ossa* representa, en su forma chocante, un compromiso: la idea del plural debía expresarse por el artículo, ya que la forma del sustantivo se confundía con el singular ¹; dicho en otros términos, la forma plural del artículo daba función de plural a una forma que, de otro modo, no podía concebirse como tal, pero que al mismo tiempo tendía hacia la idea del singular: *ossa* hubiera sido un colectivo más bien que un plural (del mismo modo que *foaie*, *foglia*, *feuille*, *hoja* = *folia*, *joie* = *gaudia* o rumano *ușa* = *ostia* fueron colectivos antes de llegar a ser singulares) si *le* no lo hubiera retenido en la esfera del plural; *le ossa*, arrastrado ya en la dirección del singular, ya en la del plural, es una formación híbrida que se afirma indecisa, a caballo sobre el plural y el colectivo ², y que la lengua ha

¹ Un ejemplo típico de lo que ocurre cuando las formas del sustantivo y del artículo pueden hacer confundir el plural con el singular, nos lo ofrecen los dialectos italianos septentrionales según Bertoni, *Italia dialettale*, pág. 101: los plurales femeninos que terminan allí en *-a(s)*, forma del acusativo, admiten un artículo discordante *li* (*li porta*, *li labra*), pero cuando el artículo muestra veleidades de acomodarse al sustantivo (lo que daría *la[s] rosa[s]*), la lengua le hace tomar una *-n* analógica, de procedencia dudosa, y logra así distinguir *la rosa* sing. de *lan rosa* 'las rosas'.

El caso del lat. *tempus* plur. *tempora* 'sien', contaminado con *templum* plur. *templa* 'el templo', 'viga transversal', según Salvioni, Pușcariu y *REWb* 8635, es bastante curioso, ya que la contaminación ha debido producirse entre ambas formas del plural *temp(o)ra-templa* y luego ha venido una reacción sobre los singulares, que muestran en consecuencia la vacilación entre el masculino y el femenino. Los tres pasajes del *Roland* con *temple* como masculino no han sido bien analizados:

De sun cervel le temple en est rumpant 1764

De sun cervel rumput en est li temples 1786

En la teste ad e dular e grant mal:

Rumput est li temples, por ço que il cornat 2102

Bédier traduce 'sa tempe se rompt' y Foulet, en el glosario, sólo menciona el género masculino. Pero me parece claro que se trata de una metáfora (secundaria): 'el templo' (= el receptáculo, ingl. *shrine*) que encierra el cerebro', 'el templo de la cabeza'. Por lo demás, el punto de contacto entre *templum* y *tempus* no me parece ser el que indica Salvioni: 'viga transversal' > 'carrillo': el sentido de 'carrillo' sólo se encuentra esporádicamente en románico (sardo *trempa*, sobre el cual véase H. R. Kahane, *Language*, XVII, pág. 218); se han comparado probablemente las venas de la sien (cuya denominación expresa la idea de 'pulsación' en latín y en griego, según Benveniste: véase Meillet-Ernout) a un sistema de vigas cruzadas: el sentido del lat. *templum* 'viga transversal' (> rum. *timplă*) proviene a su vez « de las líneas transversales trazadas por el augur en el *templum* o de la figura trazada por las vigas que se entrecruzan determinando una especie de *templum* » (Ibid.).

² La diferencia entre *quelle letta* y *uno di quelli letti* en Sacchetti (lo mismo que el ant. ital. *dita-uno dei diti*), señalado por Meyer-Lübke, indica una distribución antigua del colectivo y del plural: éste aparece cuando interesa presentar ante los ojos del interlocutor una cantidad de objetos particulares; si, por el contrario, éstos son demasiado numerosos o

mantenido porque no podía decidirse por una u otra forma. Del mismo modo, el antiguo francés ha conocido *deus doie* (= *illi o illae digita) junto a *deus doies*, *cent paire*, *cinquante carre*, *ces brace* (= *ecce istae

no pueden concebirse como entidades individuales, la lengua los hace ver « en montón ». Sabemos que Delbrück demostró que, en Homero, voces como ἰστρία ἔσσε (donde el alemán tendría colectivos con *ge-* como *Gebein*, *Gebirge*) exigen el singular del verbo según el esquema τὰ ζῶα τρέχεται, pero exigen el plural cuando van acompañados de numerales: el numeral implica una individualización, lo mismo en indoeuropeo que en románico (cfr. todavía δούρα 'un montón de lanzas', con el predicado en singular, pero cuando se supone una pluralidad de lanzas, en plural). Las lenguas románicas, con sus *le ossa*, *la voile*, *la joie* demuestran, pues, realmente « una especie de recaída en algo primitivo », como dice Wackernagel con tanto acierto. Hay que hacer notar además que el dual ἔσσε 'los dos ojos' se encuentra en Homero con el verbo ya sea en dual, ya sea en plural o en singular. Es decir que los dos ojos podían considerarse como una unidad. Como en latín y en románico el plural hereda generalmente al dual (y como el plural de *corpora*, *pectora*, *terga*, *colla* se emplea también para un solo cuerpo, un solo pecho, etc., considerados en sus partes, véanse Johannes Schmidt, *Die Pluralbildungen*, pág. 23 y Löfstedt, *Vermischte Studien*, 1936, pág. 156, donde yo creo que el latín tardío *corpus* 'parte del cuerpo, miembro' está reconstruido sobre un *corpora* 'el cuerpo' con un matiz de extensión, cfr. el alemán *Körper* en el sentido de 'cuerpo muerto, sin alma' en oposición a *Leib*), nos explicamos que los nombres de miembros simétricos tales como *le braccia*, *ciglia*, *ginocchia*, *orecchia* sean continuación de duales indoeuropeos (en griego ἔσσε 'los dos ojos', literalmente 'el ojo, considerado como doble', Gauthiot, *Festschr. f. Vilh. Thomson*). También es característico que el italiano haya abandonado este colectivo dual muy temprano, sustituyéndolo por *gli occhi* 'los ojos', tan individuales (sin embargo, cfr. fr. pop. *zyeuter* de *les yeux* = *le/zyeux*, colectivo), y poco más tarde también en los nombres de los otros miembros pares, por ese desarrollo del pensamiento « en serie » que ha matado al dual en tantas lenguas*.

El abandono del dual-colectivo se hace más radical cuando los nombres de los miembros del cuerpo humano se emplean metafóricamente; al desaparecer la unión corporal, desaparece la relación de colectividad: así como en hebreo, junto al dual *yadayim* 'las dos manos' (naturales del hombre), tenemos un plural *yadaus* en el sentido de 'manos artificiales', en italiano *le membra del corpo* son miembros orgánicos y en cambio *i membri d'una società* son hombres que se destacan enérgicamente sobre el fondo gris del colectivo. En

* Las lenguas románicas, tan individualistas, han sido especialmente reacias a « poner en serie » seres humanos; se oponen a un tipo como el alem. *Gebrüder*, *Geschwister*, *Gevatter*; aun las expresiones duales para 'los padres' y para 'los esposos' ya faltan en muchas partes o no son autóctonas (ital. *genitori* es culto; *père et mère* es el tipo, en franc. ant., bíblico, jurídico y popular; en esp. *los padres*, prov. ant. *païres*, en St. Pol *chez mères* 'los padres de pájaros', con su omisión del segundo miembro, son todavía los que están más cerca del griego κάστορε 'Cástor y Pólux', cfr. Spitzer, *Arch. rom.*, IX, 129 y sig. y J. Morawski, *Kastor i Poluks*, Cracovia 1937; para 'los esposos', cfr. ital. *il matrimonio* y el texto: *C'era una volta marito e moglie. E la sua finestra, di questa [!] marito e moglie...*; el fr. *les Thibaud* para una pareja ha encontrado mucha oposición hasta los tiempos más recientes). En Sacchetti (cuento 2 de la edición de Verona, 1821) encuentro tres veces *le (molte) pugna e (i) calci*. La diferencia de los plurales de las dos designaciones de golpes no puede ser accidental: los puñetazos nos recuerdan todavía la dualidad de los dos puños del hombre, mientras que las patadas se asocian más bien a los miembros de los cuadrúpedos; ésta sería la razón del plural *calci* junto al « dual » *pugna*. He señalado en *Arch. rom.*, XXIII, una adaptación judeo-italiana de este *le pugna* (o *le pugnora*) en *le bbugnoth*, interesante porque, a pesar del género masculino de la palabra hebrea para 'puño', la hebraización cómica del plural en *-a* ha dado un plural femenino en *-oth*: *le pugn(or)-a* es, pues, un plural femenino para esos hablantes.

bracchia), *bestes et tuit aumaille* (traducción de *bestiae et universa pecora*), *aumaille petiz ot les granz* (traducción de *animalia pusilla cum magnis*: Tobler-Lommatzsch), *les prophecies et les signe* (en rima con *dingne*) = *illi signa, *la dure lenge qui tardiement esprenent* (= *leigne*, ital. *le legna*), Tobler, *Archiv.*, XXVI, 288, *deux mile, Rom. Gr.*, II, 89, construcciones comparables al italiano *le dita, braccia*, a pesar de su ambigüedad desde el punto de vista del género ¹; *le dix mile hommes de Gauff.*, 13, no prueba la elisión de la *s*, como lo quiere el mismo Meyer-Lübke, *Hist. Gr. d. frz. Spr.*, 159, sino un plural *decem milia*: el artículo *les* insiste categóricamente en la idea del plural, garantizada también por los numerales (*quatre brace, cinquante carre* ², y *les braces* 'los brazos' ³, muestra la elimi-

un empleo metafórico se afirma siempre una especie de aproximación, no de identidad total: los 'miembros' de una sociedad se comportan más o menos como los miembros de un cuerpo (tienen un « espíritu de cuerpo »), pero no son *en realidad* miembros; la desinencia *-i* debilita un poco la comparación. Del mismo modo, los *bracci di mare* son generalmente más caprichosos — y más numerosos — que los *braccia* de un hombre. Según Damourette-Pichon, I, 459, el bajo bretón dice 'los dos brazos' [con el singular del sustantivo, como es la regla en esta lengua en el tratamiento de los numerales] para los brazos del hombre, pero los 'brazos de angarilla' se expresan con un plural regular: transpuesto al inglés, sería algo así como *the two arm-the arms*.

¹ Un caso comparable al ital. *ossa-ossi-osse* es, en fr. moderno, la oposición *un bel orgue* 'un hermoso órgano' y un plural que puede ser *de beaux orgues* 'varios hermosos órganos' o bien *de belles orgues* 'un hermoso órgano, uno solo, con su selva de tubos innumerables, que no son sino los órganos de un mismo organismo' (Damourette-Pichon, I, 455): antiguamente *orgue* era femenino, pero la lengua sólo ha conservado en el plural el femenino colectivo. También Peguy, siguiendo el uso popular, ha feminizado *ouvrage*: junto a *un bel ouvrage* tendremos, pues, *de la belle ouvrage*, lo que continúa la oposición latina *opus* 'un sólo trabajo' - *opera* 'el trabajo en su conjunto'.

² Salvioni, *l. c.*, pág. 191, ha señalado que en italiano algunos indeclinables adoptan fácilmente la forma en *-a* cuando se trata de medidas: en el dialecto antiguo de Perusa *livera doie* 'dos libras', en Orvieto *le sette hora*, en Roma *un par d'ora, a tutte l'ora*, etc. Evidentemente la tendencia a inmovilizar el sustantivo junto a un numeral (tendencia que se manifiesta en casos como alem. *drei Stück*, por lo demás de origen secundario, ingl. *three score, two million people, four foot high, four fathom deep*, y es la regla general en fino-úgrico) ha convergido con el tipo *le ossa* (como se ve por *le sette hora* y *a tutte l'ora*) que no siempre está reservado a las medidas (como lo es en francés ant. el tipo *les doie, ces braees*). Por lo demás, ¿puede hablarse de « invariables » cuando palabras como *ora* sólo están inmovilizadas en ciertos usos? La inmovilización flexional de un sustantivo numerado después del numerante (el numeral) atestigua que se lo piensa en masa: *le sette ora* se dice porque *ora* está considerado como una masa continua. Una manifestación de la tendencia a no referir el numerante más que a un grupo es el abandono de la flexión de los numerales, flexión que existía en indoeuropeo y en el estado antiguo de la mayoría de nuestras lenguas modernas: tipo sánscrito *tisráh*, literalmente 'tres hembras', luego '3', forma femenina con respecto al lat. *quattuor* indecl., fr. ant. *doues femes* > fr. mod. *deux femmes* (Pichon, *Le franç. mod.*, VI, 229).

³ *La brace, la doie* del ant. fr. se sentían seguramente como unidad, compuesta de sus dos elementos, puesto que se puede decir *prendre entre sa brace* 'entre sus brazos', *la*

nación del tipo anómalo a favor del tipo normal (*les feuilles, aumailles*, etc.).

Junto a *le ossa* era posible teóricamente otro compromiso, en vista del singular *osso*: hay también en italiano huellas de un artículo masculino ante el plural colectivo en *-a*, por ejemplo un *li ciglia* de las Marcas, citado por Salvioni, *Studji di fil. rom.*, VII, 189, en la tenzón de Monte con otros poetas (Monaci, *Crest.*, n° 90, XIII, v. 2) *ma può ciascú'n suo' versa* [= *in suoi versa*] *laudare assai*, y en el Bestiario umbro (Ib., 117, VI, v. 2) *lli poma de lli albori*, pero (III, 1) *una animalia*, oposición que muestra claramente el poder de diferenciación de que es capaz el artículo cuando no concuerda con el sustantivo.

Graur insiste en el hecho de que el italiano *le ossa* no arrastra consigo una forma de plural neutro en *-a*, para demostrar que no se trata de un neutro antiguo en italiano. Pero, ante todo, adjetivos en *-a* se encuentran esporádicamente en antiguo italiano: *le labra vermiglia*: (*le ciglia*) en Brunetto Latini, *Tesor.*, III, 68, explicado por Meyer-Lübke y B. Wiese, no sé por qué, como latinismo; *Ritmo Cassinese* v. 10, *nova dicta*. Después, hay numerosos restos de esa forma neutra en *-a* en los pronombres y numerales, por desgracia diseminados por Meyer-Lübke a través de los párrafos dedicados a los diferentes pronombres y explicados separadamente, de modo que no aparece la tendencia general: *ogna* (= *omnia*) con un masculino (*ogna strame*) y su paralelo dialectal **nulia*; el antiguo veneciano *doa tanta* = a. fr. *deus tants* 'dos veces tanto, doble'; los numerales *dua* (forma documentada en latín desde Quintiliano): *le dua novelle, dua compagni e tria (tria volta*, Salvioni, *l. c.*; cfr. a. fr. *troie*, nombre de los '3' en el juego de dados), y la *Canzona di dua tedesche grosse* en uno de los *Nuovi canti carnascialeschi* editados por Singleton; los posesivos toscanos: Sacchetti *li fatti mia, elle non pajono le mia, li servi e' sudditi sua*, Cellini *le mia buone sorelle* (lo mismo en las Marcas, donde hay también *torti lora*). Todos estos hechos debieran agruparse juntos, en lugar de recibir explicaciones aisladas, en general de orden fonético (así el toscano *mia* se compararía con *lia* = *lei* de los dialectos toscanos): los indefinidos sugieren necesariamente un colectivo vago. Curioso es que el italiano haya extendido esta concepción a los posesivos del plural y a los numerales; supongo, a beneficio de inventario, ya que nos faltan trabajos detallados sobre estos hechos sorprendentes, que el uso ha comenzado por los objetos (*le dua novelle, li fatti mia*; Turamino, ortólogo sienés, enseña precisamente a sus conciudadanos que no empleen *i versi mia* de otros dialectos, lo que le ha parecido probablemente la más

prent par la doie 'la mano', *lie [sic] brace levée*, es decir, algo, así como el 'abrazo', ingl. *the embrace* (cfr. también el fr. med. *a brasse de cors* 'abrazando el cuerpo', 'en vilo', fr. mod. *à bras-le-corps, cheval brassicourt* 'que tiene la rodilla arqueada', *FEW*, s. v. *brachium*): de ahí *brasse*, 'la extensión comprendida entre los dos brazos' = *brassée* 'brazada'; los colectivos en *-ée*, procedentes de un *-ata* colectivo (cfr. el conocido libro de Colin), continúan este último sentido.

difundida de las faltas: véase Parodi, *Ro*, XVIII, 608; ¿precedía quizá un **li* (o *le*) *fatta mia*?) y se ha extendido después a los seres animados (*le mia buone sorelle*). Yo creo también que *li fatti mia* precedía a *le mia buone sorelle*, porque el tipo con posposición daba más libertad al pronombre pospuesto (cfr. el fr. *des vieilles gens doux...*). La indecisión en las formas posesivas podría estar provocada, bien por la forma anómala *loro* (por ejemplo *la suo corte* en el *Cantare di Carduino*, *suo gente*, *suo signoria*, plur. *suo'giuste legge* en *Nuovi canti carnascialeschi*, pág. 51; por otra parte *lora intenzione* en Bolonia), bien por vacilaciones para *le sue* (*i suoi*) *castella* (de donde en el pisano y sardo *tutte le suoi entrate*, etc.). El tipo *le dua novelle* no está, por lo demás, en contradicción con *uno dei letti*: allí vemos un colectivo del que nos dan el número de partes, aquí la individualización de un solo miembro arrastra la de los otros. El paralelismo *le dua novelle-li fatti mia* recuerda la indiferenciación de géneros en las expresiones francesas modernas *les deux* (no *doues* como en ant. fr.) *nouvelles* y *mes chaises* (mientras que se dice *les chères mains qui furent miennes*, cuando se insiste en la idea posesiva): *deux* y *mes*, transformados en parte en artículos, como *les* y *des*¹, se consideran como pertenecientes al grupo, según Pichon, *Le français moderne*, VI, 228. Y el mismo sentimiento parece manifestarse en el neutro de los antiguos italianos *dua*, *mia*. Si, en cambio, *le ossa* exige hoy un adjetivo predicativo en femenino plural (...*sono dure*), este hecho parece indicar claramente que la época de los sustantivos neutros en *-a* seguidos de adjetivos en *-a* ha terminado: *le ossa* se siente ya como femenino. La imposibilidad hoy de un *elle non pajono le mia* procede de que *le mia*, construido en antiguo italiano, como *le ossa*, con un *mia* plural neutro sustantivado, no existe ya (el singular neutro *il mio* ha ocupado su lugar): la categoría del neutro está completamente abolida en los adjetivos sustantivados, mientras que existe, como veremos más tarde, en rumano bajo la forma femenina, es decir, bajo la forma iniciada por el antiguo italiano *le mia*.

Pero ¿por qué, además de las débiles trazas de *gli ossa* en italiano, ha preva-

¹ Creo que de esta indistinción de los géneros en el artículo francés moderno proviene la tendencia popular a hacer corresponder al plural femenino del pronombre un plural masculino. Esto lo ha observado (sin explicarlo) Marcel Cohen, *BSL*, XXVII, 201: *voilà des lettres il y a trois jours qu'i sont dans ma poche; où sont les petites C? -i sont chez elles: ceux-là sont les miennes; ce sera eux, maman et Laurence* (Desgranges, 1821, da ya, según Gougenheim, *La langue populaire*, pág. 110: *Ces pommes-ci sont mauvaises, prenez ceux-là*). Parece, pues, que se está formando en francés una nueva expresión del colectivo a base masculina (aun para los seres vivientes), en oposición con el ital. ant. *elle non pajono le mia* (y con el rumano *obrazul și ochiul sînt neatîns*, de los que hablaremos más adelante) y junto al colectivo que se basa en el neutro: *les enfants, c'est remuant; les femmes, ça vous ronge*: porque en una forma como *des lettres, les lettres*, en que no se distinguen los géneros, el masculino asume su papel tradicional de predominio, lo cual es comparable con el abandono del género femenino del adjetivo en fr. mod., que ha estudiado Marguerite Durant.

lecido el femenino de plural para indicar el colectivo semi-singular que reposa en el plural del neutro latino? Creo por mi parte en una feminización mental de esos colectivos, que precede al artículo femenino *le*, o, para decirlo de una manera menos formalista, el artículo no hace más que manifestar de manera explícita un sentimiento de los hablantes. El hecho mismo no puede prestarse a duda ninguna para el latín vulgar: Bourciez cita (Agnellus 163) *gaudia versae sunt* y (Form. Andec. 24) *ipsa animalia aliquas mortas fuerant*, que correspondería a un antiguo francés **les aumaille... mortes*, y Joh. Schmidt lo ha documentado desde Ennio: *epulum-aepulae*, *caementae*, *balneum-balneae* ⁴.

Ha llegado ahora el momento oportuno para mencionar el concienzudo trabajo de Aebischer, *Les pluriels analogiques en -ora dans les chartes latines de l'Italie*, en *Bull. Ducange*, VIII, 5 y sigs. Aebischer no parece haber conocido el artículo de Graur en *Romania*, pero habría podido extraer de sus propias investigaciones excelentes materiales para refutarlo: encuentra en el latín preitaliano, o que se aproxima al italiano, y en casi todas las provincias de Italia, los mismos *pavimentora*, *campora*, *cursora*, *fundora*, *locora*, *rivora* que aparecen también en rumano bajo la forma *paminturi*, *câmpuri*, *cursuri*, *funduri*, *locuri*, *riuri*, lo que prueba la gran antigüedad de esta innovación románica oriental, que se remonta, por lo demás, hasta el siglo IV, según el testimonio de los textos. Ahora bien, un hecho al que Aebischer no ha prestado demasiado atención (era para él, ocupado como estaba por trazar el área de *-ora*, una cuestión secundaria, véase sin embargo página 24) es que las formas femeninas *-oras* se encuentran junto a las formas *-ora*: el texto más antiguo que contenga un *-ora*, un texto de los *Grammatici veteres*, que se remonta según se cree a mediados del siglo IV, tiene *per eadem rigura [= rivura] limes descendit y colles, monticellos riguram (= rivura feminizado, forma que podría iniciar un plural *riguras)*. Copio estas formas feminizadas de plurales neutros cuando van acompañadas de pronombres o adjetivos en femenino (las formas de sustantivos en *-oras* son evidentemente legión):

⁴ Según Terracini, *Rivista di Filologia*, XLVIII, 1920, pág. 1 y sig., el tipo arcaico y popular representado por *epulae*, plur. fem. de un *epula* fem., en su origen plur. neutro, se ha eliminado sin duda en la lengua literaria alrededor de la última década del siglo I a. C.: parece ser, por lo demás, de origen no latino (el latín prefería el tipo *mendum-orum* a *menda -ae*), más particularmente osco-umbro. Sin embargo, parece que el umbro ha ensayado también el tipo *menda -orum*. En umbro *kerssnasias* y *urnasier*, nombres de fiestas en femenino plural, corresponden a las fiestas latinas en *-alia*. Gracias a una transmisión dialectal, palabras de procedencia griega como *balineae*, *emboliae*, han llegado al latín, al parecer, bajo forma femenina. Los *bracias*, *labias*, *labras*, *intestinas* de las tablas de defixión posteriores se deben sin duda a influencias dialectales. Si se puede comprobar la existencia de vetas dialectales itálicas en latín tardío, el romanista lo deberá tener muy en cuenta.

cartas piemontesas :	año 793	<i>da camporas puplicas</i>
	año 885	<i>camporas duas</i>
	año 959	<i>sunt ipsas tres camporas</i>
	» »	<i>bosscos et vineas seu camporas supradictas</i>
	año 1029	<i>ad eadem (!) mansoras</i>
cartas lombardas :	año 816	<i>sicuti ipsas preceptoras... in se continebant quibus in eadem preceptora contenebantur</i>
	año 850	<i>abeat aplectoras duas</i>
	año 865	<i>insolas vel camporas incisas</i>
	año 910	<i>in easdem legitur preceptoras</i>
Romaña y Marcas :	año 838	<i>suprascriptas fundoras pro ipsas fundoras</i>
	año 885	<i>totas ipsas fundoras suprascriptas</i>
	año 1059	<i>hec omnia supradicta fundora</i>
Toscana :	año 978	<i>cum accessionibus et ingresora (!) suas (cum) accessionibus et ingressoras totas mediora tria</i>
primera mitad del s. x :	año 1076	<i>omnia mea res in suprascriptas fundora</i>
Roma :	año 952	<i>domora iunctas</i>
	año 998	<i>domoras quas fuerunt de Johannis</i>
Campania :	año 1012	<i>una cum arboribus et fructoras suas</i>
	año 856	<i>duabus adplictora de ipsa casa ('albergues')</i>
	año 982	<i>cum arboribus et fructuras suas</i>
	año 986	<i>infra ambas ipsa ribora (!)</i>
	año 1027	<i>molinum... cum aquis suis et cursoras suas</i>
	año 1063	<i>ammictoras tres</i>
	año 1108	<i>de integras quatuor camporas de terras</i>
Apulia :	año 1104	<i>Nam lutas ipsas scriptoras... dixi non sunt veraces</i>
	año 1106	<i>duas lamas et planoris quas haveo duas lamas et planora quas datas et assignatas habuit ad Pascalinum</i>
Cerdeña :	año 1100	<i>cum accessionibus et ingressuras suas</i>

(sobre los restos, no muy numerosos, de *-ora* en sardo, cfr. M. L. Wagner, *Flessione nominale e verbale del sardo antico e moderno*, en *It. Dialect.*, XIV: destaque, para nuestras necesidades, el logudorés moderno *duammillas frankas* 'dos mil francos').

Estos materiales imponentes nos muestran, pues, una tendencia a concebir los sustantivos en *-ora* como femeninos, lo que se traducirá, bien en la adición de una *-s* al femenino (en suma, el procedimiento atestiguado tempranamente en las tablas de defixión: *bracias*, *labias*), bien, más raramente, en el agrupamiento de los adjetivos o pronombres femeninos con el sustantivo en *-ora*. El hecho de que estas feminizaciones se encuentren, no sólo allí donde la *-s* se ha conservado por más tiempo (Cerdeña, Italia del

Norte) ⁴, sino en todo el territorio continental italiano, nos prueba que en esas latinizaciones de textos italianos se abre paso un sentimiento común: los colectivos en *-ura* (y podríamos agregar per analogiam, los colectivos del tipo *ossa*) se sentían como femeninos de plural, y la *-s* final de las palabras latinizadas es un testimonio tan fehaciente de ello como los *ipsas duas* que se agregan a neutros en *-ora* y preludian *le ossa*. ¿De dónde viene este sentimiento?

Se podría alegar que los colectivos del tipo *ossa* podían apoyarse en los pluralia tantum románicos que, en su mayoría, son femeninos: si se recorren las listas de la *Rom. Gramm.*, III, §§ 31-35, y de Stolz-Schmalz-Leumann-Hofmann, pág. 370, nos sorprendemos de la preponderancia del tipo femenino (*mouchettes, tenailles, pincettes, forces* frente a *ciseaux*; *bésicles, lunettes* frente a *le pince-nez*, y *lorgnon*, transformados en plural en francés vulgar: *les lorgnons, pince-nez*, Damourette-Pichon, I, 45; *braies, chausses, grègues, bretelles* frente a *caleçon, pantalon*; plurales analógicos en inglés, *pants, breeches, trousers*), que se dibuja desde el latín (*forfices*, repetido en románico por el rumano *ușă* = *ostia*, port. *as portas*; *aedes*, rum. *oasele*; *habenae*, lat. vulgar **retinae*, fr. *brides*). Un arma o un *ossa* eran atraídos por el tipo femenino en *-ae (-as)*, representado más copiosamente que el tipo masculino. Pero ¿de dónde procede este fenómeno

⁴ Meyer-Lübke, *Rom. Gr.*, II, 17, ha señalado que el mantenimiento y la extensión de las formas en *-ora* depende de la desaparición de la *-s* final: allí donde *tempus* mantenga la *-s* es se distinguirá en singular de *locu(m)* y su plural *tempora* no sucumbirá a la influencia de *locos, -a*. Sin embargo, O. J. Tuulio (-Tallgren), *Neophil. Mitt.*, XXXIX, 88, ha creído poder rechazar este rasgo distintivo de la unidad italo-rumana documentando en catalán *sa còrpora, la témpura* (plural *témpures*), *la vérbola*. Me parece, sin embargo, que hay que agrupar estas formas, y especialmente *témpura*, con su *-u-* culta, junto al ant. prov. *las (quatre) temporas* 'los cuatro tiempos' (*Rom. Gr.*, II, 18), ital. (*le quattro) tempora*, Abtei (reto-románico) *tempores*, esp. *témpora*, vasco *denbora*, alem. *Quatember* (; haplogía 1), cfr. *REWb* 8634, son palabras de la Iglesia; *còrpora* se sitúa también entre ellas, junto con el alem. *Körper* (cfr. *Deutsches Wörterbuch*: la adoración del cuerpo muerto de Cristo explica esta palabra, eclesiástica en su origen); *vérbola* podría agruparse con ese 'verbulare, que el *REWb* 9222 construye dubitativamente para el ital. ant. *bergolare* 'charlar' (a no ser que éste proceda de *mergus*, *REWb* 5528), pero mejor con el mallorquín *berba* 'broma' y fr. *verve*, que se remontan a un lat. *verbum* empleado en parodia, cfr. todavía el esp. *verba, labia*. Pero el hecho de la extensión, aunque humorística, de *-ora* a *verbum* y su feminización demuestran, lo mismo que nos prueban por otra parte los textos latinos de Italia de Aebischer, que la tendencia era interrománica, pero que ha sido detenida después en las lenguas que han conservado la *-s*. Cfr. además en esp. *donas* = lat. *dona*, junto a *don* 'el don' (y el plural *dones*), en el *Poema del Cid*, y el latinismo español *las vísceras*. Un rastro de plurales en *-ora* en las lenguas ibéricas lo constituye además *pólvora* 'pólvora de fusil' con respecto a *polvo* (resulta curioso *los polvos* que emplean las mujeres para la cara). El español *vellora*, con *vellorí(n)*, *vellorita* (*REWb* s. vv. *vellus, villus*) deben ser postverbales de un **vellorar* como en ant. prov. *penhóra* (esp. *prenda*), de *pignorare*. O sencillamente dislocación de acento como *véllora* > **vellóra*, como en sardo *pettórra* 'pecho' (de *péctora*), según M. L. Wagner, *Ital. Dial.*, XIV₂.

mismo, que, por lo demás, debiera establecerse sobre una base estadística más sólida? ¿Por qué la lengua favorece los pluralia tantum del femenino? No podemos explicar *x* por *y* si *y* resulta no ser en el fondo más que una *x*.

Un indicio de la antigüedad del sentimiento: la expresión latina *victricia arma*, que han tratado Skutsch, *Archiv f. lat. Lexicographie*, XV, 39 y sigs. y J. Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax*, II, 55, nos proporciona quizá un ejemplo de plural neutro = plural femenino. Virgilio, el primero que empleó esta expresión (después de él otros poetas latinos acoplaron *victricia* con diferentes sustantivos neutros de plural y formaron otros adjetivos del mismo tipo, *ultricia*, *altricia*, o emplearon la fórmula en genitivo y en dativo: *victricium armorum*, *victricibus armis*), la ha moldeado sobre los pluralia tantum del femenino del tipo de *victrices copiae*. Evidentemente, el empleo, para cosas inanimadas, del adjetivo-sustantivo *victor*, reservado para los seres animados (*exercitus victor*), era una innovación audaz, y un **victoria arma* habría chocado porque *-tor* indica un ser animado y no cuadraría con el neutro, expresión de lo inanimado (*victoria* no era en su origen un abstracto, sino un ser animado, a saber *Victoria* 'la diosa de la victoria', 'la que pertenece al vencedor', según Kretschmer, *Glotta*, XIII, pág. 101; el *victor* es primeramente un ser masculino, en un estado de lengua en que la mujer no es más que un ser visto por los ojos de su señor)¹. No quedaba, pues, más que conformarse con el femenino *victrix*, más susceptible de dejarse degradar², para indicar, por excepción y paradoja, la calidad de agente

¹ Este sentimiento se traduce en francés en un desarrollo menos fuerte del femenino *-eresse* (= *-atrix*) junto a *-eur* (= *-ator*), tan productivo en francés, y también en la sustitución de este *-eresse*, fem. de *eur*, por *-euse* (*fileur-fileuse*; *la fourmi n'est pas prêteuse*, y hasta *acteuse* en lugar de *actrice*); sabemos, en efecto, que la *-r* del masculino *prêteur* ha sido restituída después de la coincidencia de *-eux* y *-osus* (*amoureux, joyeux*), pero si *-eresse* se había separado de *-eur* y había muerto, ¿por qué no se creó un femenino **eur* en lugar de dejar que se confundiese *fileuse* (= *fileresse, filatrix*) con *-euse* de **-ora*? Es porque el femenino se considera como pasivamente adjetivo y el masculino sólo permite por excepción (precisamente cuando hay debilitamiento de la virilidad: *gâteux, violoneux, cercloux*, etc.) que le priven de su calidad de agente. El mismo sentimiento ha motivado un tipo de femenino que no ha sobrevivido (Meyer-Lübke, *Hist. Gr. der frz. Spr.*, II, 41): fr. ant. *prison-prisoniere*, siglo XVI, *garçon-garçoniere, marmot-marmotaine*; la *prisonnière* pertenece (como una especie de anexo) al *prisonier*, la *garçonnière* al *garçon* (solamente en nuestros tiempos hemos imaginado una *garçonne* verdaderamente independiente del *garçon*, una muchacha que lleva la vida de mancebo, pero en traje femenino), la *marmotaine* al *marmot*. Meyer-Lübke toma nota de estas formaciones anómalas sin explicarlas.

² En efecto, Ernout, en su artículo sobre *senex*, en *BSL*, XLI, pág. 215, acaba de demostrar que, por ejemplo, *genitrix* «designa, en primer lugar, la que se acerca a genitor, que se le parece, pero en un grado inferior» (la *-x* de *-trix*, como la de *senex* es un «Zugehörigkeitssuffix», «un sufijo de pertinencia», que según Brugmann parece designar lo que está «por debajo de lo normal». *Victoria* sería, pues, una mujer «pertenciente» al hombre, pero sin la inferioridad de una **Victrix*).

con que se quiere cubrir cosas demasiado operantes, como son, en suma, las armas victoriosas. Skutsch explica *victricia arma* por una extracción de *victrices copiae*, paralela a *felicia tela*, formado según *felices animae*, y esta analogía, tanto morfológica como semántica, es de exactitud irreprochable (por lo demás, la misma palabra *felix* es un nombre de agente que se aplica primero a la mujer o a la hembra 'que lleva frutos', en su origen quizá 'que da leche': véase Ernout-Meillet; su aplicación a las cosas es, pues, más exactamente un paralelo con *victricia arma* que una explicación de ésta). Pero ¿no pensaremos que el híbrido *victricia arma* contiene en germen un compromiso semejante al románico *le ossa, oasele*, puesto que el *-ia* corresponde al neutro y el *-ic-* al femenino, o bien, dicho de otro modo, que ha visto el poeta romano el colectivo neutro bajo el aspecto femenino? El *victricia arma* del gran poeta y estilista testimonia, pues, el sentimiento mixto que conduce en línea recta a *le ossa*. Sabemos que el plural del neutro, como lo ha mostrado Johannes Schmidt, no es en el fondo más que un colectivo femenino en indoeuropeo (por consiguiente gr. τὰ ζῶα τρέχει: con el predicado en singular) y que el desarrollo de nuevos colectivos románicos a partir de plurales del neutro latino (*folia* > *la hoja*, lo mismo que en griego tardío τὰ ἡλίξ > ἡ ἡλίξ 'brida') no es más que un retorno al estado primordial. Es decir, que el colectivo, desde tiempos inmemoriales, ha tomado siempre la forma femenina y no hace más que volver a tomarla tan pronto como puede. Meyer-Lübke, en su *Introducción*, § 176, dice que no puede decidir la edad precisa de tal forma románica porque la tendencia a hacer de un *castra-orum* un *castra-ae* se renueva en todas las épocas del latín (Meillet, *BSL*, XVIII, 63 sigue el fenómeno hacia atrás y llega hasta Catón).

La feminización del plural neutro en *le ossa, oasele* es, pues, un retorno parcial a la concepción femenina del colectivo: no es la fusión total con el femenino, como en el caso de *la joie*, sino que subsiste aún una idea de plural (cfr. todavía *le fata* 'los destinos' con *la fata* 'el hada'). Hasta cierto punto se pueden comparar los dos tipos de construcciones, con singular y con plural, en ital. *voi me la pagherete cara-sballarne tante, suonarla, cantarle*, en esp. *echárselas de valiente-me la pagarás* y en rumano *tu nu le ştii aceste* 'tú no sabes esas cosas' - *tu nu le stii aceasta* 'tú no sabes eso' (cfr. *cu toate acestea-după aceata*), equivalentes las dos a un neutro, pero en que el plural del pronombre femenino evoca diversos elementos separados, mientras que el singular presenta una unidad.

De manera general, el pronombre femenino en lugar del neutro (o de un sustantivo 'la cosa' equivalente al neutro) es un hecho gramatical corriente en rumano (*ăsta o văd* 'veo eso', literalmente '... aquella' = lat. *istud video*; *multe* 'muchas cosas', *cine a spus-o?* '¿quién lo ha dicho?' *alta e a auzi si alta a vedea* 'una cosa es oír y otra es ver', *eu n'am învătat atâtă cât el* 'yo no he aprendido tanto como él'), pero por ciertos giros (*a patit-o,*

literalmente 'él la ha sufrido' > 'él la ha tragado', 'está atrapado', 'ha atrapado una enfermedad', *a luat-o la fuga*, literalmente 'la ha tomado en la fuga' > 'se ha escapado', *a o şterge* 'tomar las de Villadiego') se da la mano con construcciones paralelas de las otras lenguas románicas, que se encuentran de manera más esporádica y en giros familiares. Es la elipsis lo que las hace familiares: procedo como si supusiera que mi interlocutor sabe a qué nombres se refieren esos pronombres confidentiales, y la elipsis del pronombre femenino es aún más íntima que la del masculino porque sugiere cierto acuerdo « entre hombres sobre (o a expensas de) una mujer ¹: en fr. *ell est raide, celle-là, faire des siennes, se la couler douce, la gober, est d'une!, à la française*, y las expresiones populares *on la perd* [la tête], *l'avoir* [la vérole], cfr. Bauche y Esnault, *Le poilu tel qu'il se parle*; en francés antiguo *ceste avons nous tost prové, estre en grande* [¿envie?] *de se Jhesus en bone* [semaine] *le met*, etc.; en italiano *sbrigarsela, camparla, cavarsela, svignarsela, (non) la sta così, saperla lunga, chi la dura la vince, all'impazata* (Ital. *Umgangspr.*, 152); en español *a una, a osadas, a hurtadillas, habér(se)las con* (frase que indica la antigüedad de la locución, pues está formada antes de la sustitución de *haber* posesivo por *tener*, como en *haber menester*, etc.; cfr. Eva Seifert, *RFE*, XVII, 360), *echárselas de valiente*. Copio de Keniston, *The syntax of Castilian Prose*, los siguientes ejemplos del siglo XVI:

¹ Frases como *chi la dura la vince* y las del tipo *sbrigarsela*, con sentimiento de comodidad egoísta expresado por el reflexivo, sugieren una idea de conquista de la mujer, es decir, de esa cosa vaga que es la vida, el destino, la « putain » Fortuna, como dice Heine. Yo supongo que en el tipo *non la sta così* tratado por Ebeling, *Probleme der roman. Syntax*, pág. 128 y sig., la irregularidad de la posición del pronombre átono (el orden correcto de las palabras sería [el] *la* [= la cosa] *non sta così*), que este investigador explica por la mayor frecuencia del tipo *non + la* acusativo, provendría precisamente del sentimiento de que ese *la* femenino es caso régimen (; una mujer conquistada !) como en *chi la dura la vince*: en *non la sta così* el pronombre se siente probablemente como régimen; por eso toma el sitio regular del pronombre régimen. Existen, por lo demás, casos ambiguos que pueden haber contribuido: *non la si finiva più* puede haber significado originariamente 'no se [= si] la ha terminado [la cosa, acus.]' pero se volvía equivalente de 'la cosa no terminaba más' (con *la* nom.); *la mia fia è troppo giovini, E non la xé da maritar* = 'non c'è da maritarla' (acus.) llegaba a ser equivalente de 'la non è da maritarsi'; *no la se scalda* quizá = '[El]la no si scaldi', pero también 'non se la [es decir *la testa*, acus.] scaldi'. Me parece que la concepción femenino-pasiva del neutro progresa también en inglés moderno, y las palabras de Pichon en *Le français moderne*, VI, 33 (« la femelle possédée, la pondeuse et la divine çakti parèdre à chaque dieu sont encore des notions vivantes dans le fond de notre âme française ») se aplican también a aquella lengua que, después de haber abolido el género gramatical de las cosas, lo resucita (véase Lorenz Morsbach, *Grammatisches und psychologisches Geschlecht im Englischen*, Berlin, 1913). Pero lo que me parece curioso es que en la novela del norteamericano John Steinbeck, *The grapes of Wrath*, no solamente se feminizan los automóviles, las herramientas, etc., como consecuencia de la familiaridad con ellos, sino particularmente las cosas y las ideas presentadas como objetos de la

- 7.26 : muy larga me *la* levantáis; perdóname si soy discortés, que debíasmela; si ello es verdad, que *la* ha hecho muy vellaquíssimamente; si buena me *la* hizo, buena me *la* paga;
- 11.51 : si *desta* escapo; *una* hize en el año, y *ésa* con daño;
- 12.14 : salir con *la* suya;
- 13.1 : *otra* le quedara; como en *otra* tal no me huviessse visto; váyase *una* por *otra*; quien amenaza, *una* tiene y *otra* espera.

Y en plural:

- 7.26 : castígame mi madre y trómposelas yo (cfr. Foulché-Delbosc, *RHi*, VI, 141, y Baist, *Krit. Jahrb.*, CI, 397); ¿a mí que *las* entiendo?; donde *las* dan, *las* toman; si así es, vive Alhá que *las* tenemos;
- 11.521 : ¿*quántas* *destas* deven de hazer estos burladores entre la inocente gente?; mi madre *a todas estas* no hablaba; entre *estas* y *esotras*, yo ya tenía cumplidos tres años (el ejemplo ¿*Cómo llaman*

actividad humana (es decir, desde el punto de vista gramatical, como régimen: ejemplos con *to get her*, *to find her out*):

- pág. 31 : « I use to think *it* was jus'me. Finally *it* give me such pain I quit an' went off by myself an' give *her* a damn good thinking about » [el primer *it* pertenece quizá a otra construcción: *it's me*, pero el segundo *it* se continúa en *her*; se observará que *it give me*, con el neutro como sujeto, cede a *her* cuando el sujeto del pensamiento se convierte en objeto].

Otros ejemplos en las págs. 32, 59, 64, 70, 71, 72, 76, 120, 232, 272, 336, 399, 567, 570, 579. Como ejemplo de tendencia masculinizante no he anotado más que el caso siguiente en esta larga novela:

- pág. 72 : « We was drunk... Drunk at a dance. I don' know how *he* started. An' then I felt that knife go in me' [*he* = la riña, la querrela, lo cual me recuerda la masculinización de palabras que significan 'golpe' en español (tipo *empujón*) y alemán (*ein Renner*) y la animización paralela en eslavó (cfr. Pedersen, *Kuhn's Zeitschrift*, XL, 153)].

Un ejemplo de feminización, bastante complicado, es el siguiente: en la traducción de un parte del Estado Mayor ruso que aparece en mi diario norteamericano, encuentro el término *tanquettes* [sic!]. Ignoro si se trata de la variedad de dimensiones reducidas llamada ahora *baby-tanks*, pero lo que puedo comprobar es que el sentimiento de que *tank*, que es femenino en inglés (como los barcos, los aviones, etc.), se ha manifestado en un sufijo de procedencia francesa reservado en inglés americano a mujeres (por ej. *drummajorettes* 'las mujeres que hacen de tambores mayores y que encabezan los desfiles de algunas asociaciones norteamericanas').

Según el *New Yorker* del 2 de agosto de 1941, el experto encargado de partir el diamante « Vargas » hablaba de la piedra preciosa como *it* (neutro), pero el « pulidor de diamantes » que le ayudaba exclamó, cuando la operación estuvo terminada: « *She's* fine... See, *she's* through! ». ¿Era el 'ella' del marino que considera a su navío como su novia, del *partigiano* que ve en su arma, la *partigiana* 'artesana' una mujer? ¿O bien, simplemente, que el hombre siente a la mujer como objeto de su actividad?

aquestas de cuero que hinchén de vino? no tiene evidentemente nada que hacer aquí porque el interlocutor se acuerda probablemente del género de la palabra que no puede recordar en ese instante: *las botas*);

12.142: *hacé de las vuestras*.

Agrego por mi parte *tenérselas tiesas, apostárselas, chantárselas, peldárselas*, documentadas por Pfandl en su edición de *Drei Zwischenspiele* de Gervantes. Copiaré también a Dunn, *A grammar of the Portuguese language*:

§ 280: *na sua* estaria melhor asim ('in his opinion', 'en su opinión'); *conta das suas* às raparigas ('he tells his yarns', 'cuenta de las suyas'), *faz das suas* ('he plays the fool', 'hace de las suyas');

§ 303: *foi-se embora sem mais aquela* ('without saying another word', 'sin decir otra palabra'), *tem lá aquela* de embirrar comigo ('he has a mania for', 'tiene manía por'); *essa é boa!* ('the idea!', 'ésta es buena'), *ora essa, esta!* ('why, the idea!', '¡qué ocurrencia!'); *é por estas e outras* ('in this way and that', 'en estas y en las otras'); *se desta* escapar ('if I escape from this', 'de ésta si escapo'), e assim vai o *homen desta* para *aquela* ('from one thing to another', 'de una cosa a la otra'); *cahiu em uma boa* ('into a trap', 'en una trampa'); *por outra* ('in other words', 'en otras palabras'); *quere ouvir uma* de Pedro ('a good story', 'una buena historia'); *os outros levan a melhor* ('the others get the better of it', 'los otros se llevan la mejor parte');

§ 332: o doente continua *na mesma* ('in the same condition', 'en la misma situación').

La traducción inglesa muestra bien la imposibilidad del inglés, después de la destrucción del género gramatical (véase sin embargo nota 11), para traducir esas locuciones de aire tan lozano.

Cfr. también el griego moderno *τὴν ἐπαθῶ* 'ich bin hereingefallen', 'he caído en la trampa' (Thumb, § 137), *μοῦ τὴν ἔφερε ἐστράγγε*, literalmente 'me la ha hecho, me la ha arreglado', griego ant. *ταχίστην* [es decir, *ὀδόν*] 'lo más rápido' (Schwyzer, *Griech. Gr.*, I, pág. 621).

Es fácil darse cuenta de las correspondencias exactas de estas locuciones en las diferentes lenguas románicas (por ejemplo la frase francesa 'tu me la payeras, celle-là', común a todas: rumano *ai sa mi-o platesti*; ital. *me la pagherai*; esp. *me la pagarás*; fr. *faire des siennes*, it. *...delle sue*, esp. *... de las suyas*, etc.), que según el principio de reconstrucción que ha indicado Max Leopold Wagner para la fraseología románica, parece que deben remontarse a frases hechas del latín vulgar: **eam solvo*, **una eius*, etc. El hecho de que estos femeninos se encuentren en todas partes en el medio estilístico del proverbio y de la frase hecha, tampoco podrá pasar inadvertido: debe tratarse de un giro de la lengua hablada, abandonado en el caso de un habla más cuidadosa, menos vulgarmente afectiva: el rumano, que

conoce los mismos giros familiares, es el que ha ido más lejos en la gramaticalización completa del femenino neutro.

Aun en el caso de que sustantivos bien determinados hayan estado originalmente presentes en el espíritu de los hablantes (por ej. *l'échapper belle*, es decir, *la pelota* en el juego, según Falk, opinión contradicha por Lerch, en la *ZRPh*, el cual propone un *l'échapper bel*, con el adverbio adaptado ortográficamente al esquema femenino; *cavarsela* = *cavarsi la castagna colla zampa del gatto*, como he propuesto) subsiste el hecho de que sustantivos femeninos de orden general como 'cosa', 'cuestión', 'historia', 'vida', etc., deben suplirse en muchos ejemplos y, cosa más importante, que una omisión no es solamente un gesto negativo, una comodidad, sino un acto positivo: se quiere que se adivine la palabra precisa. Siempre será sorprendente que los sustantivos femeninos sean omitidos más fácilmente que los masculinos (tipo más raro: esp. ¡*Tan largo me lo fídis!*, que usted lo pase bien, fr. popular *le mettre a quelqu'un* 'engañarle', Bauche). Este hecho requiere una explicación más general: ¿no sería precisamente la idea de la indeterminación inherente al femenino ¹ lo que se hace explícito mediante la omi-

¹ En muchos casos en que la elipsis es evidente, la del femenino (más frecuente que la del masculino) evoca una potencia más abstracta: en *la dernière des dernières* 'la última de las últimas', expresión de los soldados durante la pasada guerra mundial, la palabra *guerre* está omitida, no sólo porque en el ambiente de los soldados se sobreentiende, sino porque precisamente la omisión agranda su influencia y hace ver la sombra de la guerra inevitable a aquellos que desearían tanto que en efecto fuese la última (cfr. P. F. Fournel, *Le français moderne*, VII, 72). A mi juicio, la elipsis de un sustantivo femenino es más grávida — es el caso de emplear esta palabra — de imponderables que la de un masculino. Del mismo modo, *La Mutuelle*, *la Maternelle*, *l'Urbaine* evocan una potencia protectora lejana cuando desaparecen los sustantivos *école*, *maison*, *assurance*. Los estudiantes austríacos llamábamos al bachillerato *die Matura* (en lugar del término oficial demasiado largo *Maturitätssprüfung* 'examen de madurez'), desde luego de acuerdo con *die Prüfung* 'el examen', lo que implica que había una potencia indefinida que juzgaba la 'madurez' o la 'inmadurez'. Un ejemplo de este procedimiento venerable es el fr. ant. *paterne* (Roland 2384; *Veire paterne qui unkes ne mentis, Lazaron de mort resurrexis...*), el ant. prov. *paterna* (Boecis: *Deu la paterna, lo rei omnipotent...*) 'Dios padre' y en esp. los nombres de lugar citados por Menéndez Pidal en *RFE*, V, 240 y *Orígenes del esp.*, 341: *Pad(i)erna*, *Paterna*, *Padiérniga*, *Maderna* = *paterna*, *materna* [hereditas]. La explicación de G. Paris (que repite el *REWb*), [imago] *paterna*, es seguramente errónea. Esta expresión no existe; G. Paris la ha tomado de la traducción 'imago patris aeterni' que Carpentier da para pasajes latinos como «cum venerint in reflectorium, omnes se inclinent ante Paternam ejusdem loci, dicendo Pater Noster et Ave». ¿Quién no ve que en ese pasaje *paterna*, 'la imagen de Dios padre', es una representación de la *paterna potestas*, como *majestas* es una imagen que representa la *majestas* de Dios?

Yo había llegado a esta conclusión antes de leer la excelente refutación de la tesis de G. Paris por S. Benedetti en *Atti della R. Accademia delle Scienze*, XXL, 616: los textos de Du Gange, procedentes de una abadía de St. Pierre d'Airvault (Deux Sèvres), datan del siglo xv y, por consiguiente, no son en absoluto prueba de *imago paterna*; lo único que hacen es transponer una *paterne* del fr. ant. al latín. «Estas colosales 'images de Dieu le père' — dice Benedetti repitiendo irónicamente las palabras de G. Paris — no podían 'frapper l'imagination'

sión del sustantivo preciso? Así el ital. *non lo intende così* 'no comprende tal cosa (bien determinada) así', frente a *non la intende così* 'tiene otra con-

de los fieles, por la sencilla razón de que no existían» (se representaba más bien al Cristo Pantocrátor que a Dios padre en las pinturas bizantinas y romanas). Por lo demás, la transferencia semántica 'imagen del Padre' > 'Dios padre' parece contraria a los «hábitos de las lenguas» (yo agrego, contraria también a la religión cristiana, que no es la pagana: si los monjes de St. Pierre d'Airvault se prosternan ante la imagen, no es sino porque ella representa la potencia divina; por lo demás, Dios padre, el Dios eterno e increado, se ha manifestado verdaderamente por una «imagen» cuya que es Cristo, según San Pablo, *ad Hebr.* 1, 3: *Christus est figura substantiae Dei*; cfr. Isidoro, *Diff.* 2, 16 en Th LL; la imagen del Padre no puede ser sino el Hijo, la segunda persona, el *Verbum caro factum*). Al hacer notar que en San Pablo, *ad Ephes.*, III, 14 (*flecto genua mea ad Patrem Domini nostri Jesu Christi, ex quo omnis paternitas in caelo et in terra nominatur*), Dios padre es el arquetipo del 'Padre' (no lo dice tan claramente), que San Avito emplea *paternitas* en el sentido de 'Dios padre' (Cristo *non electum... ab ipsa ineffabili paternitate, sed genitum*) y que los obispos y abades, a partir del siglo IX, eran llamados *paternitas vestra*, *Benedetti* quiere explicar *paterne*, *paterna* = *paternitas*, que parece tener un paralelo en un *fraterna* veneciano 'confratérnita': así se explicaría la identidad de *veire paterne* que *onques ne mentis* con *voirs peres qui onques ne mentis* del ms. P de la *Chanson de Roland* la forma de fr. ant. *pour la sainte paterne Dieu* (*Dieu* = caso oblicuo) y el proverbio prov. mod. *viei coume paterno*, supervivencia que parece inclinar al investigador italiano a admitir un origen provenzal, a pesar de existir testimonios más numerosos de *paterne* en fr. ant. Esta última hipótesis no puede sostenerse de ninguna manera, ya que además del hecho de que la supervivencia no prueba que la palabra sea indígena, un lat. **paternita(s)* (paralelo al ital. *confraternita*, *sóccietà*, *tempésta*, *piéta* y al fr. ant. *tempeste*, *poeste*, *poerte*, procedentes de nominativos latinos) hubiera debido dar en provenzal **patérneda* (como *tépida* proparoxítono *itébeza*). En fr. ant. un *patérnitas* > *paterne* no es muy probable en el mismo texto, la *Chanson de Roland*, que ha mantenido todavía, por ahora gráficamente, los proparoxítonos *idele*, *ángele*; si se aceptara el procedimiento de truncar *paterne(te)* para el fr. ant., el *paterna* del *Boécis* prov. (por lo demás de un empleo sintáctico diferente) y el veneciano *fraterna* debieran ser trasposiciones del fr. ant. *paterne*. Será más prudente admitir una base común en latín eclesiástico, de la cual procederían todas las palabras románicas en cuestión. Si hacemos notar que todas las expresiones románicas insisten en la omnipotencia (de creación, de redención — esta última idea explica el empleo paradójico en el *Guillaume de Palerne* de *vraie paterne* junto con *vrais dous pere Jhesucris. Rois sor tos rois poestëis* como invocación de Cristo, de la segunda persona), no nos será difícil reconocer que Virgilio, cuya influencia sobre la *Chanson de Roland* nos ha sido probada por Tavernier, había atribuido los mismos epítetos a Júpiter; mostraré dos pasajes de la *Eneida* que cita Wackernagel, II, 23 (para explicar por lo demás otra cosa, el paso del ital. *podestà* de 'autoridad' a 'alcalde'): Virgilio no sólo llama a Júpiter *pater omnipotens, rerum cui prima potestas*, sino que lo invoca directamente bajo la forma *o pater, o hominum rerumque aeterna potestas*, lo que conduce directamente a un lat. tardío **paterna* [potestas], de ningún modo clásico (ya que en latín clásico se dice *patria potestas*), aplicado al Dios cristiano, y a *Deu la paterna* del *Boécis*. Pero ¿por qué se ha producido la elipsis de *potestas*, elipsis distinta, sin embargo, de la de *dextra* [manus], [aqua] *calida*, *posita* [statio], [res] *nata*, etc.? La desaparición de la palabra (bastante indicada en románico por el artículo femenino) no mengua de ninguna manera el brillo de potencia de la concepción abstracta: cuanto más se alejan los *numina* de la mirada de los mortales, tanto más presentes están en su esencia espiritual. El artículo femenino evoca la fuerza abstracta de Dios: el ant. prov. **Deu' l patern* sólo podría ser un 'Dios paternal', *Deu la paterna* es un dios-fuerza. Du

cepción general'. El neutro (expresado en románico, en general, por el masculino) tiene algo de absolutamente deshumanizado, de inorgánico y de inerte, mientras que el femenino trae consigo un no sé qué de viviente ¹.

Cange documenta, s. v. potestas : « Dominus loci alicuius, 'El señor del lugar'. Occurrit non semel »; la expresión *paterna ejusdem loci* del texto latino del siglo xv refleja la *paterna potestas loci*; el *genius loci* es Dios. En rigor, si no nos contentáramos con la explicación de « elipsis reverencial », podríamos admitir un **patérn(itas)* > **patérna* atraído por **potésta* (fr. ant. *poéste*, ant. prov. *podésta* y también reflejos italianos, *REWB* s. v. potestas) : *poéste* y *poesté* se emplean frecuentemente en ant. fr. al hablar de Dios (véase Godcfroy). Pero aún en esta hipótesis un *paterne*, -a debía producir después una impresión femenina. El veneciano *fraterna* es, creo yo, un postverbal del ital. *fraternare* 'vivir como los hermanos, los monjes', y el paralelo con *paterne* -a no es en modo alguno valedero (*fraterna* podría también ser un [*societas*] *fraterna*).

Las perifrasis del pronombre alocutivo por abstractos femeninos (*vestra majestas*, *excellentia*, *merces*, *Euer Gnaden*) delatan a las claras el sentimiento de reverencia; ahora bien, me parece que los pronombres femeninos que séguían primero a estas perifrasis abstractas y luego las sustituyeron a veces en el uso corriente (ital. *Ella*, *Lei*, alemán *Sie*), no sólo desempeñan el papel de sustitutos más breves, sino que, al menos en su origen, propagan en la frase la atmósfera de respeto, no debilitada por el « pro-nombre », que remite al « nombre »; sólo mucho más tarde, la ausencia del nombre abstracto condujo al olvido de este abstracto : el *vostra signoria* estuvo al comienzo bien presente en un *Lei*; la gramaticalización tardía equivale a la elipsis del abstracto.

Si el carcelero de Silvio Pellico le dice a su prisionero : « Sono il custode delle carceri di San Michele dov' Ella dev'essere tradotta », vemos por la concordancia con el femenino, empleado todavía hoy con el ceremonioso *Ella*, pero no con *Lei*, hasta qué punto el abstracto la *vostra signoria* estaba presente en el espíritu del hablante (el empleo alemán de *Sie* con plural ha sobrepujado todavía el uso italiano, agregando una especie de pluralis majestatis). Para impedir la gramaticalización del pronombre reverencial, la etiqueta de la Corte austríaca había prohibido las elipsis reverenciales. Se debía decir : « Si Vuestra Majestad quisiera ir allí, Vuestra Majestad vería lo que se ha preparado para Vuestra Majestad ».

¹ Según Kretschmer, en *Glotta*, XIII, 101, parece que parte de los abstractos femeninos del indoeuropeo son originalmente nombres de demonios femeninos personalizados que reemplazan a los demonios impersonales, tan numerosos como las cosas y residentes en ellas como fuerzas (tipo *Venus*, alemán *Gott*, neutros en su origen; τὸ δαιμόνιον, etc.); la feminización de los demonios parece marchar a la par con su personalización : ahora *Venus* llega a ser una diosa femenina (plur. *Veneres*), cuya alma habita un cuerpo que le pertenece; del mismo modo el demonio de los límites *termen*, neutro, evoluciona hacia *Terminus*, el dios de los límites. También *Victoria* Ἰγυία, Ἐλευθερία parecen ser originalmente, no abstractos, sino demonios, representados plásticamente por los antiguos, de la diosa de los victores, de los ἰγυεῖς 'sanos', de los ἐλευθεροὶ 'libres', como φόβος 'miedo' es originariamente un φόβος 'un ser masculino que inspira miedo' (φόβος με εἰσῆλθε 'el miedo me invadió') : « no se ha producido una personificación de abstractos, sino una 'Abstractificación' de demonios »; ἐλευθερία 'libertad' es más reciente que Ἐλευθερία 'la diosa de la libertad'. El rumanista agregará *elele*, *dinsele*, los demonios de la gota que « cogen » su presa (*lua-te-ar clele! te-au apucat dinsele!*) : se explica este 'las Ellas' por una alusión eufemística a las *Rusalii*, demonios femeninos (en alemán estos malos espíritus se llaman *Gichter*, con un plural de tipo neutro de *Gicht* fem. 'gota').

Según Kretschmer, otro grupo, los abstractos femeninos del tipo *φυγή*, *fuga*, *γενετή*,

He escrito en *Le français moderne*, VI, 281, oponiéndome, no tanto a la tendencia de Falk a buscar para cada uno de estos femeninos el antecedente perdido, como a la creencia de que por esta investigación del antecedente preciso se había resuelto el problema general del femenino :

Falk me parece un lingüista demasiado intelectual cuando supone que el deseo de claridad es normal. El hombre tiene también necesidad de velos, de sugerir, de atenuar : en *en savoir long* (ital. *saperla lunga*) tiene

multa, y los masculinos scriba, νεανίας, derivados de ellos (por ej. νεανία-ς 'juventud' > 'joven', cfr. ingl. *youth*, fr. *des jeunesses*) parecen ontarse a colectivos : γενετή 'lo que ha nacido' (cfr. γενέτης 'el que engendra') > 'el nacimiento' (abstr.). Esta es la teoría de Johannes Schmidt, *Die Pluralbildungen der idg. Neutra*, el cual ha demostrado que el sustantivo indoeuropeo puede tener dos géneros, de los cuales uno le representa como ser u objeto individual y el otro como colectivo : sánscrito *kākām* 'enjambre de cornejas' — *kākas* 'corneja', ó ἄλις 'el grano de sal' — ἡ ἄλις 'el mar salado'. De ahí la oposición μῆρα 'el conjunto de muslos' — μῆρός 'el muslo individual', lat. *locus* — *loca* 'los lugares' — *loci* 'los diferentes pasajes en los libros', oposición paralela a la de los plurales dobles del árabe, los « plurales fracti » de valor colectivo-abstracto (*abidum* 'la esclavitud') y los « plurales sani » (*abduna* 'varios de los esclavos').

Yo no veo que Johannes Schmidt se haya detenido a explicar este « colectivo-concreto » femenino : probablemente lo consideraba en el mismo plano que los colectivos-concretos masculinos (*hostis* 'el enemigo' — 'el ejército del enemigo, los enemigos'). Pero entonces se plantea el problema de saber por qué ha sido precisamente el femenino el que ha tenido tal ascendiente sobre la formación del colectivo (concebido más tarde como plural en indoeuropeo). En un caso particular Brugmann ha rectificado las afirmaciones de Johannes Schmidt en su artículo de *Idg. Forsch.*, XXIV, 62 y sigs. sobre ἡ ἔπιπος 'la caballería'. Brugmann atribuye este empleo sorprendente a dos raíces : bien nombres de armas han llegado a ser los representantes de un arma, ἡ ἀσπίς 'el escudo' 'el conjunto de escuderos', ἡ πέλιτη 'los peltastas', ἡ λόγχη 'lanza-lanceros' (Wackernagel ofrece los paralelos siguientes : fr. *la lance* = 'el colectivo de lanceros' y alemán *Ansturm der blanken Waffe*; podríamos agregar ahora el alemán *die Luftwaffe*), o bien términos de sentido general τάξις, δύναμις, στρατιά, χεῖρ, que indican formaciones militares. Brugmann admite la posibilidad de un nacimiento simultáneo de ἡ ἔπιπος y de ἡ ἀσπίς en sentido colectivo bajo la influencia de τάξις femenino, pero quiere que se distingan estos dos casos del tipo ὁ ἄλις-ἡ ἄλις, que él no explica, así como tampoco J. Schmidt. Ahora bien, me parece que todos estos tipos deben reintegrarse en la idea de 'potencia (abstracta) residente en la colectividad', que es patrimonio de la forma femenina : la mujer que « abraza », es también el principio más amplio, que abraza y contiene los fenómenos individuales ; es también la potencia vaga y en cierto modo abstracta que sobrepasa al individuo : *l'armée, die Waffe, la lance, ἡ ἀσπίς, λόγχη ἔπιπος* pueden transformarse fácilmente en colectivos porque son femeninos (la *Luftwaffe* es una de esas fuerzas vastas y legendarias que castigan a un país, mientras que los aviones individuales son comparativamente luchadores aislados « sin leyenda »); ἡ ἄλις debe su fuerza femenina precisamente a la idea de colectividad ; ἡ τάξις, ἡ δύναμις son abstractos y colectivos precisamente porque son femeninos (*δύναμις* significa literalmente 'fuerza'). Y en cuanto a los abstractos que Kretschmer deriva de demonios femeninos, estos demonios son femeninos precisamente por ser vagos e indeterminados. Todos estos indoeuropeístas, J. Schmidt, Brugmann y, en grado menor, Kretschmer, no han tenido la mirada sintética que hubiera podido abarcar, en una visión de conjunto, la fuerza mítica de que está dotada la mujer para los ojos de una humanidad más primitiva.

interés en empequeñecer este saber, en hacer olvidar la palabra precisa, por deseo de imprecisión... ¡Quién sabe si el que dice en argot *la sauter* 'saltarla' (« la perche ? la ligne ? la danse devant le buffet ? la polka des gencives », según Esnault)... no obedece a un vago deseo primitivo de animismo « matriarcal » y eufemístico, que sugiere alguna oscura idea-madre o algún destino!...

Y citaba yo el pasaje del *Fausto* sobre las 'Madres':

*Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit...
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
Die Mütter sind es...*

Así también el colectivo *le ossa* puede, gracias a la feminización del neutro [plural, participar de la animización que da el femenino. Graur ha señalado el hecho interesante de que en rumano algunos nombres de objetos llevan fácilmente un plural femenino; es como si el neutro fuera reemplazado por el femenino, hecho primitivo de clasificación que se manifiesta en rumano:

Una última prueba para demostrar que el rumano posee el sentido del neutro nos la da la concordancia de varios sujetos con un solo predicado nominal. En rumano el masculino tiene, desde luego, la primacía sobre el femenino. En la concordancia del adjetivo, sin embargo, el sustantivo más próximo es el que decide... Pero a menudo el masculino no tiene la primacía sobre el femenino o el neutro. Cuando se trata de dos singulares, el adjetivo tendrá casi obligatoriamente la forma femenina, es decir, en realidad la forma del neutro: 'el pendiente y la pulsera son caros' se dirá *cercelul și brațara sînt scumpe* o bien *brațara și cercelul sînt scumpe*. Pero en cuanto se tiene un masculino y un neutro, es decir, dos singulares de forma masculina, el adjetivo en plural tendrá muy a menudo género femenino, es decir, en realidad, neutro: 'La pared y la ventana están calientes' se dirá *peretele și geamul sînt calde* o bien *geamul și peretele sînt calde*.

Cercel, perete, a pesar de mantenerse como masculinos, se sienten como inanimados; en consecuencia, cada vez que se unan con otros nombres de objetos, femeninos o neutros, la idea de inanimado primará y el adjetivo será de género neutro. Iré más lejos todavía. Si se pusieran dos masculinos singulares junto a un predicado nominal neutro, no todo el mundo advertiría el error: *obrazul și ochiul sînt neatînse* 'el rostro y el ojo no han sido tocados' pasaría quizá inadvertido en una conversación.

Me parece imposible pensar que este agrupamiento de los inanimados con el femenino, revelado por la concordancia del adjetivo, no sea más que una consecuencia del desarrollo **scauna* > *scaune*; los dos fenómenos deben tener su origen en un hecho común, muy antiguo, seguramente primitivo, el de la concepción del colectivo como femenino (y en realidad la frase

obrazul și ochiul sînt neatînse contiene un plural colectivo del adjetivo ' [los objetos] no tocados', del mismo modo que *oasele* es un plural colectivo del sustantivo *o s*; *neatînse* es comparable con el ant. ital. *elle non pajono le mia*).

Con estos dos fenómenos (*oasele*, ... *neatînse*) concuerda el femenino-neutro *ăsta o văd* 'veo aquello'. Bazell ha visto muy bien su parentesco, pero cree que se trata de plurales neutros transformados en femeninos (*ăsta o văd* sería entonces *ista video*, *a luat-o la fuga* sería *illa levavit*, transformado después en *ista(m)*, *illa(m)*), lo que aislaría en primer lugar estas expresiones de los giros paralelos de las otras lenguas románicas (*elle est rude*, *celle-là*, *esta sí que es buena*, *svignarsela*) y además haría suponer un *illa* neutro plural >^*o , que no ha dejado rastros en rumano (*o* es el resultado rumano de *illa[m]* y de *una[m]*), que no entra aquí en consi-

⁴ Mi colega de la Johns Hopkins University, el profesor Albright, me proporciona un paralelo semítico: en ant. cananeo se decía 'los hombres ella viene', 'las mieles [plural colectivo en lugar de 'la miel'] ella viene': el verbo está en femenino y este femenino (pensado), que puede llegar a abarcar a seres vivos, es un colectivo. Se sabe que las lenguas semíticas no han conocido nunca el neutro y que los objetos inanimados se clasificaban, por consiguiente, desde el protosemítico, bien entre los masculinos, bien entre los femeninos, reservándose éstos para la expresión de los abstractos y de los colectivos. El pronombre neutro *st* del egipcio — el único neutro de la lengua — delata por su *-t* la pertenencia original a los femeninos: la excepción confirma, pues, la regla.

En la *Kuhn's Zeitsch.*, XLVI y XLVIII, Lohmann ha mostrado que en serbo-croata los plurales de los seres animados como *sluga* 'servidor' *vojuoda*, etc., exigen la concordancia con el femenino (como en cananeo). Lohmann nota, además, que en general las lenguas británicas, eslavas y el árabe tienen tendencia a sustituir en plural el colectivo (como si en románico el plural de 'los guardias' fuera 'la guardia'), es decir, a confiar la expresión del plural más bien a los procedimientos de formación de palabras que a la morfología. Deduce de ello (así como de la expresión eslava de 'cinco caballos' por medio de un sustantivo que pone lo numerado en genitivo: 'una *περσός* de caballos') que « la distancia del individuo y del grupo se siente más fuertemente en estas lenguas » que en las demás. Otra consecuencia de la preponderancia del colectivo en estas lenguas es la formación de un « singulativo » (el término es de Zeuss), o nombre de unidad, a partir del colectivo, por medio de un sufijo: *Litva* 'el país de Lituania → *Litvin* 'lituano'; *gospada* 'dominación', luego 'los señores' → *gospodin* 'un(o de los) señor(es)'. El francés moderno conoce algunos ejemplos de este « singulativo » en casos de 'masas'; por ej. *matériel*, plural *matériaux*, nuevo singular « singulativo » *un matériau* (Damourette-Pichon). Pero la tendencia general, en románico, es « gramaticalizar » la expresión del plural (como la de los numerales, que pierden su flexión; el tipo *deux ou trois gens*, usual aun en tiempos de Vaugelas y paralelo al inglés *eight tank kraft*, está proscrito, y el colectivo se opone hoy claramente al plural).

Sobre los colectivos que se transforman en « plurales fracti » en semítico, cfr. por último, E. A. Speiser, en *Lan.*, XIV, pág. 190: « Pitfalls of polarity ». Me asocio a su juicio categórico sobre la « perezoza escapatoria » escogida por una teoría que ha adoptado el siguiente principio: « Si en ciertas condiciones A se vuelve B, en las mismas condiciones B se volverá A ». Según Speiser, el sufijo semítico *-at* ha sido inicialmente el sufijo abstracto, luego « se ha vuelto » el sufijo femenino, orden que me sorprende.

deración); pero debemos tomar como punto de partida el empleo corriente de la palabra si queremos proceder metódicamente. Creo, pues, en un «femenino indeterminado» en *ăsta o văd* como en *a pătīt-o* (este último es claramente un eufemismo). Aun si se suplen sustantivos femeninos como *res*¹, *causa*, *treaba*, faltaría explicar por qué los femeninos deben expresar lo vago, el no sé qué. Recordamos que en latín *ea res*, *quare*, *quamobrem* son sinónimos de neutros y que *res gestae* es igual a *gesta* (fr. *la geste*, esp. *la gesta*) y *res publica* a 'lo público'. ¿Por qué entonces *ea* [res] no podría sustituir a un *id*?

Debemos decirlo ahora: el principio femenino no siempre es el doblete del hombre (que tendería en consecuencia hacia el diminutivo: fr. *levrier-levrette*, etc.); es también lo que abarca al hombre, lo recibe en su regazo, es más amplio que él y lo contiene. El acto sexual mismo es, visto desde este aspecto, algo así como la caída del hombre en un abismo, en un mar vasto, una fusión del principio determinado con el indeterminado². No me

¹ El latín *res* es una extracción del acusativo *rem*, que también se ha mantenido en el francés *rien* y que concuerda con un védico *rām* (acus.) 'bienes, riquezas', el cual es una feminización de un neutro prehistórico en *-r*, según Benveniste, *Origine de la formation des noms*, I, 63. De ahí la evolución de 'cosa, asunto en el cual uno tiene interés' (*causa*): véase Ernout-Meillet. Se ve bien el papel pasivo de la cosa poseída, tanto en el acusativo (cfr. los neutros indeuropeos, que carecen de nominativo) como en el femenino. Del mismo modo, el fr. *affaire*, en su origen masculino, se ha hecho femenino, y *le business*, un préstamo reciente, no debe su género masculino (= neutro) más que a su sentido de 'trabajo' > 'cosa complicada' > 'cosa que no se puede nombrar' (= fr. *machin*), véase ZFSpr, LVII, 364. En efecto, formas como fr. *machin*, *chose*, it. *cosa*, port. *couso*, etc., deben su masculino a un recrudescimiento del neutro procedente de los pronombres neutros (= *je ne sais quoi*, port. *aquill(outr)o*). En *la chose difficile* (y *le chose*) hay siempre algo de desconocido y de indeterminado: lo testimonia nuestro símbolo algebraico *X*, que representa a *a*, *b*, *c*, etc., procedente de la *x* antiguo-española que transcribía la *š*-árabe, abreviación de *šai* 'cosa' entre los matemáticos árabes: el turco, que ha tomado la voz árabe, emplea *şey* exactamente en el sentido de 'cosa' (la cosa que no se puede o no se quiere nombrar).

No quiero pasar por alto el hecho de que hay en indoeuropeo una tendencia contraria, a hacer de la mujer un neutro: sánscrito *kālatram* 'esposa', alemán *das Weib* 'la mujer' (como *das Kind* 'el niño'), gr. *τὸ γύναιον*, *τὸ θῆλυ*, y una palabra avéstica neutra en la que Benveniste ha reconocido el segundo miembro *-sor* del latín *uxor*, *soror* (= **uk-sor*, **sue-sor*), BSL, XXXV, 104. En tiempos modernos, el alemán *Frauenzimmer*, originalmente un colectivo, 'un conjunto de mujeres', luego 'la mujer individual' (considerada familiarmente como un ser que se inserta en la colectividad de las mujeres), testimonia la misma despersonalización de la mujer. A. M. Sturtevant, en *Lan*, XVII, 255, cita voces noruegas antiguas de género neutro para 'mujer': *víf* (originalmente un colectivo), otra voz que en su origen designaba 'niño', y otra, en fin, que procede de un sentido primordial 'pudendum muliebri'. Hay en ello otra concepción de la mujer-instrumento (un *alhaja* como dice Lope en *El castigo sin venganza*), que yo no puedo entrar a discutir si es anterior o posterior a la feminización del neutro.

² Invocaré aquí como testigo a un autor que sabe «pensar el sexo» y que bajo los sedimentos artificiosos de la actual civilización intelectualista sabe descubrir la verdadera pri-

cansaré de citar, como ya lo he hecho en 1921 en *Bibl. Arch. Rom.*, II, 2, pág. 95, las maravillosas conclusiones de Raoul de la Grasserie, que completan la teoría de los géneros de Jakob Grimm (*Deutsche Gramm.*, III, 359) :

Este principio director consiste en que al masculino se le considera superior al femenino ; esta idea está de acuerdo con el estado social, orientado siempre en ese sentido... Los dos géneros se jerarquizan, pues, entre sí. Por lo demás, a la masculinidad se une una idea de fuerza, de crueldad, de valor ; a la femineidad, una idea de debilidad, de piedad y de servidumbre... Sin embargo, estos criterios son algo superficiales, y, si se avanza en la evolución, resultan demasiado groseros y se llega a menudo a otro que es más profundo y exacto. El masculino y el femenino no se distinguen solamente uno de otro por esas diferencias, tomadas en conjunto, de grandor o de pequeñez, de fuerza o de debilidad, sino, de una manera más concluyente, por la diferencia en sí del elemento macho y del otro. Fisiológicamente, el hombre y la mujer desempeñan un papel diferente en la generación : el primero un papel activo, la segunda un papel pasivo, por decirlo así ; el primero proporciona la vida, la segunda la recibe y le prepara un espacio de desarrollo y de alimentación ; el primero es intensivo, la segunda extensiva. *Mens agitat molem* ; esta distinción que hacían los antiguos entre el espíritu y la materia caracteriza muy bien la diferencia de estos papeles. En francés... el femenino indica una idea vaga, indeterminada, abstracta, mientras que el masculino es signo

mitividad humana (en el hombre que codicia a la mujer, la aspiración hacia el seno innumerable del mar). Dice Colette, en *Ces plaisirs*, pág. 209 :

Malignement, je me scandalisais, autrefois, que le mâle s'en prit dans le corps femelle, moins à l'attrait de piège profond, de gouffre lisse, de vivante corolle marine, qu'à l'arrogance intermittente de ce qu'une femme possède de plus viril — et je n'oublie pas le sein. L'homme va à ce qui peut le rassurer, à ce qu'il peut reconnaître, dans ce corps féminin creux, tout à rebours du sien, inquiétant, jamais familier, dont l'odeur indélébile n'est pas même terrestre, mais empruntée au zostère originel, au coquillage cru...

Este pasaje podrá disipar las dudas de Mauricio Schneider, *El colectivo en latín y las formas en -a con valor aumentativo en español*, Buenos Aires, 1935, pág. 44, a propósito del femenino que « abraza » y « comprende » en sí al masculino y es susceptible por consiguiente de sentido aumentativo. Schneider desplaza la cuestión al insinuar que hay en de la Grasserie y en mí una valoración discutible de la « importancia » relativa de los dos sexos en la generación. Lo que importa es el *sentimiento* del hombre, en general tan preciso, tan orientado hacia fines intelectuales, de que se pierde por la copulación en un todo más vasto e irracional que le sobrepasa. No basta con decir que los colectivos en románico y los aumentativos en las lenguas ibéricas (*huerta* más grande que *huerto*) tienen la forma femenina porque continúan el neutro-femenino latino en -a : el sentimiento elemental siempre latente en este caso no cesa de hacerse explícito en románico en formaciones siempre nuevas, que, lejos de ser un peso muerto que acarrea la lengua a lo largo de su tradición, revelan por el contrario su vida.

de una idea clara, precisa, concreta y bien determinada; resulta de ello que el significado del femenino es mucho más amplio que el otro.

DE LA GRASSERIE, *L'idée de sexualité dans le langage*,
en *Revue de Phil.*, 1904, pág. 241 y sig.

Siguiendo las huellas de Raoul de la Grasserie, Damourette y Pichon, en su *Essai de grammaire française*, I, 354 y sig., con un método prudente que trata de descubrir la actitud íntima de la lengua con respecto al género, más que en las palabras heredadas del latín, en los sufijos productores de neologismos, concluyen:

A. La lengua tiene tendencia a colocar en el masculino:

- [1. todo lo que es indiferenciado...]
2. todo aquello a lo que atribuye un alma activa, es decir, una fuente de actividad independiente e imprevisible...
3. *todo lo que está fijado en una delimitación precisa, metódica y en cierta manera material...*

B. Por el contrario tiene tendencia a colocar en el femenino:

1. *todo lo que representa una substancia inmaterial como puramente abstracta, fuera de todo fenómeno...*
2. todo lo que experimenta una actividad exógena...
3. todo lo que evoca una fecundidad en cierto modo mecánica.

Así, en el sistema de « metáforas de todas las horas », que es la « sexui-semblance » dada a las cosas, *la cervelle* « es una masa blanquecina concebida como pasiva » (*tête sans cervelle; de la cervelle de mouton*), *le cerveau* « órgano noble, pasa por ser el asiento de la conciencia y del pensamiento »; *le moteur* « comunica potencia y acción a todas las máquinas sin fuerza propia, que le obedecen; estas máquinas, *la balayeuse, la perceuse, la moissonneuse*, etc..., nada pueden sin él »; se podría también oponer *le pendule-la pendule*¹, *le perpendicule, le perspectif- la perspective, moteur y locomotive*²; Y. Malkiel, en *Language*, XVII, 117, al investigar el destino del

¹ Austin, en *Italica*, XVIII, 1941, pág. 86, reivindica para el fr. *la pendule* un latín *pendula*; pero el fr. *pendule* no es anterior al siglo XVIII y es por consiguiente una creación francesa. Todo el artículo de Austin sobre *stella* = *astrella es por lo demás fantástico.

² Sorprende que nuestros autores no hayan destacado en románico la maravillosa persistencia de la forma interior, desde la antigüedad: cfr. *cervelle-cerveau* o *moteur-locomotive*, etc. con el latín *anima-animus*, ambos relacionados con el griego *ἀνεμος* 'viento', sánscrito *ániti* 'sopla' (3ª pers. pres. indic.):

El primero [anima], que es el equivalente semántico del gr. *ψυχή*,... significa propiamente 'soplo, aire'..., luego 'el aire en su calidad de principio vital, soplo de vida, alma'... *Animus*... 'que corresponde al gr. *ἀνεμος* designa 'el principio pensante' y se opone a *corpus* por una parte y a *anima* por la otra. Los antiguos se esfuerzan por distinguir las dos palabras, al menos en su origen. Así Acc.,

sufijo *-ivus* en románico, explica de la misma manera *l'effectif, l'objectif, le dispositif, les préparatifs*, enérgicos y precisos, en oposición con los abstractos *l'initiative, la perspective, la défensive*. Se debiera emprender trabajos que investigaran el papel de la 'sexualización' en todas las lenguas

Trag., 296. *sapimus animo, fruimur anima; sine animo anima est debilis*. Se ve que *animus*, principio superior, es varonil; *anima*, que le está subordinado, es femenil... Al designar el espíritu, designa especialmente las disposiciones del espíritu, el « corazón » como asiento de las pasiones, del valor, del deseo, de las inclinaciones... Tiene así un doble valor, racional y afectivo... (Ernout-Meillet).

Yo diría que *animus* es el principio activo y definido (cfr. alemán *Animus* 'impulso activo' e inglés *animus* 'sentimiento activo, preferencia, animosidad, cólera', más próximo del alemán *Geist*), *anima* el principio pasivo, indefinido, más inmaterial (alemán *Seele*). Ernout y Meillet continúan :

Por otra parte, en la época imperial, *spiritus*, traducción del gr. *ψυχή*, tiende a sustituir a *animus*... Este uso se difunde y se hace general en la lengua de la Iglesia. Así *animus* no ha sobrevivido en las lenguas románicas, que han conservado *anima*... y *spiritus*, este último ante todo en el sentido religioso : el Espíritu [Santo].

Cuando Claudel, en su célebre parábola (« *Tout ne va pas bien dans le ménage d'Animus et d'Anima, l'esprit et l'âme* ») hacía — como dice el abate Brémond, *Prière et poésie*, pág. 114 — « la distinción entre los dos yo : *Animus*, el yo superficial, *Anima*, el yo profundo; *Animus*, el conocimiento racional, *Anima*, el conocimiento místico o poético », entre el « je » y el « moi », el alma profundamente católica y latina de Claudel se mostraba fiel a la tradición latino-cristiana (cfr. más arriba *sapimus animo, fruimur anima*) hasta el punto de respetar, en su traducción francesa, la sustitución que hacen los escritores eclesiásticos de *animus* por *spiritus*. Brémond ha descubierto las fuentes místicas de ese latín francés de Claudel y coincide con el lingüista Wackernagel, *l. c.*, II, 13, el cual señala por su parte que el latín eclesiástico ha usado *anima* en lugar del clásico *animus* : donde Petronio había dicho « *animi beatitudo* », San Agustín dirá « *animae beatitudo* », seguramente bajo la influencia del femenino griego *ψυχή*, pero yo creo que también por influencia de la antropología cristiana, que ha opuesto al mundo pagano y judío el irracionalismo de su concepción del alma.

Para el ferviente defensor del romanticismo que es Brémond, lo que la poesía romántica ha reintroducido en Francia es el misticismo. El que Claudel y Brémond hayan tomado partido por el *anima* místico-romántica significa implícitamente una inclinación por lo que se ha llamado la « infinitud romántica », más particularmente, la fusión con lo indeterminado, visto bajo el aspecto de una mujer que comulga, más allá de la realidad bien circunscrita que es el dominio del *Animus*, con el infinito. Claudel escribe :

[quand elle croit qu'*Animus* « n'y est pas »...] *Anima* se rassure, elle regarde, elle écoute, elle respire [cfr. sánscr. *ániti* 'soplo'], elle se croit seule, et sans bruit, elle va ouvrir sa porte a son amant divin.

Casella, en *Arch. rom.*, III, 191, ha opuesto pasajes de Cicerón, *Tusc.*, I, 9, y del *Somni* catalán de En Bernat Metge, que parafrasea a Cicerón; y se ve que el *animus* del texto latino está traducido en catalán por *anima*. Y es curioso ver que el rumano, en el aprieto semántico producido por el paso de *inimā* (= *anima*) al sentido de 'corazón', se dirige a la voz rumana que significa 'soplo', que es la base semántica del latín *anima* (véase

románicas por separado a fin de que se pudiera ver de qué manera se ha diferenciado la herencia latina en cada una de ellas. Hemos visto, por ejemplo, en el resumen de Damourette y Pichon, que la idea de colectividad, expresada en francés, no tiene mucho relieve, y en cambio no se encuentra

más arriba): *súflet* 'alma', sin atreverse sin embargo a darle el género masculino (pl. *súflete*), mientras que el eslavo *duh*, traducción literal de *πνεῦμα* (= 'soplo'), asume el papel de *spiritus*.

Traigo aquí dos testimonios latinos que nos muestran que las especulaciones de los lingüistas modernos sobre la razón del género de tal o cual palabra latina corresponden al sentimiento de los antiguos (sobre el género de *ignis* cfr. Ernout-Meillet y Wackernagel):

Cicerón, *Academica* 1.7.26:

quibus [elementis] *aer ignis movendi vim et efficiendi, reliquae partes accipiendi et quasi patiendi, aquam dico et terram*:

Lactancio, *Inst. div.* II. 9. 21 (parafraseando a Ovidio, *Met.* I. 430 y sig.):

alterum enim quasi masculinum elementum est, alterum quasi femininum, alterum activum (= *πνευματόν*), alterum patibile (= *παθητικόν*) ideoque a veteribus institutum est ut sacramentum *ignes et aquae nuptiarum foedera sanciantur*.

A los ejemplos de oposición del masculino y del femenino en francés moderno agregó la polarización de los colectivos en *-ain -aine*. Nyrop, *Gramm. hist.*, III, 91, escribe:

En la lengua moderna *-ain* y *-aine* han tenido cada uno un empleo distinto. Las voces en *-ain* son sobre todo términos de prosodia que designan estrofas de un número determinado de versos: *quatrain, dixain, huitain, dizain*, mientras que las voces en *-aine* indican sobre todo una cantidad aproximada y unidades de cierto orden: *douzaine, vingtaine, trentaine, centaine, neuwaine*. Esta distinción es relativamente moderna; antes se empleaban indiferentemente *-ain* y *-aine* para un conjunto cualquiera de objetos: *Le dixain des fruiz... deux trentains de vin*. Todavía se encuentran *dizain* para un paquete de diez juegos de cartas, *un trentain* para treinta misas... (en Berry y en Anjou la novia recibe al casarse el *douzain* 'doce monedas o doce docenas de monedas o doce centenares de monedas').

Nyrop no explica la repartición moderna, pero se deduce de los términos mismos que emplea («determinado», «aproximado»): el *quatrain* es una poesía de dimensiones claramente circunscritas, el *dizain* es un impuesto claramente delimitado; una *douzaine* o *quinzaine* era originalmente la evaluación sumaria de un número de objetos (*la douzaine, la neuwaine* y *la quarantaine, de être en quarentaine*, se sustraen a esta regla, el primero bajo la influencia de la Iglesia; en italiano, donde ha prevalecido en este tipo el sufijo *-ina*, se ha conservado *novena*; *la quarentaine* representa una evolución secundaria). Meyer-Lübke, *Hist. Gr. d. fr. Sprache*, II, parece admitir (en vista del prov. *dotzen dotzena, dezen dezena* y de las formas italianas y españolas en *-eno*, cfr. *FEWb* s. v. *duodecim*) una evolución directa de los distributivos *deni* 'cada diez' en colectivos 'diez juntos': yo creo más bien en una evolución **ego (et) deni* 'yo y diez' > **ego denus* (prov. *me dezen* = ant. fr. *moi dizieme*) 'yo con otros nueve' > **denum -a* 'décimo, diezmo' (prov. *dezen -a* 'diezmo, especie de impuesto'), es decir, el ordinal debe servir de puente entre el distributivo y el colectivo. La forma *-ina* de los préstamos franceses en italiano, *dozzina, quindicina*, junto a restos de *dozzana*, debe provenir de la influencia semántica de *-ino* diminutivo: 'más o menos una docena, una quincena'. El italiano ha perdido el masculino determinado del francés y lo reemplaza, bien por *-ina (terzina)*, bien por las formas «de-

un fenómeno híbrido como *le ossa, oasele* : ; amplia materia de reflexión ! Es evidente que la categoría del neutro, que incluye a los inanimados, señalada por Braur en rumano, es un retorno a un estado de cosas que las otras leguas románicas estaban abandonando, a saber, la oposición indoeuropea

terminadas » *terzetto, terno; terzino* no es una prolongación de * *treisain*, sino un *terza* (*rima*) en diminutivo.

Obsérvese también el carácter más vago de los femeninos franceses *nuée, nuance, fumée, bué, rosée* (la mayoría formados en *-ée = -a ta*) en oposición con *nuage, brouillard, frimas*, y se notará que los latinos *fumus* y *ros* se han reemplazado en francés con femeninos (¿ será por el fem. *vapeur* ?). En francés la feminización es particularmente fuerte : Meillet quería ver en el género de *fleur, blancheur*, etc. la influencia, en una etapa de bilingüismo germano-románico en Francia, del alemán *Blume* y de los abstractos femeninos germánicos. ¿ Sería, pues, en último término, el culto germánico de la mujer lo que se reflejaría en la lengua del pueblo románico más profundamente germanizado ? Pero los semitas conocen una feminización aun más radical.

Aquellos lectores que permanezcan incrédulos ante la masa de hechos de animización y sexualización de objetos inanimados que muestra la morfología, no podrán negarse a la evidencia de la animización y sexualización admitida desde hace mucho en lexicología : G. Rohlfs ha insistido en repetidas ocasiones sobre « La comparación fálica en expresiones técnicas » (*Arch. f. neu. Spr.*, CXLVI, 126) y las « metáforas sexuales animalísticas » (*Ibid.*, CXLIX, 78) :

Objetos en los cuales se manifiesta el concepto de concavidad ('abertura', 'incisión' 'recipiente') han tomado su nombre de la denominación de la hembra del cerdo : 'puerca', 'matriz de una rosca', 'cubo de la rueda', 'caja de la cerradura', 'canal', 'cubeta', etc.; en cambio se manifiesta el nombre del cerdo macho cuando se trata de denominar objetos en los cuales tiene importancia la penetración en otro objeto (el barreno, que penetra en la madera ; el corchete, que se engancha en la hembra ; el cerrojo, que penetra en la cerradura ; el tornillo, que se enrosca en la matriz ; el trinquete, que gira en su sitio ; el martillo, que trabaja un objeto).

Otros ejemplos típicos, no sólo de la puerca y del jabalí : ant. fr. *escroue* (fr. mod. *écrou*) = lat. *scrofa*, esp. *puerca*, port. *porca*, piam. *troja* para la 'matriz' (alemán *Schraubenmutter*), pero el ital. *maschio*, piam. *pork* para 'el tornillo', esp. machos y hembras, correspondiente al alemán *Männchen und Weibchen* (= al. *Haken und Ösen*) ; en Sanabria *sapa* 'piedra... encajada entre la punta inferior del rodezno... sobre la cual gira el rodezno' ; calabrés *ránula* 'corchete' frente a *ruospu* 'corcheta' ; nombres de animales hembras para el pestillo de una cerradura (*ranula, anaticula, nottola, γελώνη*), nombres de machos para 'el cerrojo' (fr. *verrou* = *verruculus* 'jabalí', sicil. *súcchiaru* = *suculus*). Rohlfs habría podido citar a su favor la enumeración del Aretino (*Ragionamenti*, citado ahora por mi colega, el profesor Singleton, en *Nuovi canti carnascialeschi*, 1940, pág. 41), que nos presenta las voces obscenas por parejas : « *chiavistello nel'uscio, chiave nella serratura, / pestello nel mortaio, rossignolo nel nido, / piantone nel fosso, gonfiatro nella animella, / stocca nella guaina...* ». Si 'machos' y 'hembras' ha servido para distinguir dos objetos, el uno contenido, el otro continente, ¿ por qué no habría podido la lengua gramaticalizar esta oposición en morfología ? ¿ Puede haber acaso una verdad de este lado de la frontera entre léxico y morfología y otra del otro lado de la frontera ? Además, casos como *matriz, matrice, Schraubenmutter* nos estimulan a buscar también en la morfología una traducción de la relación 'madre' - 'hijo', para indicar la relación de continente a contenido mediante una oposición gramatical de femenino - neutro o bien de femenino-masculino, si el neutro ha desaparecido : el doblete calabrés *ránula-ruospu* podría ser un ejemplo.

de lo inanimado y lo animado. Solamente diremos, en primer lugar, que el rumano no está solo en este reagrupamiento y que el italiano, con sus plurales heterogéneos, debe colocarse junto al rumano, y, en segundo lugar, que la clasificación de animado-inanimado no es pura, ya que el plural de los inanimados tiene un tinte femenino, es decir humano, « animizado ».

La actitud de las dos lenguas románicas orientales es singular : después del abandono de la animización de los objetos por el románico primitivo y la reconstitución del neutro latino como categoría gramatical que denota lo inanimado, estas lenguas neolatinas han caído en un nuevo animismo, asaber, considerar el plural del neutro como un colectivo femenino. « Chassez le naturel, il revient au galop » : la tendencia animizadora parece ser un rasgo inherente a la naturaleza humana. La liberación completa ha abortado : al salir de la animización del singular acechaba al rumano y al italiano una animización del plural (más insidiosa, pues estaba dictada por el principio femenino), y precisamente este choque de una desanimización y de una animización en un mismo sistema flexional es el que explica la singular oposición, en rumano, de un *trup* masc. frente a *trupuri* fem. Esta actitud inconsecuente por parte de estas lenguas, desconcertante para el lógico, no lo es en absoluto para mí, habituado como estoy a ver cómo las contradicciones humanas se reproducen en sus reflejos, las lenguas : tratar de evitar las Caribdis de la animización en el singular para ser presa de la Escila de la animización en el plural no me parece más irracional que evitar, como lo han hecho las lenguas románicas, un futuro gramaticalizado creando locuciones modales para gramaticalizar después esas formas recientes, o que el empleo de la metáfora en todas las lenguas (véase más arriba, nota), destinada a sugerir al mismo tiempo una identificación y a volverse contra ella (la bienamada no debe tener en realidad « dientes de marfil », con el « arco iris » nadie tira flechas).

Hoy, cuando la categoría de lo inanimado ya no está representada en galorrománico ni en iberorrománico, lenguas en las cuales *vinum*-a llega a ser *vinus*-i, en armonía con el uso popular, animizador, documentado desde los tiempos de la república romana, las lenguas románicas orientales volvieron a instituir un neutro *osso*-a, *os*-oase y extendieron todavía el esquema *tempus*-*tempora* a *luogo*-*luogora*, *trup*-*trupuri*. La regresión que se advierte en italiano moderno, en comparación con el estado antiguo (*le ossa* subsiste, pero ya no se conoce *luogora*) parece tener un paralelo en rumano moderno. En efecto, I. Iordan, en *Buletinul... Philip-pide*, V, 1 y sigs., muestra que después de una extensión de *-uri* a los femeninos, sobrevenida apenas en el siglo XIX y originada en medios comerciales (*blană* 'pelliza' junto al plural *blani* 'pellizas', el plural de la especie, *blanuri* 'varias especies de pellizas'; *mîncare* 'comida', plural *mîncari* 'las comidas', por ej. en 'tres comidas al día', y *mîncaruri* 'diferentes cla-

ses de comida, de pienso, etc.'), el plural en *-uri* se considera ya como arcaico, popular y dialectal, y cede, lo mismo en los neutros que en los femeninos, donde era analógico, al plural en *-e*. De manera general, la distinción de los géneros en rumano avanzado no sería, según Iordan, tan importante como la del número; los femeninos tienden a adoptar la *-i* del masculino plural porque, como resultado de los cambios fonéticos más radicales producidos por una *-i*, la característica del plural llega a ser más fuerte (*roată* 'rueda' *-roate* plural normal *-roți* plural avanzado). Si se realizara lo que Iordan predice para el porvenir del rumano, a saber, *-i* para los plurales del masc. y del fem., *-e* para los plurales heterogéneos, la simplificación que nosotros entrevemos llegaría a una clasificación clara en animados e inanimados, lo que demostraría que, en este punto, el rumano habría vuelto a una concepción que en otros tiempos fué esencial en indoeuropeo¹.

¹ Esto lo ha puesto bien en evidencia C. Racovița, *Bull. lingu.*, VIII, 154 y sig. Según Racovița, « el género personal en el interior de los géneros masculino y femenino » (que se manifiesta en el uso de *p(r)e* ante acusativo de seres animados, el genitivo-dativo del tipo *Columna lui Trajan*, el vocativo masc. en *-e* y fem. en *-o*), junto con el neutro que expresa lo inanimado, testimonia una sensibilidad particular del rumano para la distinción de animado e inanimado. En otras lenguas románicas no hay más que indicios del género personal, no sólo los que cita Racovița (el acusativo con *a* del español y de ciertos dialectos italianos meridionales y la construcción antiguo-francesa *li fils le roi*, que en *rue Richelieu*, *affaire Dreyfus* ha cambiado singularmente de significación), sino también la declinación antiguo-francesa de *ante* (*antain*), la construcción personal *li cors le roi*, el sistema débilmente indicado en francés moderno con ejemplos como *de Hitler* (*de Hegel*) frente a *l'hilérisme* (*l'hégélianisme*); el uso de *en, na* (= *domine, domina*) en mallorquín para introducir, no sólo personificaciones, sino también animales; los tipos epicenos ital. *papa*, esp. *el cura*, lomb. *moléta* masc., esp. *el bragaza(s)*, port. *marica(s)* (sin flexión en plural), que Migliorini y yo hemos tratado. Se trata en todos esos casos de una declinación (o de una falta de declinación) de los nombres propios y de la atracción de los apelativos por esos nombres: cuando por ej. Salvioni, l. c., pág. 191, enumera los indeclinables del lombardo (*i zio, i tipo, tri èto, tri kilo...*) y del piemontés (*i macaco, i mèrto, j'èbréo...*) explica este fenómeno bien « per essere voci immerse », bien por analogía del lomb. *moléta* indeclinable, piam. *aso* (*asino, -i*); pero parece claro que el prototipo *moléta* es él mismo una especie de semi-nombre propio y que las voces injuriosas del piemontés deben tener también el carácter de nombres propios; que, por otra parte, los préstamos (*èto, kilo*) gozan de los privilegios de los nombres propios (véase mi artículo de *BSL*: la ausencia de flexión no es solamente una falta de ductilidad): en rumano se dice *lui e* 'de la vocal e' como *lui Trajan*. *I zio, i tipo* son nombres de personas doblemente emparentados con los nombres propios: como nombres de persona y como préstamos.

Migliorini, *Studj romanzi*, XXV, 73, cree poder explicar las formas populares *i dentista, i farmacista*, piam. *i giesuita*, rom. *li duca, li papa* e ital. corriente *i boia, i balilla* por una vacilación « a la Buridán » entre la *-i* de los masculinos (el sexo real) y la *-e* de los femeninos (el género gramatical). Se trataría, pues, de una especie de huelga de hambre: « puesto que ni lo uno ni lo otro es enteramente satisfactorio, no hagamos nada y empleemos el indeclinable ». Eso no me parece más que una parte de la verdad. Hay, además de la vacilación entre dos formas diferentes del plural, una vacilación entre el plural y el singular; además de la actitud de compromiso, una veleidad de negarse a de-

Las dos lenguas, el italiano y el rumano, concuerdan en el abandono del tipo *-ora*, que en un sistema de declinación románica debe parecer casi tan anómalo como debió parecerles el dat. plur. en *-ibus* a los hablantes cuando se constituyeron las lenguas románicas: en esto, como en general, el rumano, con su conservadurismo habitual, avanza más lentamente que la *κοινή* italiana, que ha perdido sus *-ora* hace varios siglos (*pécora* está lexicalizado, y derivados como *caporale*, *agoraio*, *pettorale* están petrificados). Además, *le ciglia*, *ginocchia*, etc., están reemplazados, en el habla vulgar italiana, por formas más « streamlined »: *i cigli*, *i ginocchi*¹. En general, la « geometrizzazione », para emplear el término de Leopardi, ha progresado en francés (que ha eliminado *les doie* del ant. franc.) con más espíritu de sistema que en el italiano, el cual, a su vez, está más regularizado que el rumano. La actitud eminentemente clásica de enriquecer interiormente pocas formas, en lugar de arrastrar consigo una masa exuberante, aunque las emplee luego en usos no siempre claramente circunscritos, es, sin embargo, la ley de las lenguas modernas, a la que no podrá sustraerse el rumano.

Permitaseme formular una « moraleja » final. Graur², a pesar de su

clinan voces que designan individuos y que, concebidos como tales (y a veces rodeados de una reverencia particular), se encuentran a mitad de camino entre los apelativos y los nombres propios (estos últimos designan por definición un individuo único): *li papa* 'los papas' se encuentra casi en el mismo plano que *i Petrarca* (evidentemente hay aquí un compromiso entre la idea del plural y el respeto que aísla al individuo modelo). *I Petrarca* quiere resolver la dificultad « a la Buridán »: se trata de diferentes personas comparables con Petrarca, pero en el fondo no hay más que un solo Petrarca. Este compromiso es comparable, desde cierto punto de vista, con lo que hemos adelantado más arriba sobre la forma *le ossa*: es el artículo el que en los dos casos se encarga de la idea de pluralidad.

¹ Por el contrario, los dialectos meridionales mantienen *-ora* (véase Bertoni, *Italia dialettale*, pág. 158), y en Bari *-ora* ha llegado a extenderse a seres humanos: *sandre* 'santos', *mámmere* 'madres'; la transformación (testimonio de la decadencia de *-ora*) de un **avicelli* en **avicell-ora* en la Apulia (*acceddiri*) recuerda el rumano *timpuri*. Según Caragața, *Bull. Philippide*, III, 55, parece haber en Calabria y en Sicilia la siguiente diferencia entre los plurales en *-i* y los plurales en *-ora*: por ej. *ho visto i boschi di tale* parece tener un sentido preciso, determinado, mientras que *c'erano tante boscora* parece « indeterminado ».

² En un artículo sobre *Les noms latins en -us -oris* (*Rev. de phil.*, XI, 266 y sigs.), en el que, a la manera de Meillet, su maestro, ve en los fenómenos románicos el cumplimiento de hechos latinos, Graur vuelve al problema del neutro en rumano y discute también el artículo de Aebischer. En la parte latina nota la inclinación de los sustantivos con vocalismo palatal (*e*) por la desinencia con vocal velar (*tempus -oris*) y la inversa (*glomus -eris*), especie de disimilación preventiva que tiene su paralelo en la formación de voces latinas en *-aris* (después de *-l-* radical) y *-alis* (después de *-r-*), en francés *diablotin-diablon*, ya aclarado por Gamillscheg, en español *valenciano*, pero *granadino*, que he señalado yo mismo. Luego Graur muestra que la flexión *-oris*, en épocas más recientes, goza de más favor que la de *-eris* (de 25 nombres con genitivo en *-eris*, el

sentimiento lingüístico tan fino, que le ha permitido descubrir el neutro en rumano, se ha dejado coger esta vez en la trampa del positivismo fonético de Meyer-Lübke, ese gran sabio que, demasiado especializado en las lenguas románicas, aficionado a localizar fenómenos generales y humanos en una sola lengua, buscaba su explicación en lo que él creía el *hic et nunc* de esa lengua (en general, en un accidente fonético particular), olvidando, gracias a un aislamiento artificial y anecdótico del fenómeno, las tendencias generales de toda lengua humana, que, ante todo, es, — ¿hace falta

románico no conserva más que 13; de 18 en -o r i s, sólo se han perdido 7 en románico).

En la parte románica, o más bien rumano-italiana, de su artículo, Graur rechaza el acercamiento que hace Aebischer entre el rumano *paminturi cimpuri cursuri funduri lacuri locuri riuri* y las formaciones del latín de Italia como *pavimentora*, etc., y sólo concede la identidad de tendencia fundamental, ya que existe siempre la posibilidad de formar, en el interior del rumano, un *paminturi* (a partir de *paminte*), un *funduri* (con el sentido de 'fondos' y no 'fondo', como el ital. *fondora*). Tiene razón en insistir en que el románico occidental abandona la concepción animista del latín y constituye una categoría de inanimados, por lo demás menos fuertemente acusada en italiano que en rumano. Creo ver, sin embargo, que Graur ha cambiado ligeramente su punto de vista, pues habla ahora del tipo -ora como fenómeno del románico oriental, es decir, de un neutro inanimado, tanto en rumano (del que me parece que descuida las tendencias niveladoras que Iordan ha puesto en claro) como en italiano (del que en mi opinión disminuye demasiado la tendencia a la expresión de lo inanimado): no habla del accidente fonético sobrevenido en rumano que, según sus primeros artículos, habrá condicionado la forma femenina del plural (¿ha abandonado acaso esta hipótesis?). Yo insistiría, sin embargo, en la diferencia, subsistente todavía, entre la manera de ver de Graur y la mía. Esta diferencia consiste en lo siguiente: yo no puedo reconocer un abandono total del animismo en el femenino-neutro del rumano y veo en él, por el contrario, una revivificación de la animización (por medio del femenino, menos activo que el masculino, más animado que el neutro).

En cambio, estoy de acuerdo con Graur cuando rechaza la teoría de Bartoli, el cual, en su reseña del trabajo de Aebischer, *Arch. glott.*, XXVI, 125, quiere ver en el tipo *campora* y *digita* (el primero abarca Italia, la Dalmacia preveneciana y Rumania; el segundo también España [*deda*], Francia [*doie*] y el retorrománico [*detta*]), una irradiación que parte de un centro de Italia central y que se remonta al umbro y al etrusco. Bartoli, adepto fiel del método « corográfico », es decir, geográfico-lingüístico, de Ascoli, tiene una inclinación deliberada a encerrar ciertas tendencias panrománicas en esos pequeños casilleros geográficos a que es tan aficionado (también las redundancias bibliográficas) para sacar conclusiones que se remontan a esa vaga prehistoria del latín, que fascina a tantos estudiosos positivistas y neopositivistas. Esta geografía lingüística tiene algo de privativo o de restrictivo: el hecho elementalmente humano se vincula a un suelo, a un *Lebensraum* bien preciso. De ahí es fácil el paso al nacionalismo lingüístico. ¿De dónde saca Bartoli su noción de que el tipo (insisto, el tipo) *campora* es más reciente que *campi*? Solidario con *campus-campora*, el plural latino *loci*, de *locus*, frente al plural más bien artificial *loci* 'pasajes de escritores', muestra bien la antigüedad de la formación, apoyada por lo demás con los hechos indoeuropeos y semíticos alegados por Johannes Schmidt. El tipo *digita* — nos dice Bartoli — tiene mayor difusión y está documentado más antiguamente que *campora* y *lectora*. ¿Podía esperarse otra cosa teniendo en cuenta que los dedos pertenecen directamente al cuerpo humano? Esta geografía lingüística debiera transformarse en estratigrafía psicológica: los miembros del cuerpo están más cerca del hombre que sus elaboraciones y sus trabajos, ya que sólo ellos hacen posibles a éstos.

decirlo? — h u m a n a ¹. El rumano y el francés son, ante todo, h o m b r e s que hablan, luego hombres que hablan r u m a n o o f r a n c é s. El lingüista no debe olvidar esta verdad elemental. Y entre los hechos humanos elementales colocamos, con esos grandes poetas-sabios que se llaman Herder y Jakob Grimm, más «realistas» que sus sucesores neogramáticos y neopositivistas, la animización poética de lo inanimado que, en grados diferentes, conocen todas las lenguas.

Me he enterado de que Ángel Rosenblat prepara un libro exhaustivo sobre el género gramatical en español. Quizá este artículo, que se ocupa de fenómenos más bien ítalo-rumanos que iberorrománicos, pueda servirle de «prolegómeno».

LEO SPITZER.

The Johns Hopkins University, Baltimore. Maryland.

¹ Ya sé que la escuela neopositivista que pulula en Rusia y en los Estados Unidos lanza gustosa contra el método «psico-lingüístico» (que es el de Pichon y el mío, y que era el de Herder y Grimm) el anatema más fulminante que ella pueda imaginar: el epíteto de «mentalic attitude». A los ojos de esos innovadores somos «(senti)mentalistas», hombres anticuados que desconocemos el carácter esencial del lenguaje humano, que no es nada más que lenguaje — *speech habits*, etc. —, y no expresión de ideas, y aun menos — ¡horror! — de sentimientos. Así, mientras esa escuela escriba tratados cuyo contenido mental pueda ser comprendido por sus adversarios (incluso los resentimientos contra el alma humana), seguiré creyendo que no ha probado su tesis y que se la deberá clasificar con los sofistas, cuya mentalidad desenmascaró Sócrates.

NOTAS

EL VERSO ESDRÚJULO ANTES DEL SIGLO DE ORO

El verso esdrújulo — o sea el que termina en palabra proparoxítona — se considera a menudo como peculiar de los metros de origen italiano introducidos en España en el siglo xvi. Muy raras veces, ciertamente, se encuentra el verso esdrújulo en la poesía anterior a los siglos de oro. Sin embargo, se le conocía. Tanto en los versos de *arte mayor* como en los octosílabos, las palabras esdrújulas se empleaban en la rima asonante, en la consonante y en lugar de la rima; en el *arte mayor*, además, para terminar el primer hemistiquio ¹.

Antes de que se le usara en versos de rima consonante, el esdrújulo se podía encontrar en asonancia con las terminaciones llanas o paroxítonas. Así, por ejemplo, en el *Cantar de Mio Cid*, *cárcava* (verso 1560) y *Xátiva* (1160) se encuentran en series con la asonancia *á-a*. Este uso es aún frecuente en los romances de los siglos de oro ².

En la *Vida de Santa María Egipciaca*, *jóvenes* se encuentra en rima con *omes*. En poemas de verso fluctuante como esta *Vida*, la rima fluctúa, también, entre la consonancia y la asonancia; pero en poemas posteriores, donde se aspira a la rima perfecta, se encuentran casos semejantes: por ejemplo, López de Ayala rima *pensásemos con erramos, sostengamos y suframos* (*Rimado de Palacio*, edición Kuersteiner, copla 1524): es verdad que puede pensarse en error de copia, porque *pensamos*, en lugar de *pensásemos*, da sentido. Tales ejemplos deberían clasificarse como rimas defectuosas, bastante comunes en el siglo xv y posibles todavía en los siglos de oro ³.

Rimas conscientes y verdaderas de esdrújulos se encuentran en poemas líricos palaciegos del siglo xv. En los cancioneros he anotado — sin pretender agotarlos — los siguientes ejemplos: en el *Cancionero de Baena*, Alfonso Álvarez de

¹ Véanse las observaciones de M. Pérez y Curis en su libro *El Marqués de Santillana*, Montevideo, 1916, pág. 115.

² Véase, por ejemplo, el *Romancero* de Durán, I (*Bib. Aut. Esp.*, X), págs. 248, 249, 265, 269, etc.; el esdrújulo se halla especialmente en la sección de «romances tomados de poemas italianos» y en composiciones de Juan de la Cueva.

³ Véase S. GRISWOLD MORLEY, *Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega*, en *HMP*, I, pág. 505, nota 2.

Villasandino rima *astrólogos* con *prólogos* (en verso de *arte mayor*)¹; frey Íñigo de Mendoza, en el *Cancionero castellano del siglo XV*, de Foulché-Delbosc, rima *Verónica* con *corónica* (en octosílabos); en la misma colección hay rimas de esdrújulos formados con el gerundio y el pronombre *os* como enclítico: en Tapia *viéndoos*, *diziéndoos* y *conosciéndoos*, *descubriéndoos*, y en Guevara *queriéndoos* y *siruiéndoos*². Me parece que Diego de Sevilla rima, en el *Cancionero Herberay, físico con intrínscico* (en octosílabos)³. En el *Cancioneiro geral* de García de Resende hay un poema en octosílabos castellanos, de Joam Manuel, con la rima de *frotíferas* y *odoríferas*, y una composición en coplas octosílabas portuguesas, de Gregorio Alfonso, tiene la rima *ecresyásticos* y *fantásticos*.

John T. Reid, en artículo reciente sobre los versos esdrújulos (*HR*, 1939, VII, págs. 277-294), llama la atención sobre un recurso de poetas de la época romántica, en la primera mitad del siglo XIX: « Método ocasional de variar el esquema de la rima en estrofas era mezclar, en orden regular, versos esdrújulos con llanos y agudos, yendo los esdrújulos sin rima alguna, y por lo tanto en calidad de sustitutos de rima⁴ ». Casualmente he hallado un par de composiciones del siglo XV donde se emplea un recurso similar al descrito, o sea que el esdrújulo sustituye a la rima. Están en el *Cancionero de Baena*: « Pregunta muy sutil e oscura que fizo fray Pedro de Colunga, frayre de Sant Pablo, al dicho Alfonso Álvarez de Villasandino » y la *Respuesta* de Villasandino. Citaré las estrofas con *esdrújulos* (según la edición del *Cancionero* publicado por Francisque Michel, Leipzig, 1860):

Poeta eçelente, profundo poético
e clarificador de toda escureza,
sseñor, yo vos rruego por vuestra nobleza
que me declaredes un verso rrémico,
dulce, meliflo e lindo rrectórico,
una grant vissyón que fue demostrada
a una grant dueña seyendo preñada,
e lo rredugades en metro lyrico...
Fylósofo fyrme e grant metafysico
en todos los cuentos de naturaleza,
fundado en artes de grant sotileza,
non entendades que sso tan çentífico
que ossase fablar ningunt verbo auténtico
a vuestra quistión tan fuerte intrycada;
mas essa tal dueña asy ocupada
fue madre d'un santo muy puro cathólico.

La razón probable de la frecuencia del esdrújulo al final del primer hemistiquio en *arte mayor* sería el proporcionar dos sílabas inacentuadas entre los

¹ *Cancionero de Baena*, edición de Francisque Michel, I, Leipzig, 1860, pág. 47.

² *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, 1912-1915: cons. I, pág. 113, y II, págs. 463 y 496.

³ En el *Ensayo* de Gallardo, I, 488.

⁴ Este uso es en realidad anterior a los románticos y proviene de poetas italianos del siglo XVIII, que tanta influencia ejercieron sobre la versificación española.

acentos segundo y tercero del verso. Los siguientes ejemplos de Juan de Mena servirán de ilustración :

Vi que las gúminas gruessas quebraban....
 Cuando las áncoras quis levantar...
 Aunque los cárbasos non desplegaben...
 Nin veras prenósticas son de verdad...
 Ígneo viéramos o turbulento...
 Nin sale la fúlica de la marina...
 Bien como médico mucho famoso...

La razón de la gran escasez de esdrújulos en la rima no es enteramente clara. No había verdadera falta de proparoxítonos en el lenguaje de la época anteclásica, y cualquier poeta culto, capaz de escribir versos aceptables, tendría un número razonable de esdrújulos en su vocabulario y, de hecho, los usaba en interior de verso. No se rechazaba una ocasional rima esdrújula, pero el esdrújulo es, por su naturaleza, difícil de rimar, y además atraía poco. Una terminación demasiado larga tiende a hacer confuso el verso, y una sílaba de más puede resultar fácilmente un anticlímax en la estructura métrica : recuérdese el verso esdrújulo empleado para efectos cómicos. A pesar de que en teoría métrica sólo se cuenta en el verso una sílaba después del acento final, las dos sílabas postónicas de la palabra esdrújula deben pronunciarse. Una sílaba de más es un aumento de $12\frac{1}{2}\%$ en la longitud del octosílabo y un aumento sustancial en la longitud del verso de *arte mayor*, especialmente si el hemistiquio lleva por sí solo el peso del esdrújulo. En el caso del verso de *arte mayor*, la terminación esdrújula podría resultar aceptable si el renglón siguiente de la estrofa omitía la típica sílaba inicial inacentuada, o si el esdrújulo podía equilibrarse mediante sinalefa entre los renglones. El resultado, se comprende, no justificaba tales complicaciones.

DOROTHY CLOTELLE CLARKE.

El Cerrito, California.

UN SAINETE DE RAMÓN DE LA CRUZ Y UNA COMEDIA DE MARIVAUX

Los sainetes de Ramón de la Cruz pueden dividirse — desde el punto de vista de su estructura — en dos tipos : a) sainetes que carecen de asunto orgánico : el autor se limita a hacer desfilar varios personajes y a hacerlos dialogar entre sí¹ ; b) sainetes que esbozan una posible comedia.

¹ Este sistema, que recuerda el de los antiguos entremeses, salvo los de Cervantes, lo advertía ya Tomás de Iriarte en su *Carta sobre Moratín y D. Ramón de la Cruz* : « todo se reduce a sacar al teatro el mayor número de personas que se pueda y haya en la compañía y a ocuparlas en diálogos inconexos entre sí... » (Cons. Cotarelo, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, págs. 445-446).

Son los primeros los más típicos y numerosos; parecen originales en su totalidad. En cambio, todos o casi todos los del segundo tipo deben de ser imitaciones, adaptaciones o traducciones. Hasta ahora, es cierto, no han sido señaladas más fuentes que las que se refieren a Molière ¹. Otras probables fuentes han sido indicadas ²; pero faltan estudios que precisen la exactitud de esas indicaciones ³. Sin embargo, en presencia de aquellos sainetes pertenecientes al segundo grupo cuyos modelos son conocidos, no dudamos en generalizar. Enunciamos, por lo tanto, esta hipótesis: los sainetes caracterizados como bosquejos de comedias proceden de obras francesas e italianas. Corrobora esta afirmación la misma modalidad del talento dramático de Ramón de la Cruz: aptísimo para la reproducción y pintura exactas de personajes populares, pero incapaz de forjar una trama equilibrada. Además, concretamente, existe un texto que apoya nuestra hipótesis. Contestando a las objeciones del crítico italiano Napoli Signorelli ⁴ expresa Ramón de la Cruz: «*No me he limitado a traducir, y, cuando he traducido, no me he limitado a varias farsas francesas, particularmente de Molière, como el Jorge Dandin, El matrimonio por fuerza, Pourcegnac (sic)... De otros poetas franceses e italianos he tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado, y los he adaptado al teatro español como me ha parecido...*» ⁵.

Con el propósito de contribuir al esclarecimiento de las fuentes literarias del teatro de Ramón de la Cruz aportamos un nuevo dato: el sainete de *El viejo*

¹ Ver Emilio Cotarelo y Mori, *Traductores castellanos de Molière (Estudios de historia literaria de España)*, Madrid, 1901, págs. 299-300, 306-309, 311-318, 332-333). Nueve sainetes imitó o adaptó Ramón de la Cruz de comedias de Molière.

También han tratado este tema Arthur Hamilton, *Ramón de la Cruz's debt to Molière (HispCal., 1921, IV, págs. 101-113)*, y Francisca Palau Casamitjana, *Ramón de la Cruz und der französische Kultureinflus im Spanien des XVIII. Jahrhunderts*, Bonn, 1935, págs. 58-61.

² Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras: Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1899; véase el *Catálogo alfabético*, parte II, págs. 284-432. Se refieren a los sainetes de *El burlador burlado*, probable imitación de *Le trompeur trompé*, de Vadé (1754); *Los deseos malogrados*, cuya fuente acaso no sea literaria, sino más bien una conseja popular, que luego dió materia a Fernán Caballero para uno de sus cuentos; y *Los pavos hechizados*, que debe derivar de *Jeannot et Jeannete ou Les Ensorceelés*, pieza de Mme. Favart (1757).

³ Procuraremos verificarlas en otra nota. Últimamente, han sido señaladas algunas otras relaciones literarias: cons. Arthur Hamilton, *Two Spanish imitations of Maître Pathelin (RRQ, 1939, XXX, págs. 340-344)*, donde se trata de dos sainetes de Ramón de la Cruz, *El pleito del pastor* y *El mercader vendido*. El estudio de A. Iacuzzi, *The naive theme in «The Tempest» as a link between Thomas Shandwell and Ramón de la Cruz (MLN, 1937, LII, págs. 252-256)*, no nos ha sido accesible.

⁴ *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Libri III. Nápoles, 1777.

⁵ *Prólogo* al tomo primero del *Teatro o colección de los saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano...*, Madrid, 1786 (reproducido en la *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz...*, ed. de Agustín Durán, Madrid, 1843, I, pág. XL).

Obsérvese cómo :

L'école des mères

— Parlez-moi franchement ; est-ce que vous me haïssez ?

— Vous embarrassez encore mon savoir-vivre. Seriez-vous bien aise, si je vous disais oui ?

— Vous pourriez dire non.

— Encore moins, car je mentirais.

— Quoi ! vos sentiments vont jusqu'à la haine, Angélique ! J'aurais cru que vous vous contentiez de ne me pas aimer.

— Si vous vous en contentez, je m'en contente aussi : et s'il n'est pas malhonnête d'avouer aux gens qu'on ne les aime point, je ne serai plus embarrassée.

— Et vous me l'avoueriez !

— Tant qu'il vous plaira.

— C'est une répétition dont je ne suis point curieux, et ce n'était pas là ce que votre mère m'avait fait entendre.

— Oh ! vous pouvez vous en fier à moi. Je sais mieux cela que ma mère ; elle a pu se tromper ; mais pour moi, je vous dis la vérité.

— (*A part*) Voyons si elle aime ailleurs. (*Haut*).

— Mon intention, assurément, n'est pas qu'on vous contraigne.

— Ce que vous dites là est bien raisonnable, et je ferai grand cas de vous si vous continuez.

— Je suis même fâché de ne l'avoir pas su plus tôt.

— Hélas ! si vous me l'aviez demandé, je vous l'aurais dit.

— ... aimez-vous ailleurs ?

— Moi ! non ; n'allez pas le croire.

(Págs. 466-468).

El viejo burlado

— ... hablad claro.
¿ Me aborrecéis, dulce prenda ?

— ¿ No veis que el decir que sí sería una desvergüenza ?

— ¿ Hay más que decir que no ?

— Menos, que entonces mintiera.

— ¡ La verdad ! ¿ Quieres a otro ?

— Y que después le dijera
usted a mi madre el secreto.

(Pág. 158, b).

En la tarea de reducir la comedia francesa a los límites del sainete no siempre ha estado alerta Ramón de la Cruz. Hay, por lo menos, un caso de inadvertencia. Don Lope dice, dirigiéndose a Mariquita :

Si confiesas que me quieres ;
¿ por qué ahora me desprecias ?

(Pág. 160, a).

Estas palabras se deben a un olvido, puesto que don Lope y Mariquita no han tenido ocasión de confesarse su amor. Ello sí ocurre en *L'école des mères*, en la escena séptima, suprimida por el autor español.

Desacertado estuvo Ramón de la Cruz en los versos añadidos : así, quiebra el temperamento de Mariquita cuando, apartándose del texto original, hace que la niña se refiera al pretendiente maduro con la despectiva expresión de « viejo maldito ». Con esto se torna más enérgica la reacción de repugnancia contra el matrimonio desparejo que le imponen ; pero antes había dicho Mariquita al Viejo :

¡ Qué amable sois ! Ahora digo
que ciertamente os quisiera
si tuvierais veinte años.

(Pág. 159, a).

Ramón de la Cruz parece no haber comprendido el espíritu de *L'école des mères*. Por lo menos eso hace pensar el haber escogido el título de *El viejo burlado*, tan ajeno al argumento y al propósito de la comedia de Marivaux, donde lo que se presenta es la errónea educación que algunas madres dan a sus hijas y el triunfo final del amor juvenil. Esto, que aparece muy atenuado en el sainete de Ramón de la Cruz, lo interpretó bien Moratín, cuya comedia *El sí de las niñas* deriva igualmente de *L'école des mères*¹.

JOSÉ FRANCISCO GATTI.

¹ Véase nuestro artículo *Moratín y Marivaux* (REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, 1941, III, pág. 140).

RESEÑAS

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Idea imperial de Carlos V. La Condesa traidora. El romanz del infant García. Adefonsus Imperator Toletanus*. Colección Austral. N° 172. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires-México, 1941. 165 págs.

Poesía árabe y poesía europea ¹. Con otros estudios de literatura medieval. La misma colección. 1941. N° 190. 179 págs.

Estos tomos se agregan a la serie iniciada con la reedición de los *Estudios literarios*, en que el maestro de todos los hispanistas ha comenzado a reunir las investigaciones publicadas separadamente a lo largo de su carrera. Aparte la evidente utilidad de hacer accesibles estudios dispersos en gran número de revistas y publicaciones, y de acompañar (en estos dos últimos tomos) cada estudio con una valiosa introducción bibliográfica, obra del mismo Menéndez Pidal, la recolección se recomienda ante todo por presentar los artículos con la garantía de una revisión hecha por su autor. Y esa revisión en varios casos va mucho más allá de la corroboración o rectificación de los datos: así, al estudio de los manuscritos del *Buen amor*, que formaba parte de la reseña de la edición de Ducamin (*Ro.*, XXX, 1901), Menéndez Pidal agrega la biografía, absolutamente nueva, de Alfonso de Paradinas, personaje de cierta importancia, que en su juventud, o sea a principios del siglo xv, ejecutó el códice de Salamanca. El estudio *Adefonsus Imperator Toletanus*, sobre Alfonso VI como representante de la idea imperial leonesa — unidad hispánica y vinculación extrahispánica con otros reinos de Europa, basada en la unidad del imperio romano y de la iglesia cristiana, frente al fragmentarismo feudal de origen germánico —, recibe una reelaboración completa gracias a la utilización de un nuevo documento, el relato de la toma de Toledo, del historiador árabe Ben Bassam, lo que da pie a una ejemplar profesión de método científico que honra al investigador español y al rigor de su erudición (pág. 130).

A la admirable precisión y amplitud de saber une Menéndez Pidal en estos como en todos sus escritos el juego perfecto de una doble visión crítica, general en cuanto sitúa el hecho español en su exacto lugar dentro del conjunto europeo, particular en cuanto no disuelve el fenómeno dado en una mecánica de factores abstractos — fuentes, escuelas —, sino que lo ase en lo que tiene de individual, con sensibilidad de artista para los rasgos que hacen de cada hombre

¹ El estudio más extenso, que apareció con igual título en *BHi.*, 1939, XL, ha sido reseñado ya por Pedro Henríquez Ureña en esta misma REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, 1939, I, núm. 3, págs. 285-289.

o de cada hecho literario un todo singular y único. Sirva de ejemplo el ensayo, que da título al primer tomo, sobre el universalismo cristiano de Carlos V, actitud específicamente española y medieval, que surge del conflicto con los árabes durante los siglos de la Reconquista, y se opone al localismo de la Europa moderna que se desgrana en rivalidades nacionales. O el breve estudio, tan alejado por su tema, sobre la fábula del raposo y el cuervo, incluida a la vez en el *Buen amor* y en *El Conde Lucanor*. Ante la extraordinaria abundancia de fabularios que en la Edad Media ponían idénticos « ejemplos » al alcance de toda la clerecía de Europa, el hecho de elegir dos versiones distintas de una misma trivialísima fábula subraya la divergencia de temperamento artístico entre don Juan Manuel y el Arcipreste. Con su original planteo del estudio de las fuentes, Menéndez Pidal atenúa así la opinión que hoy tiende a prevalecer sobre la creación literaria medieval, cuyo carácter impersonal y mecánicos uelen acentuar aun críticos de la talla de E. R. Curtius.

Para terminar, van a continuación algunos ejemplos relacionados con dos de los trabajos reunidos en estos volúmenes.

En el estudio titulado *Leyenda de la Condesa traidora* (pág. 41), Menéndez Pidal, a propósito de Garcí Fernández, el conde de las manos blancas, echa de menos en otras literaturas el rasgo del noble caballero caracterizado por sus hermosas manos. Recuérdese, sin embargo, que en la *Morte d'Arthur* de Malory — redacción inglesa (1470) de antiguos relatos caballerescos franceses —, Sir Gareth of Orkney, hijo del rey Lot y de la reina Morgause, pasa un año entre los mozos de cocina del rey Arturo sin darse a conocer, aunque desde el primer momento sus manos señoriles no escapan a la atención burlona de Sir Kay, el senescal, quien le apoda justamente *Beaumains*.

Acerca de la poesía erótica latina y su diferencia con la provenzal (*Poesía árabe y poesía europea*, pág. 53), puede señalarse en Tibulo, I, 5, vv. 29-30, una excepción que confirma la regla :

*Illa regat cunctos, illi sint omnia curae
et iuvat in tota me nihil esse domo.*

Tal actitud debió de llamar la atención por lo extraña, pues cuando Marcial necesita caracterizar en un dístico la obra de Tibulo, recuerda cabalmente ese sometimiento mórbido (XIV, 193) :

*Ussit amatorem Nemesis lasciva Tibullum
in tota iuvat quem nihil esse domo.*

Y que el epigrama representa la reacción corriente del público romano, y no una impresión propia de Marcial que pudiera emanar de una lectura inmediata, parece indicarlo el haber este poeta equivocado el nombre de la amada a quien Tibulo dirige el Libro I de sus elegías, que es Delia, y no Némesis, destinataria del segundo.

El cortés acatamiento de los emires almorávides a la emperatriz doña Berenguela, que refiere Menéndez Pidal (pág. 57 del mismo volumen), se explica con toda coherencia dentro de las muestras habituales de la misma conducta en la Arabia preislámica ; cf. particularmente uno de los abundantes ejemplos incluidos por Robert Briffault (*The mothers*, I, 1927, págs. 375-377), quien afirma

resueltamente la influencia árabe en la formación del espíritu caballeresco de la Edad Media : « Al ser rodeada por entero una tribu, cuatro mujeres avanzan en dirección a los atacantes y dicen : 'Este lado está bajo mi protección'. » Los invasores se retiran con las manos vacías y se excusan ante el resto de su tribu en estos términos : « La dignidad de las mujeres es como el brillo del sol en los cielos ; debemos a las mujeres el mismo respeto y consideración que a los soberanos. » El culto caballeresco de la mujer alcanza expresión literaria en la epopeya que celebra las aventuras legendarias de Antár, poeta y guerrero que vivió realmente una generación antes que Mahoma. Esta epopeya, redactada en el siglo XII, no es en esencia más que el relato de cómo Antár ejecuta una tras otra todas las difíciles aventuras que le imponen para llegar a casarse con la hermosa Abla. Cuando da cima a una de sus primeras proezas, el rey Zoheir lo elogia con estas palabras : « Ved aquí un niño que combatirá por la justicia y por el honor de las mujeres ». Acosado por sus enemigos, Antár prorrumpe en su grito de guerra : « ¡ Yo soy el amador de Abla ! » Como el más acabado paladín del *amour courtois*, Antár, en medio de los suntuosos agasajos con que le brindan varios reyes, suspira tristemente por su amada. Y aun después de muerto, logra que Abla y su séquito pasen sin daño delante de sus enemigos y se pongan a salvo entre los suyos, en forma curiosamente semejante al árdid con que el Cid muerto protege a doña Jimena en su retirada de Valencia.

MARIA ROSA LIDA.

ALDA CROCE, *La « Dorotea » di Lope de Vega* (Studio critico e traduzione), Bari, Gius, Laterza, 1940, 354 págs.

En la cuantiosa producción literaria de Lope de la Vega, la *Dorotea* ocupa un sitio señaladamente destacado. Ante la posteridad, la preeminencia de esa « acción en prosa » estriba sobre el doble fundamento de sus valores estéticos y de sus referencias autobiográficas. Desde que en 1839 un investigador tan sagaz como Fauriel destacó ese carácter autobiográfico, la casi totalidad de los comentarios críticos han insistido sobre tales referencias. Gracias a ello — y por obra de autores como el mismo Fauriel, La Barrera, Menéndez Pelayo, Rennert, Castro y algunos otros —, hoy es posible conocer todo el alcance de las confesiones que el propio Lope insinuó en el prólogo de su libro (« El asunto es historia... », etc.) Por otra parte, al iluminar zonas importantes de la vida del dramaturgo, el mejor conocimiento de la *Dorotea* facilita una más precisa comprensión de sus extraordinarias dotes transfiguradoras de poeta de lo vivido. Desgraciadamente, estas investigaciones de mero alcance histórico suelen invalidar con frecuencia, a causa de su mismo exceso, parte de sus innegables ventajas. Con su valiosa monografía, la señorita Alda Croce aporta así un excelente correctivo. Aunque no desdeña la información minuciosa y circunstanciada, sus procedimientos filológicos superan siempre el simple comentario erudito. La autora reconoce la utilidad de esas investigaciones, pero un sano criterio espiritualista — explicable en quien con tal gallardía lleva apellido tan ilustre — la previene de los riesgos que van implícitos en ellas. A tono con este criterio de no olvidar la plena unidad de la obra artística, y de no olvidarla

ni siquiera frente al detalle aislado, Alda Croce afronta el estudio de los personajes y situaciones de la *Dorotea*. Su perspicacia crítica luce sobre todo cuando aclara el concepto lopesco del amor y su peculiar sentido del « desengaño ».

Las ciento cincuenta páginas del estudio propiamente dicho se complementan con otras doscientas en las que se transcribe parte considerable del texto de la *Dorotea*, en versión directa al italiano (acto I, escenas 1, 2, 3, 5, 6 y 8; acto II, escenas 2, 3, 4, 5 y 6; acto III, escenas 5 y 6; acto IV, escenas 1, 2, 3 y 8; acto V, escenas 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 y 12). Esta traducción es la primera intentada en ese idioma. Los cortes introducidos por razones de espacio no impiden que el desarrollo de la acción pueda ser seguido concertadamente: los pasajes culminantes constan *in extenso* y una sintética exposición de la trama facilita la lectura (págs. 9-11). Como en el original, varios pasajes de la traducción italiana son de interpretación fatigosa y compleja, pero ello se debe al carácter mismo del texto, cuya modalidad estilística (vocabulario frecuentemente alambicado y conceptuoso, giros elípticos o intrincados juegos alusivos) la traductora ha procurado conservar en lo posible. Aunque fragmentaria, la traducción de Alda Croce supone un esfuerzo sobremanera estimable. Los reparos que podrían oponérsele derivan únicamente de la índole misma del trabajo y de sus limitaciones naturales. Esas limitaciones no han escapado a la talentosa comprensión de la traductora: « La prosa barroca y españolísima de la *Dorotea* es de traducción muy difícil, pues actúa por sugerencia lingüística: en ella, el ingenio, la ternura, la comicidad, son inseparables del sonido y del orden de las palabras, efectos que en gran parte se pierden en italiano ». La versión que reseñamos se aparta apenas del sentido inmediato y literal, y en este caso la autora no ha creído atinado reelaborar espiritualmente la obra: « He preferido — dice — que, a través de las asperezas y oscuridades, se mantuviese vivo, o por lo menos presentado, el texto español ».

Mayores, necesariamente, han sido las dificultades propuestas por la versión de los numerosos pasajes en verso que ocurren en la *Dorotea*. Esto se explica porque el encanto de toda poesía, y en modo particular el encanto de la poesía lopesca, reside en la calidad misma de la lengua, en su eficiencia evocadora y en sus posibilidades prosódicas. Aun en la traducción más vigilada, el fresco e intrasferible donaire de muchas canciones de Lope de Vega corre el fuerte riesgo de convertirse en una bobada lírica, al paso que la irrepresable ingeniosidad del poeta sólo difícilmente puede esquivar el trance no menos temible de transformarse en un puro acertijo idiomático. Consciente de estas dificultades, la traductora las ha sorteado mediante soluciones hábilmente aproximadas, pero renunciando de plano al traslado de algunas poesías tan famosas y conocidas como *A mis soledades voy* y *Pobre barquilla mía*. En las composiciones traducidas, Alda Croce ha conservado, también en forma aproximada, la estructura de los versos, aunque sin sacrificar en ningún caso al metro o a la rima la fidelidad sustancial del texto. En razón de tales dificultades, piensa el lector en las aparentes ventajas de una versión en prosa, pero la traductora observa juiciosamente que basta un conato de ritmo para mantener a la « poesía en verso » dentro del tono y con los atributos que le corresponden, los que trasladados a una prosa que sólo sea prosa se muestran como desacordados y resulta forzoso eliminarlos.

Los aciertos de la traducción se suman, pues, al acierto de los juicios críticos asentados en este volumen. Por ello, y por la ya señalada coincidencia de su cri-

terio espiritualista, estas páginas de Alda Croce vienen a situarse oportunamente junto a las tan precisas y orientadoras que sobre el poeta de España han escrito Karl Vossler, Leo Spitzer, José Montesinos o el mismo Benedetto Croce.

ÁNGEL J. BATTISTESSA.

Romances y villancicos españoles del siglo XVI, dispuestos en edición moderna para canto y piano por Jesús Bal y Gay. Primera serie. La Casa de España en México, 1939.

Esta obra de Bal y Gay, que presenta en forma fácil de utilizar quince composiciones de maestros españoles del siglo XVI, responde al creciente interés del público por el maravilloso pasado musical de España. En los programas de conciertos y audiciones y en las grabaciones fonoelectricas se concede hoy importancia a las obras antiguas de la escuela española (entre las grabaciones pueden mencionarse las dedicadas a la escuela de organistas españoles y las de canciones del Renacimiento realizadas por el tenor alemán Max Meili). Las anteriores colecciones de composiciones musicales no eran ni accesibles ni de uso cómodo, por estar hechas con miras eruditas¹. El *Cancionero de los siglos XV y XVI* publicado por Asenjo y Barbieri emplea diferentes claves para las diferentes voces, uso hoy anticuado e ingrato para el aficionado. El tomo III del *Cancionero musical popular español* de Pedrell o la obra sobre los laudistas españoles del XVI del conde de Morphy se limitan a modernizar la tablatura de vihuela que sin previos acomodamientos no se puede llevar a los modernos instrumentos acompañantes, al piano en particular. Bal y Gay salva esta insuficiencia por medio del transporte, la ampliación de algunos acordes por redoblamiento de sus notas constitutivas, la permutación de voces en el conjunto polifónico y la añadidura de alguna parte nueva, siempre en el estilo de la época. Se echa de menos, sin embargo, una noticia biográfica de los autores, tan útil para el lector corriente, y sobre todo, dada la autoridad del autor, algunas breves instrucciones sobre el estilo y la interpretación de las obras, como las que él mismo dió, con tanta eficacia, en las *30 Canciones de Lope de Vega* publicadas por la Residencia de Estudiantes en 1935. Bal y Gay incluye los textos literarios de las canciones, con los romances en su forma integral, tales como se encuentran en las colecciones contemporáneas.

Hemos tratado de comparar las quince canciones y romances de la obra con las transcripciones que nos ofrecen otros cancioneros que hemos podido consultar, a fin de llegar a una visión aproximada del trabajo de lección y pianización de Bal y Gay:

¹ No teníamos hasta ahora, en este aspecto de la música vocal, ninguna obra que correspondiera, por ejemplo, a la publicación de sonatas españolas para clave (desde el siglo XVII hasta comienzos del XIX) hecha por Joaquín Nin, es decir, una edición autorizada y dirigida al intérprete musical, de textos con vistas a su ejecución, pues las canciones antiguas rearmonizadas por el mismo Nin o por Obradors están, por el proceso de estilización a que se las ha sometido, más cerca de ser obras originales que de dar una visión exacta del período a que pertenecen. Las pulcras y correctas versiones de Martínez Torner tampoco bastaban para llenar este claro, dada su dispersión y poco número.

Triste estaba... (Romance de Luis Milán). Figura también en la colección *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle*, publicada por G. Morphy, Leipzig, 1902, en una versión que presenta respecto de la de Bal y Gay, algunas diferencias. El compás es de compasillo en lugar del C que adopta Bal y Gay, y está escrita a una quinta baja, en Do. Tiene algunas diferencias de lección, especialmente en la primera frase, y en la sensible, que es varias veces Si bemol, en vez de Fa sostenido como usa Bal y Gay (es decir, que la sensible está frecuentemente a una segunda mayor de la tónica). La versión de Bal y Gay está enriquecida, además, con floreos vocales que no figuran en el original, pero que reclama el autor en una nota, al comienzo. El texto difiere en algunas palabras: Policena (como en el *Romancero General*); « la ciudad asolada » (Bal y Gay: « y la ciudad asolada »; *Romancero General*: « y su ciudad asolada »); y « Di, traidor », en vez de « Oh, traidor », en la estrofa que no figura en el *Romancero General*: ¡ Oh, traidor! ¿ Cómo pudiste / en mujer vengar tu saña; / no bastó su hermosura / contra tu cruel espada ?

Sospirastes, Valdovinos (Romance de Luis Milán). También en la colección de Morphy; en La, tesitura algo más cómoda que la de Do, empleada por Bal y Gay; También en C, pero con figuración doble, escribiendo en blancas donde Bal y Gay emplea figuras negras. Presenta diferencias en la colocación de la frase correspondiente a las palabras « las cosas que yo más quería » transcrita entre dos silencios que desfiguran la acentuación tónica, pero hacen corresponder los acentos musicales y los prosódicos; y difieren también las líneas melódicas correspondientes a « en Francia » y « cada día », así como en los floreos de la vihuela. En el texto se conserva la forma antigua en algunas voces: « tenéys », « hazemos », « Baldovinos », que Bal y Gay moderniza. El romance completo que Bal y Gay incluye al final difiere del texto del *Romancero General* en algunos puntos: « Tan claro hace la luna » (Bal y Gay), « tan clara hacía la luna » (*R. G.*); « cumpliéndose » (Bal y Gay), « cumpliendo » (*R. G.*); « amigo que yo más quería » (Bal y Gay y el texto de Milán en las dos versiones), « amigo a quien más quería » (*R. G.*); « Por tus amores, Valdovinos » (Bal y Gay) « Por tu amor, mi Valdovinos » (*R. G.*); « siquisieres » (Bal y Gay), « si me quieres », (*R. G.*).

Durandarte (Romance de Luis Milán). En apéndice en el cancionero de Barbieri (en tono de Do, compasillo, correspondiendo una redonda a una negra de Bal y Gay); en Morphy (tono de La, compasillo con figuración reducida a la mitad de la empleada por Barbieri y al doble de la de Bal y Gay), y en Pedrell (*Cancionero*, n° 46, en Do, pero a la octava alta de la versión de Barbieri; en C, en una figuración cuatro veces mayor que la de Bal y Gay e igual a la de Barbieri). Las versiones son casi idénticas: la de Barbieri es fiel a la tablatura, que transcribe sin modificar; la de Pedrell enriquece algo el acompañamiento, ya para piano, y Bal y Gay da ya una versión íntegramente pianística, respetando escrupulosamente el texto original. La versión de Barbieri difiere solamente en la base armónica en un pasaje (compás 8° de la versión de Bal y Gay) en que las versiones de Pedrell y de Bal y Gay coinciden. La versión de Morphy presenta algunas diferencias (Do natural en la nota correspondiente a la sílaba « ro » de « buen caballero », que en la tonalidad adoptada por Bal y Gay debiera ser Si bemol. y

muy probablemente mutación intencional de Morphy para evitar una falsa relación, muy de la época, sin embargo, y muy del carácter modal de la composición), colocando en anacrusis, por el mismo procedimiento que en el romance anterior, la primera frase de la segunda parte. La línea melódica, salvo en estos dos puntos, es idéntica en las cuatro versiones. El texto conserva, en Morphy, Pedrell y Barbieri, « galas y invenciones » (« e » en Bal y Gay). El *Romancero General* trae la versión « yo te ruego que hablemos / en aquel tiempo pasado » donde todos los demás textos leen « d'aquel buen tiempo pasado ».

De Antequera sale el moro... (Romance de Cristóbal de Morales, 149^o-1553). La hemos compulsado con su versión fonoeletrónica, respecto de la cual no presenta diferencias grandes. El texto de esta versión no es el anónimo del *Romancero general*, sino otro, también incluido en el *Romancero*, y reformado por Cristóbal Velázquez de Mondragón, más breve y conciso. Las diferencias entre el de Morales y el de Bal y Gay y el del *Romancero*, son las siguientes: « Si supiédeses, el Rey moro » (Bal y Gay), « Si supieses... » (*Romancero General*); « de todas se escabullía » (Bal y Gay), « de todos s'escabullía » (*Romancero general*).

Mira Nero de Tarpeya (Fr. Juan Bermudo). N.º 63 del cancionero de Pedrell, que lo da en 2/4, con la misma figuración, lo que hace de cada compás la mitad de los de Bal y Gay. Las versiones son casi iguales (Pedrell adopta la tonalidad de La menor), aunque la transcripción de Bal y Gay ofrece una escritura más lógica y robusta, aun sin considerar la inclusión de la melodía vocal en el acompañamiento, procedimiento que adopta repetidas veces (y que, en parte de esta composición, y en varias otras, también utiliza Pedrell). El texto completo del romance no corresponde exactamente al del *Romancero General*. Además de algunas variantes menores (« la ciudad toda ardía », en vez de « todá se ardía » como la da el *Romancero General*, o « de ver abrasar a Roma / decantaba en poesía » en vez de los cuatro versos del texto de Bal y Gay), hallamos la justificada omisión de veinte versos (antes de los dos últimos) con una larga lista de ineficaces suplicantes ante la crueldad del emperador.

¿ *De dónde venís, amore?* (Villancico de Enríquez de Valderrábano). Consta en el cancionero de Pedrell (59), y en el de Morphy, los dos en Si (Fa sostenido en clave); Pedrell en 2/4 con figuración doble de la de Bal y Gay. Morphy difiere de Bal y Gay sólo en el pasaje correspondiente al segundo compás de la versión de este último:

Morphy	
Bal y Gay	

y en la copla; Pedrell coincide con Bal y Gay en estos pasajes y da una lección distinta a los compases 4 y 5 de éste; todas éstas, diferencias sin gran importancia. Ninguna de las dos versiones consultadas trae el verso « no venís a la postura » para cantar en la repetición, que tampoco está indicada en las otras versiones.

Falai, miñ'amor (Villancico de Luis Milán). Pedrell, 43 (Si bemol) y Morphy (Re mayor) dan esta composición, respectivamente, en 2/4 y C. Mucho más ajustado nos parece el compás adoptado por Bal y Gay; las tres versiones se corresponden con bastante aproximación, dando sin embargo Pedrell una armonización más complicada, pero no más eficaz, con contratiempos y cambios de ritmo. El texto está, en Pedrell y Morphy, en ortografía antigua: «miña amor» (Bal y Gay «Miñ'amor», más lógico y apropiado para cantar); faláys y falayme (Pedrell; a veces también falai y falaime); matayme. Morphy trae por error «fago caber» por «faço saber». Bal y Gay moderniza estas grafías y unifica el *non* que en los otros es a veces *no*.

¿*Con qué la lavaré?* (Villancico de Vázquez). Trae Morphy tres composiciones con este título, que corresponden a obras de Valderrábano, Pisador (que utiliza algunas variantes: «¿Y con qué la lavaré»; y «lávansen las mozas» por «lávansen las casadas»), y a ésta de Vázquez, puesta por descuido bajo el nombre de Fuenllana, su colector. Su versión está una tercera más bajo, y en ella falta una repetición, lo cual hace la versión de Bal y Gay cinco compases más larga. Tampoco figuran las vocalizaciones que en 9º compás de la versión de Bal y Gay se hacen al final de la palabra «penada». El texto es idéntico en las dos versiones.

De los álamos vengo, madre (Villancico de Juan Vázquez). Figura en Pedrell y Morphy, estando las tres versiones en el mismo tono, y las de los dos últimos en el mismo compás, 2/4, que corresponde, con la misma figuración, a medio compás de la versión de Bal y Gay y a un tercio de los compases accidentales de 6/4 que éste intercala en tres ocasiones. La transcripción de Bal y Gay difiere muy poco de la versión de Pedrell, también para piano, aunque es más llena y pianística, refuerza algunos pasajes débiles, respeta más la lógica sucesión de las voces y atempera algunas disonancias de séptima mayor que Pedrell emplea con cierta fruición, no muy de la época. Por un error tipográfico, que desdichadamente no son raros en su cancionero, la versión de Pedrell termina sobre la primera inversión de un acorde de sexto grado. Las dos versiones de Pedrell y Morphy, sin grandes diferencias esta última respecto de la de Bal y Gay, omiten las palabras «de ver» en la primera aparición del segundo verso del texto («de ver cómo los menean el aire»). En todo lo demás el texto es igual en las tres versiones.

En la fuente del rosel (Villancico de Juan Vázquez). No tenemos ninguna otra versión de esta composición.

¿*Cómo queréis madre?*... (Villancico de Juan Vázquez). En Pedrell (72) y Morphy, que también lo da como de Fuenllana. Ambos lo transcriben en Sol, sin alteraciones en la clave, usando el primero el compás de C y el otro el de 2/4 con figuración reducida a la mitad. La versión de Pedrell es más conforme a la de Bal y Gay, a pesar de existir ciertas diferencias en la parte de vihuela; en cambio Morphy divide frecuentemente los valores largos de la parte vocal, haciéndolos corresponder a varias sílabas del texto. Éste no ofrece diferencias mayores que las dos siguientes: «Quanto á él más me llevo» (Pedrell y Morphy), «que cuan-

to a él más me llego » (Bal y Gay) ; y « tal vida como es ésta » (Pedrell), probablemente error.

Vos me matastes (Villancico de Juan Vázquez). En Pedrell (74) y Morphy, que lo atribuye también a Fuenllana. Las dos versiones están a la misma altura, una cuarta más baja que Bal y Gay. Tanto en esta versión como en otras, mientras Morphy escribe la parte de vihuela a la altura real (usando para ello dos pentagramas), Pedrell lo hace a la octava alta, siendo el efecto una octava más grave, y en una sola pauta. Ninguna de las versiones ofrece grandes diferencias, salvo un mayor cuidado de Bal y Bay en la disposición y escritura de las voces y la repetición de la melodía vocal en el acompañamiento, procedimiento no siempre recomendable. Los textos son idénticos ; Pedrell trae a veces « matasteis », forma todavía poco usada entonces.

Quiero dormir y no puedo (Villancico de Juan Vázquez). En Morphy, ya entre las obras de Vázquez publicadas por Fuenllana. En 2/4 (Bal y Gay compasillo y a veces 6/4) y una cuarta más bajo. Las versiones se corresponden, siguiéndose en los cambios de ritmo, aunque éstos sean resueltos de diversa manera. Hay diferencias en la colocación de la letra y ejemplos de la división de valores comunes en las versiones de Morphy, como en el pasaje siguiente :

Morphy *que se ca-se con su-a-mi-ga.*

Bal y Gay *que se ca-se con su-a-mi-ga.*

El texto es igual en las dos versiones.

Ardé, corazón, ardé (Villancico de Luis de Narváez). No hemos encontrado ninguna otra versión.

Si la noche hace oscura. (Villancico de Diego Pisador). Figura en Morphy, una cuarta más baja y en 2/4, presentando variantes sin mayor importancia en el segundo verso (compás 8 de Bal y Gay) y en el tercero (compás 15, *id.*). Por error, en la repetición de ese mismo verso se lee « amiga » por « amigo ». Faltan en esta versión los versos 8 y 9 que se utilizan en el « da capo ».

Como puede apreciarse por el detalle que antecede, las variantes entre las versiones de Bal y Gay y las dadas por otros cancioneros, por lo general indican (como puede verse por las coincidencias entre varios de ellos y las de Bal) errores más bien en las otras versiones que equivocaciones de lectura en ésta. Y en el terreno de lo musicalmente práctico, las tonalidades adoptadas son generalmente (con excepción de « Sospirastes, Valdovinos », algo más aguda de lo que su carácter requiere) apropiadas y cómodas para voces altas. Igualmente, el compaseo que Bal y Gay adopta es, comparado con los otros, el más aceptable y familiar para nuestro ojo de 1941. Todo esto, y la pulcritud de la tipografía musical, clara y sin más errores que los fácilmente salvables de dos silencios olvidados (uno

en *Sospirastes...* y otro hacia el final de *Vos me matastes* y, en primer término, la maravillosa musicalidad y hermosura de las composiciones que integran este volumen, hacen de la obra de Bal y Gay una colección que merece difundirse, y capaz de proporcionar material fidedigno para el conocimiento de estas melodías antiguas y renovadamente jóvenes.

DANIEL DEVOTO.

GUILLERMO LOHMANN VILLENA, *El teatro en Lima en el siglo XVI*, en los *Cuadernos de estudio del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú*, Lima, 1939, tomo I, número 1, págs. 45-74.

Id. *Apuntaciones sobre el arte dramático en Lima durante el Virreinato* [Conferencia], en *Tres*, Lima, número 7, diciembre de 1940, págs. 28-57.

A pesar de que la materia de estos dos trabajos es en buena parte primicia de una obra más extensa que prepara el señor Lohmann Villena sobre el teatro en Lima en los siglos XVI y XVII a cuya publicación hemos de dedicar un análisis más completo, la extraordinaria novedad de las muestras nos obliga a llamar la atención de los estudiosos sobre ellas, lamentando de paso la rareza de estudios de la índole de los presentes.

En la introducción de su conferencia nos dice el autor que «el teatro en Lima se destacó por su originalidad, lozanía y calidad estética, muy por encima de la producción similar en el resto del continente, al extremo de competir holgadamente con la que tuvo su asiento en la Nueva España, con haber sido esa comarca más favorecida con las provechosas venidas de los ingenios metropolitanos». Y su afirmación queda justificada con creces, sobre todo si se refiere a los siglos XVI y XVII, cuya importancia podemos sólo entrever por ahora. El señor Lohmann Villena nos reconstruye en el primero de sus estudios un período de casi cuarenta años de representaciones vinculadas al Ayuntamiento, que las organiza para celebrar el Corpus Christi. Aparecen a mediados del siglo XVI en Lima, como en Méjico, a consecuencia del crecimiento de los grandes centros de vida urbana, y se desarrollan con el apoyo concurrente de los cabildos y de los gremios organizados.

No hay que olvidar, sin embargo, que las representaciones de Corpus encarnan sólo una de las direcciones del teatro colonial y tal vez no sea inútil insertarlas precisamente en el cuadro general del teatro del siglo XVI⁴. Forman la primera etapa teatral las representaciones tlaxcaltecas del Corpus de 1538 sobre Adán y Eva y la serpiente, sobre la tentación del Señor, sobre la predicación de San Jerónimo y de San Francisco. Pantomimas y pasos catequísticos en lengua indígena aparecen también en el Perú, según el Inca Garcilaso (*Comentarios Reales*, parte I, lib. II, cap. XXVIII) y su escenario fué la iglesia misma, o el atrio. o

⁴ El señor Lohmann Villena en su conferencia insinúa la hipótesis de que del romancero del Virreinato nacieran obras teatrales que desarrollaran sus temas. Pero ésa no es ley del desarrollo del teatro español, al que acude como ejemplo, ni tal hecho se ha producido en otras regiones de América.

el cementerio vecino, o tablados levantados a lo largo del recorrido de las procesiones. Pero muy pronto los misioneros hubieron de utilizar menos las lenguas indígenas, a causa de los equívocos e interpretaciones peligrosas de los neófitos (Remesal, *Historia general de las Indias occidentales...*, lib. VI, cap. VIII), y, aunque no desaparece el teatro en las lenguas autóctonas, se utiliza cada vez menos como instrumento de evangelización. A mediados del siglo xvi, las festividades de Corpus provocan el trasplante de autos y farsas españolas, y poco a poco asoma tímidamente el teatro de autores, alusivo a los acontecimientos notables de la vida colonial (llegada de Virreyes y Arzobispos). La tercera etapa del teatro, que acabamos de referir, es la que ilustran acabadamente las pesquisas del señor Lohmann Villena, en el período que va de 1563 a 1600, durante el cual registra testimonio numerosísimos que trataremos de ordenar, advirtiendo que no puede marcarse entre ellos clara distinción de fechas. 1) *Representaciones en el interior de las iglesias sobre la Pasión y otros autos y memorias de la Resurrección y de la Natividad*, prohibidas por los Concilios limeños de 1552 y 1567. Alternaban con farsas y juegos profanos en que representaban clérigos.

2) Autos anónimos, probablemente españoles, como el *Auto de la Gula* (1563), el de *Abraham* (1565), *Audiencia del alma* (1574), u otros, representados por actores ocasionales o por los gremios en carros o « castillos », todo con intervención del Ayuntamiento. Del mismo tipo son el *Auto de cuando al hombre lo acusaban con calumnias* (1574), *Auto de cuando Cristo apareció a los dos discípulos que iban al castillo de Emaús* (1577) ¹, *El juego de la primera* [¿Eva?] (1581), *Venta y remate sacramental* (1597). El Cabildo tomó a su cargo la organización de la fiesta, y nombraba para el caso a dos miembros de su seno para contratar con los representantes y vigilar el cumplimiento de lo estipulado. Recuérdense los disputados de la fiesta de Santa Ana en Madrid (Rodríguez Marín, *Novelas ejemplares*, Madrid, 1932, I, pág. 7).

3) *Obras de autores*: Desde 1574 tenemos ya al capitán don Sancho de Ribera y Bravo de las Lagunas (1543-1591), limeño, soldado y poeta, recordado por Cervantes en el *Canto del Caliope*, autor de una obra que no llegó a representarse; el capitán don Pedro de Uroz Navarro (1541-1598), limeño, autor del auto *Figura del maná* (1574) ²; el maestro Pedro Enríquez (hacia 1565-¿1583?), que

¹ Es sin duda el indicado por Moratín en *Orígenes del teatro español*, ed. *Biblioteca de autores españoles*, II, pág. 190: « Auto de la aparición que Nuestro Señor Jesucristo hizo a los dos discípulos que iban a Emaús en metro de arte mayor, compuesto por Pedro Altamira, el mozo, natural de Hontiveros; impreso con licencia en Burgos, año de 1523 ». « Un ángel hace el prólogo, diciendo cuanto ha de verse en la representación: Lucas y Cleofás van camino de Emaús hablando de la muerte de Jesucristo, de su vida admirable, de su doctrina y sus milagros: pero dudan no obstante si será el Mesías prometido. Cristo se aparece en forma de peregrino y van en en compañía discurrendo sobre el mismo propósito. Uno y otro admiran la sabiduría y elocuente persuasión del peregrino, y llegando a Emaús le convidan a cenar. »

² El señor Lohmann Villena tiene por seguro que don Pedro de Uroz Navarro fué el autor de la *Figura del maná*. De los términos poco claros de la escritura correspondiente parece interpretarse que se limitó a poner su rúbrica de Alcalde diputado en una obra ya escrita (véase *El teatro en Lima*, pág. 55). En la Colección de autos de Rouanet figura un auto de título muy semejante (*Auto del magna*, Figuras: Rubén, Manasés, Rudilla, Lía, un villa-

escribió por 1575 piezas escénicas; el clérigo sevillano Alonso del Águila (hacia 1580); Miguel Cabello de Balboa, de Archidona, autor de la *Comedia del Cuzco* y la *Vasquirana*; don Fernando Carrillo de Córdoba (¿ 1580-1620?). Y paralelamente seguimos el tránsito del diálogo o monólogo del farsante improvisado a obras que presentan cierto número de actores (entre los que parece que uno sólo fuera profesional), y por fin a las compañías reclutadas entre actores de oficio, como la de Francisco de Morales, que actúa en 1582 y 1600, la de Gabriel del Río entre 1598 y 1625, la de Francisco Pérez de Robles, desde 1599, y ya en la primera mitad del siglo xvi la de Alonso de Ávila y su mujer María del Castillo, la célebre «Empedradora», con otras varias. Y los documentos nos proporcionan además la transformación del escenario religioso, que da paso a los carros rodantes, para fijarse provisionalmente en los tablados levantados por el Ayuntamiento y por fin en el Corral de Santo Domingo, primer teatro fijo, edificado por el actor Francisco de Morales, autorizado para ello en 1596. A pesar de la autorización, el teatro no existía aún en 1598, en que el Ayuntamiento lo considera lugar baldío, con lo que la prioridad que se pretende para el teatro de Lima queda muy dudosa. Recuérdese que el teatro de Méjico se nos presenta funcionando normalmente en 1597 en la «casa de comedias» de don Francisco de León.

Claro está que en el período que estudia especialmente Lohmann Villena conviven con las representaciones de Corpus otras formas teatrales rezagadas: los coloquios, comedias y autos jesuíticos en aymara o en quechua y castellano mezclados, que representaban indígenas. Otra especie teatral, de la que conocemos nuevos datos para Lima, es el conocido teatro de colegio, que se nos aparece en su forma típica en la tragedia *El triunfo de los Santos*¹, representada en 1578 en Méjico por los colegiales de los jesuitas. Desde la llegada de la Compañía de Jesús al Perú (1568) se inicia la composición y representación de este tipo de obras: el coloquio representado ante el virrey Francisco de Toledo (1569); el *Coloquio sobre la Vida de san Paulino* (1585), cuyo autor puede ser, según Lohmann Villena, el P. José de Acosta, entonces en Lima; el *Coloquio sobre el martirio de María Estuardo*, representado ante el virrey Marqués de Cañete; el coloquio que representaron los dominicos sobre la *vida de san Jacinto* (1595), y la *Historia alegórica del Anticristo y juicio final*, representada en 1599 en el Colegio de San Pablo.

Los limeños de los siglos xvi y xvii tuvieron grande afición al teatro. En 1615 Lima tenía otro corral de comedias, además del ya conocido de Santo Domingo: el del *Mesón Blanco*, que abrió la actriz María del Castillo, a quien no había desanimado el fracasado corral de San Andrés (1604), también obra suya. El autor preferido del público era con mucho Lope de Vega, desde 1599, en que se representó su comedia a lo divino *El nacimiento de Ursón y Valentín*. Después se llevan a escena obras de Damián Salustrio del Poyo, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón (primer tercio del siglo xvii), que ceden

no, Moisés, Aarón, otros del pueblo). En el *cancionero* de fray Ambrosio Montesino (*Bib. Aut. Esp.*, XXXV, pág. 402) se incluye un *tractado del Santísimo Sacramento*, monólogo, representable, dividido en pasos, uno de los cuales se titula precisamente «De la figura del Manná».

¹ Véase HARVEY LEROY JOHNSON, *An edition of Triunfo de los Santos with a consideration of Jesuit School plays in Mexico before 1650*, Philadelphia, 1941.

el lugar a Rosete, Cáncer, Pérez de Montalván, Matos Fragoso, Rojas Zorrilla, Moreto, como figuras menores en torno a Calderón (último tercio del siglo xvii). El prestigio de Calderón fué en Lima, como en toda América, muy prolongado, y dura hasta bien entrado el siglo xviii. El auge calderoniano explica el gusto por la ópera, espectáculo de mayor visualidad, asociado a las costumbres fastuosas de la corte de los virreyes, a partir del Marqués de Castell-dos-Rius. Pero la afición popular por la comedia había disminuído, y a lo largo del primer tercio del siglo xviii las representaciones sólo alcanzan al público restringido de la Corte o forman parte de las diversiones ofrecidas en las residencias veraniegas de los virreyes.

Las investigaciones del señor Lohmann Villena, cuya importancia hemos querido señalar, abren el camino a otras semejantes en el resto de América, y nos parece que una búsqueda sistemática habría de depararnos una voluminosísima historia del teatro colonial. Y para ello bastará comenzar con la consulta de los protocolos de los escribanos de ayuntamiento y las actas de cabildos. En el transcurso de la pesquisa habrán de ofrecérsenos, por fin, fragmentos u obras enteras, cuyos contenidos sólo alcanzamos a conjeturar a través de su título y de sumarísimas indicaciones sobre el número y condición de los personajes, que no hacen sino acrecentar nuestro interés por conocerlas ¹.

JULIO CAILLET-BOIS.

TH. ALAJOUANINE, ANDRÉ OMBREDANE y MARGUERITE DURAND, *Le syndrome de désintégration phonétique dans l'aphasie*. Travail du Laboratoire de Pathologie du langage à l'Hospice de Bicêtre, Masson et Cie., Editeurs, 1939, 138 págs.

Los autores, Th. Alajouanine, profesor agregado de la Facultad de Medicina de París y médico del Hospicio de Bicêtre, André Ombredane, Director del Laboratorio de Psicobiología del Niño en la Escuela de Altos Estudios de París, y Marguerite Durand, encargada del laboratorio de Fonética Experimental del Instituto de Fonética de París, se plantean el siguiente problema: La pérdida del lenguaje articulado (sin que exista parálisis de los órganos fonatorios) ¿ha sido realmente comprobada como síndrome separable de las otras formas de «afasia»? En una primera parte consagrada al estudio crítico de las doctrinas sobre la afasia se preguntan los autores: Los diagnósticos concluyentes de afasia motora pura ¿no responderán a una insuficiencia de las investigaciones clínicas?

De ahí el método seguido en el estudio de cuatro casos observados minuciosamente durante varios años. Cada enfermo ha sido sometido a observaciones de

¹ En la nota a la página 31 de su conferencia el señor Lohmann Villena se refiere a la seguidilla de Santa Rosa de Lima (que aduce en la forma: «Las doce son dadas, / Jesús no viene» según el canónigo Joseph Manuel Bermúdez, *Sermón panegírico de la admirable Virgen Santa Rosa de Lima*, Lima, 1782, fol. 62) y señala su relación con el cantar de Melibea en el acto décimonono de la *Celestina* y su conservación en la copla andaluza recogida por Rodríguez Marín. Ya lo había indicado Pedro Henríquez Ureña, quien dió asimismo la fuente y variantes o derivaciones del mismo cantar (*La versificación irregular...*, Madrid, 1933, 2ª ed., págs. 107-108 y nota).

distinta naturaleza : exámenes neurológicos, exámenes del lenguaje en sus aspectos fonéticos y extrafonéticos, pruebas no verbales de inteligencia, etc. El estudio fonético se ha hecho con auxilio del cilindro de Rousselot, inscribiendo al mismo tiempo la línea bucal y la línea nasal. Para poner de relieve las particularidades de la pronunciación del enfermo se registraron por igual procedimiento las mismas palabras en un sujeto normal.

Lejos de aparecer como el « reino de la fantasía », las alteraciones fonéticas de estos enfermos presentan una homogeneidad y una constancia tales que permiten reunir esas alteraciones bajo un pequeño número de principios :

1) Las reacciones articulatorias presentan un carácter *sincinético* : un fonema tendrá mayor probabilidad de ser emitido correctamente si su pronunciación responde a una reacción global o poco diferenciada de los órganos fonadores ; las vocales orales son los fonemas menos diferenciados, los que más abundan por lo tanto en la pronunciación del enfermo ; las vocales nasales, cuya diferencia con las vocales orales depende de la caída del velo del paladar, son reemplazadas por las orales correspondientes. La diferenciación de los tres momentos articulatorios, *intensión*, *tensión* y *distensión*, es menos importante para las vocales que para las consonantes.

2) Después de la primera fase de ensayos y errores la *tensión* se hace con *violencia* y *brusquedad*, con las siguientes consecuencias :

a) El sujeto no es capaz de *moderar* su corriente espiratoria excesiva ; de ahí que sea también más fácil la vocal oral que la vocal nasal, porque un empuje espiratorio violento contribuye a mantener el velo aplicado contra la pared de la faringe (posición de las vocales orales) ; la caída del velo, necesaria a la producción de las vocales, reclama cierta moderación de la corriente espiratoria.

b) Siempre es imposible de moderar los movimientos, los órganos se colocan en posiciones extremas. El sujeto es incapaz de mantener el canal bucal en grado de constricción. Las constrictivas son reemplazadas por las oclusivas, con idéntico o vecino punto de articulación.

c) Por las mismas razones, las consonantes sordas son más fáciles que las sonoras — la sonora exige que el esfuerzo sea repartido entre el punto de articulación y la glotis ; un esfuerzo articulatorio excesivo no permite tal reparto e impide a las cuerdas vocales vibrar.

d) La *distensión* se produce bruscamente, con fuerza excesiva. El sujeto es incapaz de una *distensión* progresiva. De ahí su imposibilidad de emitir consonantes en fin de sílaba (fonemas de *tensión* decreciente). Esas consonantes pueden ser simplemente suprimidas o puestas en *tensión* creciente por adición de una vocal suplementaria o bien, por *metátesis*, la consonante final es colocada en principio de sílaba.

3) En la emisión de palabras polisílabas aparece el fenómeno de *asimilación*, rasgo fundamental de la fonética de estos enfermos. Cuanto más débil es el fonema por naturaleza (constrictivas, sonoras, nasales) o por posición, con más fuerza actúa el poder asimilador.

4) La *metátesis*, otro rasgo de la fonética de estos enfermos, responde a condiciones de mayor comodidad o facilidad articulatorias.

5) *La elisión* : El enfermo suprime la consonante final de sílaba, la final de palabra y la componente de un grupo en cualquier posición. Cuando la desinte-

gración es profunda, las palabras se reducen a una sola emisión silábica : la de la sílaba acentuada.

6) Cuando el enfermo es capaz de emisiones polisilábicas, las sílabas están sueltas, emitidas lenta y penosamente ; el acento tonal desaparece, la melodía del lenguaje se pierde.

El carácter sincinético de las reacciones articulatorias, la dificultad en las fases de intensión y de distensión, la perseveración excesiva en la tensión y la dificultad de asegurar la independencia de los movimientos sucesivos de la articulación parecen establecer que la lesión ha liberado una actividad más primitiva, de carácter tónico, impropia a la articulación normal, pero con grandes semejanzas con la fonética infantil.

El paralelismo entre estas dos fonéticas (la del enfermo y la del niño) se precisa con la reproducción de los principios que uno de los autores (A. Ombredane) ha formulado en otra obra : *Le développement du langage*, de 1937. Pero si hay puntos comunes entre estas dos fonéticas, hay que señalar, en cambio, una diferencia fundamental : el enfermo conserva una noción analítica de la estructura de la palabra, que el niño no ha adquirido aún, y trata de adaptar a ella su elocución, cosa que el niño no hace.

Concluyen los autores afirmando que el síndrome de desintegración fonética posee una individualidad indiscutible, aunque no se lo encuentre en estado de absoluta pureza, es decir, completamente dissociado de las otras formas de afasia.

La imposibilidad de emitir correctamente las palabras no puede explicarse por un trastorno de evocación verbal (como lo quiere Head). Si sólo interviniese ese trastorno, el enfermo emplearía palabras inadecuadas, pero con fonética normal ; además, las anomalías de su grafismo serían estrechamente paralelas a las de su elocución.

Las mutaciones fonéticas descritas en esta obra comprueban que no hay correspondencia entre las anomalías de estructura de la palabra escrita y las anomalías elocutivas ; las alteraciones fonéticas se reproducen regularmente en todas las reacciones elocutivas, ya pertenezcan al lenguaje espontáneo, a la repetición o a la lectura.

En cuanto al método de reeducación de estos enfermos, no difiere en líneas generales — expresan los autores — del que se emplea para desmutizar a los sordomudos. El problema esencial consiste en obtener variaciones regularizadas de la intensidad, de la duración del soplo, del esfuerzo articulatorio. Es necesario someter a ejercicios rítmicos progresivos los ataques, las detenciones, los pasajes de un sonido a otro, para que la palabra recupere su plasticidad y la libertad de sus movimientos sucesivos.

MERCEDES A. DE CHÁVEZ.

JOSEPH H. D. ALLEN JR., *Portuguese word-formation with suffixes* (suplemento de *Language*, vol. XVII, 2 (Language dissertation n° 33), 1941, 143 páginas.

Este trabajo, tesis de la Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, ejecutado bajo la dirección de M. E. Williams, muestra las cualidades de aplicación y celo necesarias para formar listas de palabras, clasificarlas según los criterios de la

ses de comida, de pienso, etc.'), el plural en *-uri* se considera ya como arcaico, popular y dialectal, y cede, lo mismo en los neutros que en los femeninos, donde era analógico, al plural en *-e*. De manera general, la distinción de los géneros en rumano avanzado no sería, según Iordan, tan importante como la del número; los femeninos tienden a adoptar la *-i* del masculino plural porque, como resultado de los cambios fonéticos más radicales producidos por una *-i*, la característica del plural llega a ser más fuerte (*roată* 'rueda' *-roate* plural normal *-roți* plural avanzado). Si se realizara lo que Iordan predice para el porvenir del rumano, a saber, *-i* para los plurales del masc. y del fem., *-e* para los plurales heterogéneos, la simplificación que nosotros entrevemos llegaría a una clasificación clara en animados e inanimados, lo que demostraría que, en este punto, el rumano habría vuelto a una concepción que en otros tiempos fué esencial en indoeuropeo ¹.

¹ Esto lo ha puesto bien en evidencia C. Racovița, *Bull. lingu.*, VIII, 154 y sig. Según Racovița, « el género personal en el interior de los géneros masculino y femenino » (que se manifiesta en el uso de *p(r)e* ante acusativo de seres animados, el genitivo-dativo del tipo *Columna lui Trajan*, el vocativo masc. en *-e* y fem. en *-o*), junto con el neutro que expresa lo inanimado, testimonia una sensibilidad particular del rumano para la distinción de animado e inanimado. En otras lenguas románicas no hay más que indicios del género personal, no sólo los que cita Racovița (el acusativo con *a* del español y de ciertos dialectos italianos meridionales y la construcción antiguo-francesa *li fils le roi*, que en *rue Richelieu*, *affaire Dreyfus* ha cambiado singularmente de significación), sino también la declinación antiguo-francesa de *ante* (*antain*), la construcción personal *li cors le roi*, el sistema débilmente indicado en francés moderno con ejemplos como *de Hitler* (*de Hegel*) frente a *l'hittlerisme* (*l'hegélianisme*); el uso de *en, na* (= *domine, domina*) en mallorquín para introducir, no sólo personificaciones, sino también animales; los tipos epicenos ital. *papa*, esp. *el cura*, lomb. *moléta* masc., esp. *el bragaza(s)*, port. *marica(s)* (sin flexión en plural), que Migliorini y yo hemos tratado. Se trata en todos esos casos de una declinación (o de una falta de declinación) de los nombres propios y de la atracción de los apelativos por esos nombres: cuando por ej. Salvioni, l. c., pág. 191, enumera los indeclinables del lombardo (*i zio, i tipo, tri èto, tri kilo...*) y del piemontés (*i macaco, i mèrlo, j'ebreo...*) explica este fenómeno bien « per essere voci immerse », bien por analogía del lomb. *moléta* indeclinable, piem. *aso* (*asino, -i*); pero parece claro que el prototipo *moléta* es él mismo una especie de semi-nombre propio y que las voces injuriosas del piemontés deben tener también el carácter de nombres propios; que, por otra parte, los préstamos (*èto, kilo*) gozan de los privilegios de los nombres propios (véase mi artículo de *BSL*: la ausencia de flexión no es solamente una falta de ductilidad): en rumano se dice *lui e* 'de la vocal e' como *lui Trajan. I zio, i tipo* son nombres de personas doblemente emparentados con los nombres propios: como nombres de persona y como préstamos.

Migliorini, *Studj romanzi*, XXV, 73, cree poder explicar las formas populares *i dentista, i farmacista*, piem. *i giesuita*, rom. *li duca, li papa* e ital. corriente *i boia, i balilla* por una vacilación « a la Buridán » entre la *-i* de los masculinos (el sexo real) y la *-e* de los femeninos (el género gramatical). Se trataría, pues, de una especie de huelga de hambre: « puesto que ni lo uno ni lo otro es enteramente satisfactorio, no hagamos nada y empleemos el indeclinable ». Eso no me parece más que una parte de la verdad. Hay, además de la vacilación entre dos formas diferentes del plural, una vacilación entre el plural y el singular; además de la actitud de compromiso, una veleidad de negarse a de-

Las dos lenguas, el italiano y el rumano, concuerdan en el abandono del tipo *-ora*, que en un sistema de declinación románica debe parecer casi tan anómalo como debió parecerles el dat. plur. en *-ibus* a los hablantes cuando se constituyeron las lenguas románicas: en esto, como en general, el rumano, con su conservadurismo habitual, avanza más lentamente que la *κοινή* italiana, que ha perdido sus *-ora* hace varios siglos (*pécora* está lexicalizado, y derivados como *caporale*, *agoraio*, *pettorale* están petrificados). Además, *le ciglia*, *ginocchia*, etc., están reemplazados, en el habla vulgar italiana, por formas más « streamlined »: *i cigli*, *i ginocchi*¹. En general, la « geometrizzazione », para emplear el término de Leopardi, ha progresado en francés (que ha eliminado *les doie* del ant. franc.) con más espíritu de sistema que en el italiano, el cual, a su vez, está más regularizado que el rumano. La actitud eminentemente clásica de enriquecer interiormente pocas formas, en lugar de arrastrar consigo una masa exuberante, aunque las emplee luego en usos no siempre claramente circunscritos, es, sin embargo, la ley de las lenguas modernas, a la que no podrá sustraerse el rumano.

Permítaseme formular una « moraleja » final. Graur², a pesar de su

clinar voces que designan individuos y que, concebidos como tales (y a veces rodeados de una reverencia particular), se encuentran a mitad de camino entre los apelativos y los nombres propios (estos últimos designan por definición un individuo único): *li papa* 'los papas' se encuentra casi en el mismo plano que *i Petrarca* (evidentemente hay aquí un compromiso entre la idea del plural y el respeto que aísla al individuo modelo). *I Petrarca* quiere resolver la dificultad « a la Buridán »: se trata de diferentes personas comparables con Petrarca, pero en el fondo no hay más que un solo Petrarca. Este compromiso es comparable, desde cierto punto de vista, con lo que hemos adelantado más arriba sobre la forma *le ossa*: es el artículo el que en los dos casos se encarga de la idea de pluralidad.

¹ Por el contrario, los dialectos meridionales mantienen *-ora* (véase Bertoni, *Italia dialettale*, pág. 158), y en Bari *-ora* ha llegado a extenderse a seres humanos: *sandre* 'santos', *mámmere* 'madres'; la transformación (testimonio de la decadencia de *-ora*) de un **avicelli* en **avicell-ora* en la Apulia (*acceddiri*) recuerda el rumano *timपुरi*. Según Garağa, *Bull. Philippide*, III, 55, parece haber en Calabria y en Sicilia la siguiente diferencia entre los plurales en *-i* y los plurales en *-ora*: por ej. *ho visto i boschi di tale* parece tener un sentido preciso, determinado, mientras que *c'erano tante boscora* parece « indeterminado ».

² En un artículo sobre *Les noms latins en -us -oris* (*Rev. de phil.*, XI, 266 y sigs.), en el que, a la manera de Meillet, su maestro, ve en los fenómenos románicos el cumplimiento de hechos latinos, Graur vuelve al problema del neutro en rumano y discute también el artículo de Aebischer. En la parte latina nota la inclinación de los sustantivos con vocalismo palatal (*e*) por la desinencia con vocal velar (*tempus -oris*) y la inversa (*glomus -eris*), especie de disimilación preventiva que tiene su paralelo en la formación de voces latinas en *-aris* (después de *-l-* radical) y *-alis* (después de *-r-*), en francés *diablotin-diableton*, ya aclarado por Gamillscheg, en español *valenciano*, pero *granadino*, que he señalado yo mismo. Luego Graur muestra que la flexión *-oris*, en épocas más recientes, goza de más favor que la de *-eris* (de 25 nombres con genitivo en *-eris*, el

sentimiento lingüístico tan fino, que le ha permitido descubrir el neutro en rumano, se ha dejado coger esta vez en la trampa del positivismo fonético de Meyer-Lübke, ese gran sabio que, demasiado especializado en las lenguas románicas, aficionado a localizar fenómenos generales y humanos en una sola lengua, buscaba su explicación en lo que él creía el *hic et nunc* de esa lengua (en general, en un accidente fonético particular), olvidando, gracias a un aislamiento artificial y anecdótico del fenómeno, las tendencias generales de toda lengua humana, que, ante todo, es, — ¿hace falta

románico no conserva más que 13; de 18 en -o r i s, sólo se han perdido 7 en románico).

En la parte románica, o más bien rumano-italiana, de su artículo, Graur rechaza el acercamiento que hace Aebischer entre el rumano *paminturi cimpuri cursuri funduri lacuri locuri rturi* y las formaciones del latín de Italia como *pavimentora*, etc., y sólo concede la identidad de tendencia fundamental, ya que existe siempre la posibilidad de formar, en el interior del rumano, un *paminturi* (a partir de *paminte*), un *funduri* (con el sentido de 'fondos' y no 'fondo', como el ital. *fondora*). Tiene razón en insistir en que el románico occidental abandona la concepción animista del latín y constituye una categoría de inanimados, por lo demás menos fuertemente acusada en italiano que en rumano. Creo ver, sin embargo, que Graur ha cambiado ligeramente su punto de vista, pues habla ahora del tipo -ora como fenómeno del románico oriental, es decir, de un neutro inanimado, tanto en rumano (del que me parece que descuida las tendencias niveladoras que Jordan ha puesto en claro) como en italiano (del que en mi opinión disminuye demasiado la tendencia a la expresión de lo inanimado): no habla del accidente fonético sobrevenido en rumano que, según sus primeros artículos, habrá condicionado la forma femenina del plural (¿ha abandonado acaso esta hipótesis?). Yo insistiría, sin embargo, en la diferencia, subsistente todavía, entre la manera de ver de Graur y la mía. Esta diferencia consiste en lo siguiente: yo no puedo reconocer un abandono total del animismo en el femenino-neutro del rumano y veo en él, por el contrario, una revivificación de la animización (por medio del femenino, menos aclivo que el masculino, más animado que el neutro).

En cambio, estoy de acuerdo con Graur cuando rechaza la teoría de Bartoli, el cual, en su reseña del trabajo de Aebischer, *Arch. glott.*, XXVI, 125, quiere ver en el tipo *campora* y *digita* (el primero abarca Italia, la Dalmacia preveneciana y Rumania; el segundo también España [*deda*], Francia [*doie*] y el retorrománico [*della*]), una irradiación que parte de un centro de Italia central y que se remonta al umbro y al etrusco. Bartoli, adepto fiel del método « corográfico », es decir, geográfico-lingüístico, de Ascoli, tiene una inclinación deliberada a encerrar ciertas tendencias panrománicas en esos pequeños casilleros geográficos a que es tan aficionado (también las redundancias bibliográficas) para sacar conclusiones que se remontan a esa vaga prehistoria del latín, que fascina a tantos estudiosos positivistas y neopositivistas. Esta geografía lingüística tiene algo de privativo o de restrictivo: el hecho elementalmente humano se vincula a un suelo, a un *Lebensraum* bien preciso. De ahí es fácil el paso al nacionalismo lingüístico. ¿De dónde saca Bartoli su noción de que el tipo (insisto, el tipo) *campora* es más reciente que *campi*? Solidario con *campus-campora*, el plural latino *loci*, de *locus*, frente al plural más bien artificial *loci* 'pasajes de escritores', muestra bien la antigüedad de la formación, apoyada por lo demás con los hechos indoeuropeos y semíticos alegados por Johannes Schmidt. El tipo *digita* — nos dice Bartoli — tiene mayor difusión y está documentado más antiguamente que *campora* y *lectora*. ¿Podía esperarse otra cosa teniendo en cuenta que los dedos pertenecen directamente al cuerpo humano? Esta geografía lingüística debiera transformarse en estratigrafía psicológica: los miembros del cuerpo están más cerca del hombre que sus elaboraciones y sus trabajos, ya que sólo ellos hacen posibles a éstos.

decirlo? — h u m a n a ¹. El rumano y el francés son, ante todo, h o m b r e s que hablan, luego hombres que hablan r u m a n o o f r a n c é s. El lingüista no debe olvidar esta verdad elemental. Y entre los hechos humanos elementales colocamos, con esos grandes poetas-sabios que se llaman Herder y Jakob Grimm, más « realistas » que sus sucesores neogramáticos y neopositivistas, la animización poética de lo inanimado que, en grados diferentes, conocen todas las lenguas.

Me he enterado de que Ángel Rosenblat prepara un libro exhaustivo sobre el género gramatical en español. Quizá este artículo, que se ocupa de fenómenos más bien ítalo-rumanos que iberorrománicos, pueda servirle de « prolegómeno ».

LEO SPITZER.

The Johns Hopkins University, Baltimore. Maryland.

¹ Ya sé que la escuela neopositivista que pulula en Rusia y en los Estados Unidos lanza gustosa contra el método « psico-lingüístico » (que es el de Pichon y el mío, y que era el de Herder y Grimm) el anatema más fulminante que ella pueda imaginar: el epíteto de « mentalistic attitude ». A los ojos de esos innovadores somos « (senti)mentalistas », hombres anticuados que desconocemos el carácter esencial del lenguaje humano, que no es nada más que lenguaje — *speech habits*, etc. —, y no expresión de ideas, y aun menos — ¡ horror! — de sentimientos. Así, mientras esa escuela escriba tratados cuyo contenido mental pueda ser comprendido por sus adversarios (incluso los resentimientos contra el alma humana), seguiré creyendo que no ha probado su tesis y que se la deberá clasificar con los sofistas, cuya mentalidad desenmascaró Sócrates.

aquestas de cuero que hinchén de vino? no tiene evidentemente nada que hacer aquí porque el interlocutor se acuerda probablemente del género de la palabra que no puede recordar en ese instante: las botas);

12.142 : *hacé de las vuestras.*

Agrego por mi parte *tenérselas tiesas, apostárselas, chantárselas, pelárselas*, documentadas por Pfandl en su edición de *Drei Zwischenspiele* de Cervantes. Copiaré también a Dunn, *A grammar of the Portuguese language* :

§ 280 : *na sua* estaria melhor asim ('in his opinion', 'en su opinión'); *conta das suas* às raparigas ('he tells his yarns', 'cuenta de las suyas'), *faz das suas* ('he plays the fool', 'hace de las suyas');

§ 303 : *foi-se embora sem mais aquela* ('without saying another word', 'sin decir otra palabra'), *tem lá aquela* de embirrar comigo ('he has a mania for', 'tiene manía por'); *essa é boa!* ('the idea!', 'ésta es buena'), *ora essa, esta!* ('why, the idea!', '¡qué ocurrencia!'); *é por estas e outras* ('in this way and that', 'en estas y en las otras'); *se desta* escapar ('if I escape from this', 'de ésta si escapo'), *e assim vai o homen desta* para *aquela* ('from one thing to another', 'de una cosa a la otra'); *cahiu em uma boa* ('into a trap', 'en una trampa'); *por outra* ('in other words', 'en otras palabras'); *quere ouvir uma de Pedro* ('a good story', 'una buena historia'); *os outros levan a melhor* ('the others get the better of it', 'los otros se llevan la mejor parte');

§ 332 : *o doente continua na mesma* ('in the same condition', 'en la misma situación').

La traducción inglesa muestra bien la imposibilidad del inglés, después de la destrucción del género gramatical (véase sin embargo nota 11), para traducir esas locuciones de aire tan lozano.

Cfr. también el griego moderno *τὴν ἔπαθον* 'ich bin hereingefallen', 'he caído en la trampa' (Thumb, § 137), *μὲν τὴν ἔφρασε ἐφτίχζε*, literalmente 'me la ha hecho, me la ha arreglado', griego ant. *ταχίτητον* [es decir, *ὀδόν*] 'lo más rápido' (Schwyzer, *Griech. Gr.*, I, pág. 621).

Es fácil darse cuenta de las correspondencias exactas de estas locuciones en las diferentes lenguas románicas (por ejemplo la frase francesa 'tu me la payeras, celle-là', común a todas : rumano *ai sa mi-o platesti*; ital. *me la pagherai*; esp. *me la pagarás*; fr. *faire des siennes*, it. *...delle sue*, esp. *... de las suyas*, etc.), que según el principio de reconstrucción que ha indicado Max Leopold Wagner para la fraseología románica, parece que deben remontarse a frases hechas del latín vulgar : **eam solvo*, **una eius*, etc. El hecho de que estos femeninos se encuentren en todas partes en el medio estilístico del proverbio y de la frase hecha, tampoco podrá pasar inadvertido : debe tratarse de un giro de la lengua hablada, abandonado en el caso de un habla más cuidadosa, menos vulgarmente afectiva : el rumano, que

conoce los mismos giros familiares, es el que ha ido más lejos en la gramaticalización completa del femenino neutro.

Aun en el caso de que sustantivos bien determinados hayan estado originalmente presentes en el espíritu de los hablantes (por ej. *l'échapper belle*, es decir, *la pelota* en el juego, según Falk, opinión contradicha por Lerch, en la *ZRP*, el cual propone un *l'échapper bel*, con el adverbio adaptado ortográficamente al esquema femenino; *cavarsela* = *cavarsi la castagna colla zampa del gatto*, como he propuesto) subsiste el hecho de que sustantivos femeninos de orden general como 'cosa', 'cuestión', 'historia', 'vida', etc., deben suplirse en muchos ejemplos y, cosa más importante, que una omisión no es solamente un gesto negativo, una comodidad, sino un acto positivo: se quiere que se adivine la palabra precisa. Siempre será sorprendente que los sustantivos femeninos sean omitidos más fácilmente que los masculinos (tipo más raro: esp. ¡*Tan largo me lo fídis!*, que usted lo pase bien, fr. popular *le mettre a quelqu'un* 'engañarle', Bauche). Este hecho requiere una explicación más general: ¿no sería precisamente la idea de la indeterminación inherente al femenino ⁴ lo que se hace explícito mediante la omi-

⁴ En muchos casos en que la elipsis es evidente, la del femenino (más frecuente que la del masculino) evoca una potencia más abstracta: en *la dernière des dernières* 'la última de las últimas', expresión de los soldados durante la pasada guerra mundial, la palabra *guerre* está omitida, no sólo porque en el ambiente de los soldados se sobreentiende, sino porque precisamente la omisión agranda su influencia y hace ver la sombra de la guerra inevitable a aquellos que desearían tanto que en efecto fuese la última (cfr. P. F. Fournel, *Le français moderne*, VII, 72). A mi juicio, la elipsis de un sustantivo femenino es más grávida — es el caso de emplear esta palabra — de imponderables que la de un masculino. Del mismo modo, *La Mutuelle*, *la Maternelle*, *l'Urbaine* evocan una potencia protectora lejana cuando desaparecen los sustantivos *école*, *maison*, *assurance*. Los estudiantos austríacos llamábamos al bachillerato *die Matura* (en lugar del término oficial demasiado largo *Maturitätsprüfung* 'examen de madurez'), desde luego de acuerdo con *die Prüfung* 'el examen', lo que implica que había una potencia indefinida que juzgaba la 'madurez' o la 'inmadurez'. Un ejemplo de este procedimiento venerable es el fr. ant. *paterne* (Roland 2384; *Veire paterne qui unkes ne mentis*, *Lazaron de mort resurrexis...*), el ant. prov. *paterna* (Boecis: *Deu la paterna*, *lo rei omnipotent...*) 'Dios padre' y en esp. los nombres de lugar citados por Menéndez Pidal en *RFE*, V, 240 y *Orígenes del esp.*, 341: *Pad(i)erna*, *Paterna*, *Padiérniga*, *Maderna* = *paterna*, *materna* [hereditas]. La explicación de G. Paris (que repite el *REWb*), [imago] *paterna*, es seguramente errónea. Esta expresión no existe; G. Paris la ha tomado de la traducción 'imago patris aeterni' que Carpentier da para pasajes latinos como «cum venerint in reffectorium, omnes se inclinent ante Paternam ejusdem loci, dicendo Pater Noster et Ave». ¿Quién no ve que en ese pasaje *paterna*, 'la imagen de Dios padre', es una representación de la *paterna potestas*, como *majestas* es una imagen que representa la *majestas* de Dios?

Yo había llegado a esta conclusión antes de leer la excelente refutación de la tesis de G. Paris por S. Benedetti en *Atti della R. Accademia delle Scienze*, XXL, 616: los textos de Du Gange, procedentes de una abadía de St. Pierre d'Airvault (Deux Sèvres), datan del siglo xv y, por consiguiente, no son en absoluto prueba de *imago paterna*; lo único que hacen es transponer un *paterne* del fr. ant. al latín. «Estas colosales 'images de Dieu le père' — dice Benedetti repitiendo irónicamente las palabras de G. Paris — no podían 'frapper l'imagination'

sión del sustantivo preciso? Así el ital. *non lo intende così* 'no comprende tal cosa (bien determinada) así', frente a *non la intende così* 'tiene otra con-

de los fieles, por la sencilla razón de que no existían» (se representaba más bien al Cristo Pantocrátor que a Dios padre en las pinturas bizantinas y romanas). Por lo demás, la transferencia semántica 'imagen del Padre' > 'Dios padre' parece contraria a los «hábitos de las lenguas» (yo agregó, contraria también a la religión cristiana, que no es la pagana: si los monjes de St. Pierre d'Airvault se prosternan ante la imagen, no es sino porque ella representa la potencia divina; por lo demás, Dios padre, el Dios eterno e increado, se ha manifestado verdaderamente por una «imagen» cuya que es Cristo, según San Pablo, *ad Hebr.* 1, 3: *Christus est figura substantiae Dei*; cfr. Isidoro, *Diff.* 2, 16 en Th LL; la imagen del Padre no puede ser sino el Hijo, la segunda persona, el *Verbum caro factum*). Al hacer notar que en San Pablo, *ad Ephes.*, III, 14 (*flecto genua mea ad Patrem Domini nostri Jesu Christi, ex quo omnis paternitas in caelo et in terra nominatur*), Dios padre es el arquetipo del 'Padre' (no lo dice tan claramente), que San Avito emplea *paternitas* en el sentido de 'Dios padre' (Cristo *non electum... ab ipsa ineffabili paternitate, sed genitum*) y que los obispos y abades, a partir del siglo IX, eran llamados *paternitas vestra*, Benedetti quiere explicar *paterne*, *paterna* = paternitas, que parece tener un paralelo en una *fraterna* veneciano 'confratérnita': así se explicaría la identidad de *veire paterne* que *onques ne mentis* con *voirs peres qui onques ne mentis* del ms. P de la *Chanson de Roland* la forma de fr. ant. *pour la sainte paterne Dieu* (*Dieu* = caso oblicuo) y el proverbio prov. mod. *viei coume paterno*, supervivencia que parece inclinar al investigador italiano a admitir un origen provenzal, a pesar de existir testimonios más numerosos de *paterne* en fr. ant. Esta última hipótesis no puede sostenerse de ninguna manera, ya que además del hecho de que la supervivencia no prueba que la palabra sea indígena, un lat. * *paternita(s)* (paralelo al ital. *confratérnita*, *sóccieta*, *tempésta*, *piéta* y al fr. ant. *tempeste*, *poeste*, *poerte*, procedentes de nominativos latinos) hubiera debido dar en provenzal * *patérneda* (como *tépida* proparoxítono *tébeza*). En fr. ant. un *patérnitas* > *paterne* no es muy probable en el mismo texto, la *Chanson de Roland*, que ha mantenido todavía, por ahora gráficamente, los proparoxítonos *idéle*, *ángele*; si se aceptara el procedimiento de truncar *paterne(te)* para el fr. ant., el *paterna* del *Boécis* prov. (por lo demás de un empleo sintáctico diferente) y el veneciano *fraterna* debieran ser trasposiciones del fr. ant. *paterne*. Será más prudente admitir una base común en latín eclesiástico, de la cual procederían todas las palabras románicas en cuestión. Si hacemos notar que todas las expresiones románicas insisten en la omnipotencia (de creación, de redención — esta última idea explica el empleo paradójico en el *Guillaume de Palerne* de *vraie paterne* junto con *vrais dous pere Jhesucris. Rois sor tos rois poestéis* como invocación de Cristo, de la segunda persona), no nos será difícil reconocer que Virgilio, cuya influencia sobre la *Chanson de Roland* nos ha sido probada por Tavernier, había atribuído los mismos epítetos a Júpiter; mostraré dos pasajes de la *Eneida* que cita Wackernagel, II, 23 (para explicar por lo demás otra cosa, el paso del ital. *podestà* de 'autoridad' a 'alcalde'): Virgilio no sólo llama a Júpiter *pater omnipotens, rerum cui prima potestas*, sino que lo invoca directamente bajo la forma *o pater, o hominum rerumque aeterna potestas*, lo que conduce directamente a un lat. tardío * *paterna* [potestas], de ningún modo clásico (ya que en latín clásico se dice *patria potestas*), aplicado al Dios cristiano, y a *Deu la paterna* del *Boécis*. Pero ¿por qué se ha producido la elipsis de *potestas*, elipsis distinta, sin embargo, de la de *dextra* [manus], [aqua] *calida*, *posita* [statio], [res] *nata*, etc.? La desaparición de la palabra (bastante indicada en románico por el artículo femenino) no mengua de ninguna manera el brillo de potencia de la concepción abstracta: cuanto más se alejan los *numina* de la mirada de los mortales, tanto más presentes están en su esencia espiritual. El artículo femenino evoca la fuerza abstracta de Dios: el ant. prov. * *Deu' l patern* sólo podría ser un 'Dios paternal', *Deu la paterna* es un dios-fuerza. *Du*

cepción general'. El neutro (expresado en románico, en general, por el masculino) tiene algo de absolutamente deshumanizado, de inorgánico y de inerte, mientras que el femenino trae consigo un no sé qué de viviente ¹.

Cange documenta, s. v. potestas : « Dominus loci alicuius, 'El señor del lugar'. Occurrit non semel »; la expresión *paterna ejusdem loci* del texto latino del siglo xv refleja la *paterna potestas loci*; el *genius loci* es Dios. En rigor, si no nos contentáramos con la explicación de « elipsis reverencial », podríamos admitir un **patérn(itas)* > **patérna* atraído por **potésta* (fr. ant. *poéste*, ant. prov. *podésta* y también reflejos italianos, *REWB* s. v. potestas) : *poéste* y *poesté* se emplean frecuentemente en ant. fr. al hablar de Dios (véase Godefroy). Pero aún en esta hipótesis un *paterne*, -a debía producir después una impresión femenina. El veneciano *fraterna* es, creo yo, un postverbal del ital. *fraternare* 'vivir como los hermanos, los monjes', y el paralelo con *paterne* -a no es en modo alguno valedero (*fraterna* podría también ser un [*societas*] *fraterna*).

Las perifrasis del pronombre alocutivo por abstractos femeninos (*vestra majestas*, *excellentia*, *merces*, *Euer Gnaden*) delatan a las claras el sentimiento de reverencia; ahora bien, me parece que los pronombres femeninos que seguían primero a estas perifrasis abstractas y luego las sustituyeron a veces en el uso corriente (ital. *Ella*, *Lei*, alemán *Sie*), no sólo desempeñan el papel de sustitutos más breves, sino que, al menos en su origen, propagan en la frase la atmósfera de respeto, no debilitada por el « pro-nombre », que remite al « nombre »; sólo mucho más tarde, la ausencia del nombre abstracto condujo al olvido de este abstracto : el *vostra signoria* estuvo al comienzo bien presente en un *Lei*; la gramaticalización tardía equivale a la elipsis del abstracto.

Si el carcelero de Silvio Pellico le dice a su prisionero : « Sono il custode delle carceri di San Michele dov' Ella dev'essere tradotta », vemos por la concordancia con el femenino, empleado todavía hoy con el ceremonioso *Ella*, pero no con *Lei*, hasta qué punto el abstracto *la vostra signoria* estaba presente en el espíritu del hablante (el empleo alemán de *Sie* con plural ha sobrepujado todavía el uso italiano, agregando una especie de *pluralis majestatis*). Para impedir la gramaticalización del pronombre reverencial, la etiqueta de la Corte austríaca había prohibido las elipsis reverenciales. Se debía decir : « Si Vuestra Majestad quisiera ir allí, Vuestra Majestad vería lo que se ha preparado para Vuestra Majestad ».

¹ Según Kretschmer, en *Glotta*, XIII, 101, parece que parte de los abstractos femeninos del indoeuropeo son originalmente nombres de demonios femeninos personalizados que reemplazan a los demonios impersonales, tan numerosos como las cosas y residentes en ellas como fuerzas (tipo *Venus*, alemán *Gott*, neutros en su origen; *τὸ δαιμόνιον*, etc.); la feminización de los demonios parece marchar a la par con su personalización : ahora *Venus* llega a ser una diosa femenina (plur. *Veneres*), cuya alma habita un cuerpo que le pertenece; del mismo modo el demonio de los límites *termen*, neutro, evoluciona hacia *Terminus*, el dios de los límites. También *Victoria* 'Υγίεια, 'Ελευθερία parecen ser originalmente, no abstractos, sino demonios, representados plásticamente por los antiguos, de la diosa de los victores, de los ὑγίεις 'sanos', de los ἐλευθεροί 'libres', como φόβος 'miedo' es originariamente un Φόβος 'un ser masculino que inspira miedo' (φόβος με εἰσῆλθε 'el miedo me invadió') : « no se ha producido una personificación de abstractos, sino una 'Abstractificación' de demonios »; ἔλευθερία 'libertad' es más reciente que 'Ελευθερία 'la diosa de la libertad'. El rumanista agregará *elele*, *dînsele*, los demonios de la gota que « cogen » su presa (*lua-te-ar elele! te-au apucat dînsele?*) : se explica este 'las Ellas' por una alusión eufemística a las *Rusalii*, demonios femeninos (en alemán estos malos espíritus se llaman *Gichter*, con un plural de tipo neutro de *Gicht* fem. 'gota').

Según Kretschmer, otro grupo, los abstractos femeninos del tipo *φυγή*, *fuga*, *γενετή*,

He escrito en *Le français moderne*, VI, 281, oponiéndome, no tanto a la tendencia de Falk a buscar para cada uno de estos femeninos el antecedente perdido, como a la creencia de que por esta investigación del antecedente preciso se había resuelto el problema general del femenino :

Falk me parece un lingüista demasiado intelectual cuando supone que el deseo de claridad es normal. El hombre tiene también necesidad de velos, de sugerir, de atenuar : en *en savoir long* (ital. *saperla lunga*) tiene

multa, y los masculinos scriba, νεκνίς, derivados de ellos (por ej. νεκνίς-ς 'juventud' > 'joven', cfr. ingl. *youth*, fr. *des jeunesses*) parecenrem ontarse a colectivos : γενετή 'lo que ha nacido' (cfr. γενέτης 'el que engendra') > 'el nacimiento' (abstr.). Esta es la teoría de Johannes Schmidt, *Die Pluralbildungen der idg. Neutra*, el cual ha demostrado que el sustantivo indoeuropeo puede tener dos géneros, de los cuales uno le representa como ser u objeto individual y el otro como colectivo : sánscrito *kākām* 'enjambre de cornejas' — *kākas* 'corneja', ὁ ἄλις 'el grano de sal' — ἡ ἄλις 'el mar salado'. De ahí la oposición *μηῖρα* 'el conjunto de muslos' — *μηρός* 'el muslo individual', lat. *locus* — *loca* 'los lugares' — *loci* 'los diferentes pasajes en los libros', oposición paralela a la de los plurales dobles del árabe, los « plurales fracti » de valor colectivo-abstracto (*abidum* 'la esclavitud') y los « plurales sani » (*abduna* 'varios de los esclavos').

Yo no veo que Johannes Schmidt se haya detenido a explicar este « colectivo-concreto » femenino : probablemente lo consideraba en el mismo plano que los colectivos-concretos masculinos (*hostis* 'el enemigo' — 'el ejército del enemigo, los enemigos'). Pero entonces se plantea el problema de saber por qué ha sido precisamente el femenino el que ha tenido tal ascendiente sobre la formación del colectivo (concebido más tarde como plural en indoeuropeo). En un caso particular Brugmann ha rectificado las afirmaciones de Johannes Schmidt en su artículo de *Idg. Forsch.*, XXIV, 62 y sigs. sobre ἡ ἔπιος 'la caballería'. Brugmann atribuye este empleo sorprendente a dos raíces : bien nombres de armas han llegado a ser los representantes de un arma, ἡ ἀσπίς 'el escudo' 'el conjunto de escuderos', ἡ πέλιτα 'los peltastas', ἡ λόγχη 'lanza-lanceros' (Wackernagel ofrece los paralelos siguientes : fr. *la lance* = 'el colectivo de lanceros' y alemán *Ansturm der blanken Waffe*; podríamos agregar ahora el alemán *die Luftwaffe*), o bien términos de sentido general *τάξις*, *δύναμις*, *στρατιά*, *χέιρ*, que indican formaciones militares. Brugmann admite la posibilidad de un nacimiento simultáneo de ἡ ἔπιος y de ἡ ἀσπίς en sentido colectivo bajo la influencia de *τάξις* femenino, pero quiere que se distingan estos dos casos del tipo ὁ ἄλις-ἡ ἄλις, que él no explica, así como tampoco J. Schmidt. Ahora bien, me parece que todos estos tipos deben reintegrarse en la idea de 'potencia (abstracta) residente en la colectividad', que es patrimonio de la forma femenina : la mujer que « abraza », es también el principio más amplio, que abraza y contiene los fenómenos individuales ; es también la potencia vaga y en cierto modo abstracta que sobrepasa al individuo : *l'armée*, *die Waffe*, *la lance*, ἡ ἀσπίς, *λόγχη* ἔπιος pueden transformarse fácilmente en colectivos porque son femeninos (la *Luftwaffe* es una de esas fuerzas vastas y legendarias que castigan a un país, mientras que los aviones individuales son comparativamente luchadores aislados « sin leyenda »); ἡ ἄλις debe su fuerza femenina precisamente a la idea de colectividad ; ἡ *τάξις*, ἡ *δύναμις* son abstractos y colectivos precisamente porque son femeninos (*δύναμις* significa literalmente 'fuerza'). Y en cuanto a los abstractos que Kretschmer deriva de demonios femeninos, estos demonios son femeninos precisamente por ser vagos e indeterminados. Todos estos indoeuropeístas, J. Schmidt, Brugmann y, en grado menor, Kretschmer, no han tenido la mirada sintética que hubiera podido abarcar, en una visión de conjunto, la fuerza mítica de que está dotada la mujer para los ojos de una humanidad más primitiva.

interés en empujarse este saber, en hacer olvidar la palabra precisa, por deseo de imprecisión... ¡Quién sabe si el que dice en argot *la sauter* 'saltarla' (« la perche ? la ligne ? la danse devant le buffet ? la polka des gencives », según Esnault)... no obedece a un vago deseo primitivo de animismo « matriarcal » y eufemístico, que sugiere alguna oscura idea-madre o algún destino!...

Y citaba yo el pasaje del *Fausto* sobre las 'Madres':

*Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit...
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.
Die Mütter sind es...*

Así también el colectivo *le ossa* puede, gracias a la feminización del neutro plural, participar de la animización que da el femenino. Graur ha señalado el hecho interesante de que en rumano algunos nombres de objetos llevan fácilmente un plural femenino; es como si el neutro fuera reemplazado por el femenino, hecho primitivo de clasificación que se manifiesta en rumano:

Una última prueba para demostrar que el rumano posee el sentido del neutro nos la da la concordancia de varios sujetos con un solo predicado nominal. En rumano el masculino tiene, desde luego, la primacía sobre el femenino. En la concordancia del adjetivo, sin embargo, el sustantivo más próximo es el que decide... Pero a menudo el masculino no tiene la primacía sobre el femenino o el neutro. Cuando se trata de dos singulares, el adjetivo tendrá casi obligatoriamente la forma femenina, es decir, en realidad la forma del neutro: 'el pendiente y la pulsera son caros' se dirá *cercelul și brațara sînt scumpe* o bien *brațara și cercelul sînt scumpe*. Pero en cuanto se tiene un masculino y un neutro, es decir, dos singulares de forma masculina, el adjetivo en plural tendrá muy a menudo género femenino, es decir, en realidad, neutro: 'La pared y la ventana están calientes' se dirá *peretele și geamul sînt calde* o bien *geamul și peretele sînt calde*.

Cercel, perete, a pesar de mantenerse como masculinos, se sienten como inanimados; en consecuencia, cada vez que se unan con otros nombres de objetos, femeninos o neutros, la idea de inanimado primará y el adjetivo será de género neutro. Iré más lejos todavía. Si se pusieran dos masculinos singulares junto a un predicado nominal neutro, no todo el mundo advertiría el error: *obrazul și ochiul sînt neatînse* 'el rostro y el ojo no han sido tocados' pasaría quizá inadvertido en una conversación.

Me parece imposible pensar que este agrupamiento de los inanimados con el femenino, revelado por la concordancia del adjetivo, no sea más que una consecuencia del desarrollo **scauna* > *scaune*; los dos fenómenos deben tener su origen en un hecho común, muy antiguo, seguramente primitivo, el de la concepción del colectivo como femenino (y en realidad la frase

obrazul și ochiul sînt neatînse contiene un plural colectivo del adjetivo ' [los objetos] no tocados', del mismo modo que *oasele* es un plural colectivo del sustantivo *o s*; *neatînse* es comparable con el ant. ital. *elle non pajono le mia*).

Con estos dos fenómenos (*oasele*, ... *neatînse*) concuerda el femenino-neutro *ăsta o văd* 'veo aquello'. Bazell ha visto muy bien su parentesco, pero cree que se trata de plurales neutros transformados en femeninos (*ăsta o văd* sería entonces *ista video*, *a luat-o la fuga* sería *illa levavit*, transformado después en *ista(m)*, *illa(m)*), lo que aislaría en primer lugar estas expresiones de los giros paralelos de las otras lenguas románicas (*elle est rude*, *celle-là*, *esta sí que es buena*, *svignarsela*) y además haría suponer un *illa* neutro plural $> *o$, que no ha dejado rastros en rumano (*o* es el resultado rumano de *illa[m]* y de *una[m]*, que no entra aquí en consi-

⁴ Mi colega de la Johns Hopkins University, el profesor Albright, me proporciona un paralelo semítico: en ant. cananeo se decía 'los hombres ella viene', 'las mieles [plural colectivo en lugar de 'la miel'] ella viene': el verbo está en femenino y este femenino (pensado), que puede llegar a abarcar a seres vivos, es un colectivo. Se sabe que las lenguas semíticas no han conocido nunca el neutro y que los objetos inanimados se clasificaban, por consiguiente, desde el protosemítico, bien entre los masculinos, bien entre los femeninos, reservándose éstos para la expresión de los abstractos y de los colectivos. El pronombre neutro *st* del egipcio — el único neutro de la lengua — delata por su *-t* la pertenencia original a los femeninos: la excepción confirma, pues, la regla.

En la *Kuhn's Zeitsch.*, XLVI y XLVIII, Lohmann ha mostrado que en serbo-croata los plurales de los seres animados como *sluga* 'servidor' *vojvoda*, etc., exigen la concordancia con el femenino (como en cananeo). Lohmann nota, además, que en general las lenguas británicas, eslavas y el árabe tienen tendencia a sustituir en plural el colectivo (como si en románico el plural de 'los guardias' fuera 'la guardia'), es decir, a confiar la expresión del plural más bien a los procedimientos de formación de palabras que a la morfología. Deduce de ello (así como de la expresión eslava de 'cinco caballos' por medio de un sustantivo que pone lo numerado en genitivo: 'una $\pi\epsilon\upsilon\tau\acute{\alpha}\varsigma$ de caballos') que « la distancia del individuo y del grupo se siente más fuertemente en estas lenguas » que en las demás. Otra consecuencia de la preponderancia del colectivo en estas lenguas es la formación de un « singulativo » (el término es de Zeuss), o nombre de unidad, a partir del colectivo, por medio de un sufijo: *Litva* 'el país de Lituania → *Litvin* 'lituano'; *gospada* 'dominación', luego 'los señores' → *gospodin* 'un(o de los) señor(es)'. El francés moderno conoce algunos ejemplos de este « singulativo » en casos de 'masas'; por ej. *matériel*, plural *matériaux*, nuevo singular « singulativo » *un matériau* (Damourette-Pichon). Pero la tendencia general, en románico, es « gramaticalizar » la expresión del plural (como la de los numerales, que pierden su flexión; el tipo *deux ou trois gens*, usual aun en tiempos de Vaugelas y paralelo al inglés *eight tank kraft*, está proscrito, y el colectivo se opone hoy claramente al plural).

Sobre los colectivos que se transforman en « plurales fracti » en semítico, cfr. por último, E. A. Speiser, en *Lan.*, XIV, pág. 190: « Pitfalls of polarity ». Me asocio a su juicio categórico sobre la « perezosa escapatoria » escogida por una teoría que ha adoptado el siguiente principio: « Si en ciertas condiciones A se vuelve B, en las mismas condiciones B se volverá A ». Según Speiser, el sufijo semítico *-at* ha sido inicialmente el sufijo abstracto, luego « se ha vuelto » el sufijo femenino, orden que me sorprende.

deración); pero debemos tomar como punto de partida el empleo corriente de la palabra si queremos proceder metódicamente. Creo, pues, en un «femenino indeterminado» en *āsta o vād* como en *a pātī-o* (este último es claramente un eufemismo). Aun si se suplen sustantivos femeninos como *res*¹, *causa*, *treaba*, faltaría explicar por qué los femeninos deben expresar lo vago, el no sé qué. Recordamos que en latín *ea res*, *quae res*, *quam obrem* son sinónimos de neutros y que *res gestae* es igual a *gesta* (fr. *la geste*, esp. *la gesta*) y *res publica* a 'lo público'. ¿Por qué entonces *ea[res]* no podría sustituir a un *id*?

Debemos decirlo ahora: el principio femenino no siempre es el doblete del hombre (que tendería en consecuencia hacia el diminutivo: fr. *levrier-levrette*, etc.); es también lo que abarca al hombre, lo recibe en su regazo, es más amplio que él y lo contiene. El acto sexual mismo es, visto desde este aspecto, algo así como la caída del hombre en un abismo, en un mar vasto, una fusión del principio determinado con el indeterminado². No me

¹ El latín *res* es una extracción del acusativo *rem*, que también se ha mantenido en el francés *rien* y que concuerda con un védico *rām* (acus.) 'bienes, riquezas', el cual es una feminización de un neutro prehistórico en *-γ*, según Benveniste, *Origine de la formation des noms*, I, 63. De ahí la evolución de 'cosa, asunto en el cual uno tiene interés' (*causa*): véase Ernout-Meillet. Se ve bien el papel pasivo de la cosa poseída, tanto en el acusativo (cfr. los neutros indoeuropeos, que carecen de nominativo) como en el femenino. Del mismo modo, el fr. *affaire*, en su origen masculino, se ha hecho femenino, y *le business*, un préstamo reciente, no debe su género masculino (= neutro) más que a su sentido de 'trabajo' > 'cosa complicada' > 'cosa que no se puede nombrar' (= fr. *machin*), véase ZFSpr, LVII, 364. En efecto, formas como fr. *machin*, *chose*, it. *cosa*, port. *couso*, etc., deben su masculino a un recrudescimiento del neutro procedente de los pronombres neutros (= *je ne sais quoi*, port. *aquill(outr)o*). En *la chose difficile* (y *le chose*) hay siempre algo de desconocido y de indeterminado: lo testimonia nuestro símbolo algebraico *X*, que representa a *a*, *b*, *c*, etc., procedente de la *x* antiguo-española que transcribía la *š* árabe, abreviación de *šai* 'cosa' entre los matemáticos árabes: el turco, que ha tomado la voz árabe, emplea *şey* exactamente en el sentido de 'cosa' (la cosa que no se puede o no se quiere nombrar).

No quiero pasar por alto el hecho de que hay en indoeuropeo una tendencia contraria, a hacer de la mujer un neutro: sánscrito *kālatram* 'esposa', alemán *das Weib* 'la mujer' (como *das Kind* 'el niño'), gr. *τὸ γυναικίον, τὸ ἄνδρ*, y una palabra avéstica neutra en la que Benveniste ha reconocido el segundo miembro *-sor* del latín *uxor*, *soror* (= **uk-sor*, **sue-sor*), BSL, XXXV, 104. En tiempos modernos, el alemán *Frauenzimmer*, originalmente un colectivo, 'un conjunto de mujeres', luego 'la mujer individual' (considerada familiarmente como un ser que se inserta en la colectividad de las mujeres), testimonia la misma despersonalización de la mujer. A. M. Sturtevant, en *Lan*, XVII, 255, cita voces noruegas antiguas de género neutro para 'mujer': *vīf* (originalmente un colectivo), otra voz que en su origen designaba 'niño', y otra, en fin, que procede al parecer de un sentido primordial 'pudendum muliebre'. Hay en ello otra concepción de la mujer-instrumento (un *alhaja* como dice Lope en *El castigo sin venganza*), que yo no puedo entrar a discutir si es anterior o posterior a la feminización del neutro.

² Invocaré aquí como testigo a un autor que sabe «pensar el sexo» y que bajo los sedimentos artificiosos de la actual civilización intelectualista sabe descubrir la verdadera pri-

cansaré de citar, como ya lo he hecho en 1921 en *Bibl. Arch. Rom.*, II, 2, pág. 95, las maravillosas conclusiones de Raoul de la Grasserie, que completan la teoría de los géneros de Jakob Grimm (*Deutsche Gramm.*, III, 359) :

Este principio director consiste en que al masculino se le considera superior al femenino ; esta idea está de acuerdo con el estado social, orientado siempre en ese sentido... Los dos géneros se jerarquizan, pues, entre sí. Por lo demás, a la masculinidad se une una idea de fuerza, de crueldad, de valor ; a la femineidad, una idea de debilidad, de piedad y de servidumbre... Sin embargo, estos criterios son algo superficiales, y, si se avanza en la evolución, resultan demasiado groseros y se llega a menudo a otro que es más profundo y exacto. El masculino y el femenino no se distinguen solamente uno de otro por esas diferencias, tomadas en conjunto, de grandor o de pequeñez, de fuerza o de debilidad, sino, de una manera más concluyente, por la diferencia en sí del elemento macho y del otro. Fisiológicamente, el hombre y la mujer desempeñan un papel diferente en la generación : el primero un papel activo, la segunda un papel pasivo, por decirlo así ; el primero proporciona la vida, la segunda la recibe y le prepara un espacio de desarrollo y de alimentación ; el primero es intensivo, la segunda extensiva. *Mens agitat molem* ; esta distinción que hacían los antiguos entre el espíritu y la materia caracteriza muy bien la diferencia de estos papcles. En francés... el femenino indica una idea vaga, indeterminada, abstracta, mientras que el masculino es signo

mitividad humana (en el hombre que codicia a la mujer, la aspiración hacia el seno innumerable del mar). Dice Colette, en *Ces plaisirs*, pág. 209 :

Malignement, je me scandalisais, autrefois, que le mâle s'en prit dans le corps femelle, moins à l'attrait de piège profond, de gouffre lisse, de vivante corolle marine, qu'à l'arrogance intermittente de ce qu'une femme possède de plus viril — et je n'oublie pas le sein. L'homme va à ce qui peut le rassurer, à ce qu'il peut reconnaître, dans ce corps féminin creux, tout à rebours du sien, inquiétant, jamais familier, dont l'odeur indélébile n'est pas même terrestre, mais empruntée au zostère originel, au coquillage cru...

Este pasaje podrá disipar las dudas de Mauricio Schneider, *El colectivo en latín y las formas en -a con valor aumentativo en español*, Buenos Aires, 1935, pág. 44, a propósito del femenino que « abraza » y « comprende » en sí al masculino y es susceptible por consiguiente de sentido aumentativo. Schneider desplaza la cuestión al insinuar que hay en de la Grasserie y en mí una valoración discutible de la « importancia » relativa de los dos sexos en la generación. Lo que importa es el *sentimiento* del hombre, en general tan preciso, tan orientado hacia fines intelectuales, de que se pierde por la copulación en un todo más vasto e irracional que le sobrepasa. No basta con decir que los colectivos en románico y los aumentativos en las lenguas ibéricas (*huerta* más grande que *huerto*) tienen la forma femenina porque continúan el neutro-femenino latino en -a : el sentimiento elemental siempre latente en este caso no cesa de hacerse explícito en románico en formaciones siempre nuevas, que, lejos de ser un peso muerto que acarrea la lengua a lo largo de su tradición, revelan por el contrario su vida.

de una idea clara, precisa, concreta y bien determinada ; resulta de ello que el significado del femenino es mucho más amplio que el otro.

DE LA GRASSERIE, *L'idée de sexualité dans le langage*,
en *Revue de Phil.*, 1904, pág. 241 y sig.

Siguiendo las huellas de Raoul de la Grasserie, Damourette y Pichon, en su *Essai de grammaire française*, I, 354 y sig., con un método prudente que trata de descubrir la actitud íntima de la lengua con respecto al género, más que en las palabras heredadas del latín, en los sufijos productores de neologismos, concluyen :

A. La lengua tiene tendencia a colocar en el masculino :

- [1. todo lo que es indiferenciado...]
2. todo aquello a lo que atribuye un alma activa, es decir, una fuente de actividad independiente e imprevisible...
3. *todo lo que está fijado en una delimitación precisa, metódica y en cierta manera material...*

B. Por el contrario tiene tendencia a colocar en el femenino :

1. *todo lo que representa una substancia inmaterial como puramente abstracta, fuera de todo fenómeno...*
2. todo lo que experimenta una actividad exógena...
3. todo lo que evoca una fecundidad en cierto modo mecánica.

Así, en el sistema de « metáforas de todas las horas », que es la « sexui-semblance » dada a las cosas, *la cervelle* « es una masa blanquecina concebida como pasiva » (*tête sans cervelle ; de la cervelle de mouton*), *le cerveau* « órgano noble, pasa por ser el asiento de la conciencia y del pensamiento » ; *le moteur* « comunica potencia y acción a todas las máquinas sin fuerza propia, que le obedecen ; estas máquinas, *la balayeuse, la perceuse, la moissonneuse*, etc..., nada pueden sin él » ; se podría también oponer *le pendule-la pendule*¹, *le perpendicule, le perspectif- la perspective, moteur y locomotive*² ; Y. Malkiel, en *Language*, XVII, 117, al investigar el destino del

¹ Austin, en *Italica*, XVIII, 1941, pág. 86, reivindica para el fr. *la pendule* un latín *pendula* ; pero el fr. *pendule* no es anterior al siglo xviii y es por consiguiente una creación francesa. Todo el artículo de Austin sobre *stella* = *astrella es por lo demás fantástico.

² Sorprende que nuestros autores no hayan destacado en románico la maravillosa persistencia de la forma interior, desde la antigüedad : cfr. *cervelle-cerveau* o *moteur-locomotive*, etc. con el latín *anima-animus*, ambos relacionados con el griego *άνεμος* 'viento', sánscrito *ánití* 'sopla' (3ª pers. pres. indic.) :

El primero [anima], que es el equivalente semántico del gr. *ψυχή*,... significa propiamente 'soplo, aire'..., luego 'el aire en su calidad de principio vital, soplo de vida, alma'... *Animus*... 'que corresponde al gr. *άνεμος* designa 'el principio pensante' y se opone a *corpus* por una parte y a *anima* por la otra. Los antiguos se esfuerzan por distinguir las dos palabras, al menos en su origen. Así Acc.,

sufijo -ivus en románico, explica de la misma manera *l'effectif, l'objectif, le dispositif, les préparatifs*, enérgicos y precisos, en oposición con los abstractos *l'initiative, la perspective, la défensive*. Se debiera emprender trabajos que investigaran el papel de la 'sexualización' en todas las lenguas

Trag., 296, *sapimus animo, fruimur anima; sine animo anima est debilis*. Se ve que *animus*, principio superior, es varonil; *anima*, que le está subordinado, es femenil... Al designar el espíritu, designa especialmente las disposiciones del espíritu, el « corazón » como asiento de las pasiones, del valor, del deseo, de las inclinaciones... Tiene así un doble valor, racional y afectivo... (Ernout-Meillet).

Yo diría que *animus* es el principio activo y definido (cfr. alemán *Animus* 'impulso activo' e inglés *animus* 'sentimiento activo, preferencia, animosidad, cólera', más próximo del alemán *Geist*), *anima* el principio pasivo, indefinido, más inmaterial (alemán *Seele*). Ernout y Meillet continúan :

Por otra parte, en la época imperial, *spiritus*, traducción del gr. *ψυχή*, tiende a sustituir a *animus*... Este uso se difunde y se hace general en la lengua de la Iglesia. Así *animus* no ha sobrevivido en las lenguas románicas, que han conservado *anima*... y *spiritus*, este último ante todo en el sentido religioso : el Espíritu [Santo].

Cuando Claudel, en su célebre parábola (« Tout ne va pas bien dans le ménage d'Animus et d'Anima, l'esprit et l'âme ») hacía — como dice el abate Brémond, *Prière et poésie*, pág. 114 — « la distinción entre los dos yo : *Animus*, el yo superficial, *Anima*, el yo profundo; *Animus*, el conocimiento racional, *Anima*, el conocimiento místico o poético », entre el « je » y el « moi », el alma profundamente católica y latina de Claudel se mostraba fiel a la tradición latino-cristiana (cfr. más arriba *sapimus animo, fruimur anima*) hasta el punto de respetar, en su traducción francesa, la sustitución que hacen los escritores eclesiásticos de *animus* por *spiritus*. Brémond ha descubierto las fuentes místicas de ese latín francés de Claudel y coincide con el lingüista Wackernagel, *l. c.*, II, 13, el cual señala por su parte que el latín eclesiástico ha usado *anima* en lugar del clásico *animus* : donde Petronio había dicho « *animi beatitudo* », San Agustín dirá « *animae beatitudo* », seguramente bajo la influencia del femenino griego *ψυχή*, pero yo creo que también por influencia de la antropología cristiana, que ha opuesto al mundo pagano y judío el irracionalismo de su concepción del alma.

Para el ferviente defensor del romanticismo que es Brémond, lo que la poesía romántica ha reintroducido en Francia es el misticismo. El que Claudel y Brémond hayan tomado partido por el *anima* místico-romántica significa implícitamente una inclinación por lo que se ha llamado la « infinitud-romántica », más particularmente, la fusión con lo indeterminado, visto bajo el aspecto de una mujer que comulga, más allá de la realidad bien circunscrita que es el dominio del *Animus*, con el infinito. Claudel escribe :

[quand elle croit qu'Animus « n'y est pas »...] Anima se rassure, elle regarde, elle écoute, elle respire [cfr. sánscr. *ániti* 'soplo'], elle se croit seule, et sans bruit, elle va ouvrir sa porte a son amant divin.

Casella, en *Arch. rom.*, III, 191, ha opuesto pasajes de Cicerón, *Tusc.*, I, 9, y del *Somni* catalán de En Bernat Metge, que parafrasea a Cicerón; y se ve que el *animus* del texto latino está traducido en catalán por *anima*. Y es curioso ver que el rumano, en el aprieto semántico producido por el paso de *inimā* (= *anima*) al sentido de 'corazón', se dirige a la voz rumana que significa 'soplo', que es la base semántica del latín *anima* (véase

románicas por separado a fin de que se pudiera ver de qué manera se ha diferenciado la herencia latina en cada una de ellas. Hemos visto, por ejemplo, en el resumen de Damourette y Pichon, que la idea de colectividad, expresada en francés, no tiene mucho relieve, y en cambio no se encuentra

más arriba): *súflet* 'alma', sin atreverse sin embargo a darle el género masculino (pl. *súflete*), mientras que el eslavo *duh*, traducción literal de *πνεῦμα* (= 'soplo'), asume el papel de *spiritus*.

Traigo aquí dos testimonios latinos que nos muestran que las especulaciones de los lingüistas modernos sobre la razón del género de tal o cual palabra latina corresponden al sentimiento de los antiguos (sobre el género de *ignis* cfr. Ernout-Meillet y Wackernagel):

Cicerón, *Academica* 1.7.26:

quibus [elementis] *aer ignis movendi vim et efficiendi, reliquae partes accipiendi et quasi patiendi, aquam dico et terram;*

Lactancio, *Inst. div.* II. g. 21 (parafraseando a Ovidio, *Met.* I. 430 y sig.):

alterum enim quasi masculinum elementum est, alterum quasi femininum, alterum activum (= *ποικητόν*), alterum patibile (= *παθητόν*) ideoque a veteribus institutum est ut sacramentum *ignes et aquae nuptiarum foedera sanciantur.*

A los ejemplos de oposición del masculino y del femenino en francés moderno agregaré la polarización de los colectivos en *-ain -aine*. Nyrop, *Gramm. hist.*, III, 91, escribe:

En la lengua moderna *-ain* y *-aine* han tenido cada uno un empleo distinto. Las voces en *-ain* son sobre todo términos de prosodia que designan estrofas de un número determinado de versos: *quatrain, dixain, huitain, dizain*, mientras que las voces en *-aine* indican sobre todo una cantidad aproximada y unidades de cierto orden: *douzaine, vingtaine, trentaine, centaine, newwaine*. Esta distinción es relativamente moderna; antes se empleaban indiferentemente *-ain* y *-aine* para un conjunto cualquiera de objetos: *Le dixain des fruitz... deux trentains de vin*. Todavía se encuentran *dizain* para un paquete de diez juegos de cartas, *un trentain* para treinta misas... (en Berry y en Anjou la novia recibe al casarse el *douzain* 'doce monedas o doce docenas de monedas o doce centenares de monedas').

Nyrop no explica la repartición moderna, pero se deduce de los términos mismos que emplea («determinado», «aproximado»): el *quatrain* es una poesía de dimensiones claramente circunscritas, el *dizain* es un impuesto claramente delimitado; una *douzaine* o *quinzaine* era originalmente la evaluación sumaria de un número de objetos (*la douzaine, la newwaine* y la *quarantaine, de être en quarentaine*, se sustraen a esta regla, el primero bajo la influencia de la Iglesia; en italiano, donde ha prevalecido en este tipo el sufijo *-ina*, se ha conservado *novena*; la *quarentaine* representa una evolución secundaria). Meyer-Lübke, *Hist. Gr. d. fr. Sprache*, II, parece admitir (en vista del prov. *dotzen dotzena, dezen dezena* y de las formas italianas y españolas en *-eno*, cfr. *FEWb* s. v. *duodecim*) una evolución directa de los distributivos *deni* 'cada diez' en colectivos 'diez juntos': yo creo más bien en una evolución **ego (et) deni* 'yo y diez' > **ego denus* (prov. *me dezen* = ant. fr. *moi dzieme*) 'yo con otros nueve' > **denum -a* 'décimo, diezmo' (prov. *dezen -a* 'diezmo, especie de impuesto'), es decir, el ordinal debe servir de puente entre el distributivo y el colectivo. La forma *-ina* de los préstamos franceses en italiano, *dozzina, quindicina*, junto a restos de *dozzana*, debe provenir de la influencia semántica de *-ino* diminutivo: 'más o menos una docena, una quincena'. El italiano ha perdido el masculino determinado del francés y lo reemplaza, bien por *-ina (terzina)*, bien por las formas «de-

un fenómeno híbrido como *le ossa, oasele* : ; amplia materia de reflexión ! Es evidente que la categoría del neutro, que incluye a los inanimados, señalada por Braur en rumano, es un retorno a un estado de cosas que las otras leguas románicas estaban abandonando, a saber, la oposición indoeuropea

terminadas » *terzetto, terno; terzino* no es una prolongación de * *treisain*, sino un *terza* (*rima*) en diminutivo.

Obsérvese también el carácter más vago de los femeninos franceses *nuée, nuance, fumée, bué, rosée* (la mayoría formados en *-ée = -a ta*) en oposición con *nuage, brouillard, firmas*, y se notará que los latinos *fumus* y *ros* se han reemplazado en francés con femeninos (¿ será por el fem. *vapeur* ?). En francés la feminización es particularmente fuerte : Meillet quería ver en el género de *fleur, blancheur*, etc. la influencia, en una etapa de bilingüismo germano-románico en Francia, del alemán *Blume* y de los abstractos femeninos germánicos. ¿ Sería, pues, en último término, el culto germánico de la mujer lo que se reflejaría en la lengua del pueblo románico más profundamente germanizado ? Pero los semitas conocen una feminización aun más radical.

Aquellos lectores que permanezcan incrédulos ante la masa de hechos de animización y sexualización de objetos inanimados que muestra la morfología, no podrán negarse a la evidencia de la animización y sexualización admitida desde hace mucho en lexicología : G. Rohlfs ha insistido en repetidas ocasiones sobre « La comparación fálica en expresiones técnicas » (*Arch. f. neu. Spr.*, CXLVI, 126) y las « metáforas sexuales animalísticas » (*Ibid.*, CXLIX, 78) :

Objetos en los cuales se manifiesta el concepto de concavidad ('abertura', 'incisión' 'recipiente') han tomado su nombre de la denominación de la hembra del cerdo : 'tuerca', 'matriz de una rosca', 'cubo de la rueda', 'caja de la cerradura', 'canal', 'cubeta', etc.; en cambio se manifiesta el nombre del cerdo macho cuando se trata de denominar objetos en los cuales tiene importancia la penetración en otro objeto (el barreno, que penetra en la madera ; el corchete, que se engancha en la hembra ; el cerrojo, que penetra en la cerradura ; el tornillo, que se enrosca en la matriz ; el trinquete, que gira en su sitio ; el martillo, que trabaja un objeto).

Otros ejemplos típicos, no sólo de la puerca y del jabalí : ant. fr. *escroue* (fr. mod. *écrou*) = lat. *scrofa*, esp. *puerca*, port. *porca*, piem. *troja* para la 'matriz' (alemán *Schraubenmutter*), pero el ital. *maschio*, piem. *pork* para 'el tornillo', esp. machos y hembras, correspondiente al alemán *Männchen und Weibchen* (= al. *Haken und Ösen*) ; en Sanabria *sapa* 'piedra... encajada entre la punta inferior del rodezno... sobre la cual gira el rodezno' ; calabrés *ránula* 'corchete' frente a *ruospu* 'corcheta' ; nombres de animales hembras para el pestillo de una cerradura (*ranula, anaticula, nòtola, γελώνη*), nombres de machos para 'el cerrojo' (fr. *verrou* = verruculus 'jabalí', sicil. *súcchiaru* = *suculus*). Rohlfs habría podido citar a su favor la enumeración del Aretino (*Ragionamenti*, citado ahora por mi colega, el profesor Singleton, en *Nuovi canti carnascialeschi*, 1940, pág. 41), que nos presenta las voces obscenas por parejas : « *chiavistello nel'uscio, chiave nella serratura, / pestello nel mortaio, rossignolo nel nido, / piantone nel fosso, gonfiatro nella animella, / stocca nella guaina...* ». Si 'machos' y 'hembras' ha servido para distinguir dos objetos, el uno contenido, el otro continente, ¿ por qué no habría podido la lengua gramaticalizar esta oposición en morfología ? ¿ Puede haber acaso una verdad de este lado de la frontera entre léxico y morfología y otra del otro lado de la frontera ? Además, casos como *matriz, matrice, Schraubenmutter* nos estimulan a buscar también en la morfología una traducción de la relación 'madre' - 'hijo', para indicar la relación de continente a contenido mediante una oposición gramatical de femenino - neutro o bien de femenino-masculino, si el neutro ha desaparecido : el doblete calabrés *ránula-ruospu* podría ser un ejemplo.

de lo inanimado y lo animado. Solamente diremos, en primer lugar, que el rumano no está solo en este reagrupamiento y que el italiano, con sus plurales heterogéneos, debe colocarse junto al rumano, y, en segundo lugar, que la clasificación de animado-inanimado no es pura, ya que el plural de los inanimados tiene un tinte femenino, es decir humano, « animizado ».

La actitud de las dos lenguas románicas orientales es singular : después del abandono de la animización de los objetos por el románico primitivo y la reconstitución del neutro latino como categoría gramatical que denota lo inanimado, estas lenguas neolatinas han caído en un nuevo animismo, asaber, considerar el plural del neutro como un colectivo femenino. « Chassez le naturel, il revient au galop » : la tendencia animizadora parece ser un rasgo inherente a la naturaleza humana. La liberación completa ha abortado : al salir de la animización del singular acechaba al rumano y al italiano una animización del plural (más insidiosa, pues estaba dictada por el principio femenino), y precisamente este choque de una desanimización y de una animización en un mismo sistema flexional es el que explica la singular oposición, en rumano, de un *trup* masc. frente a *trupuri* fem. Esta actitud inconsecuente por parte de estas lenguas, desconcertante para el lógico, no lo es en absoluto para mí, habituado como estoy a ver cómo las contradicciones humanas se reproducen en sus reflejos, las lenguas : tratar de evitar las Caribdis de la animización en el singular para ser presa de la Escila de la animización en el plural no me parece más irracional que evitar, como lo han hecho las lenguas románicas, un futuro gramaticalizado creando locuciones modales para gramaticalizar después esas formas recientes, o que el empleo de la metáfora en todas las lenguas (véase más arriba, nota), destinada a sugerir al mismo tiempo una identificación y a volverse contra ella (la bienamada no debe tener en realidad « dientes de marfil », con el « arco iris » nadie tira flechas).

Hoy, cuando la categoría de lo inanimado ya no está representada en galorrománico ni en iberorrománico, lenguas en las cuales *vinum*-a llega a ser *vinus*-i, en armonía con el uso popular, animizador, documentado desde los tiempos de la república romana, las lenguas románicas orientales volvieron a instituir un neutro *osso*-a, *os-oase* y extendieron todavía el esquema *tempus-tempora* a *luogo-luogora*, *trup-trupuri*. La regresión que se advierte en italiano moderno, en comparación con el estado antiguo (*le ossa* subsiste, pero ya no se conoce *luogora*) parece tener un paralelo en rumano moderno. En efecto, I. Iordan, en *Buletinul... Philip-pide*, V, 1 y sigs., muestra que después de una extensión de *-uri* a los femeninos, sobrevinida apenas en el siglo XIX y originada en medios comerciales (*blană* 'pelliza' junto al plural *blani* 'pellizas', el plural de la especie, *blanuri* 'varias especies de pellizas'; *mîncare* 'comida', plural *mîncari* 'las comidas', por ej. en 'tres comidas al día', y *mîncaruri* 'diferentes cla-

ses de comida, de pienso, etc.'), el plural en *-uri* se considera ya como arcaico, popular y dialectal, y cede, lo mismo en los neutros que en los femeninos, donde era analógico, al plural en *-e*. De manera general, la distinción de los géneros en rumano avanzado no sería, según Jordan, tan importante como la del número; los femeninos tienden a adoptar la *-i* del masculino plural porque, como resultado de los cambios fonéticos más radicales producidos por una *-i*, la característica del plural llega a ser más fuerte (*roată* 'rueda' *-roate* plural normal *-roți* plural avanzado). Si se realizara lo que Jordan predice para el porvenir del rumano, a saber, *-i* para los plurales del masc. y del fem., *-e* para los plurales heterogéneos, la simplificación que nosotros entrevemos llegaría a una clasificación clara en animados e inanimados, lo que demostraría que, en este punto, el rumano habría vuelto a una concepción que en otros tiempos fué esencial en indoeuropeo¹.

¹ Esto lo ha puesto bien en evidencia C. Racovița, *Bull. lingu.*, VIII, 154 y sig. Según Racovița, « el género personal en el interior de los géneros masculino y femenino » (que se manifiesta en el uso de *p(r)e* ante acusativo de seres animados, el genitivo-dativo del tipo *Columna lui Trajan*, el vocativo masc. en *-e* y fem. en *-o*), junto con el neutro que expresa lo inanimado, testimonia una sensibilidad particular del rumano para la distinción de animado e inanimado. En otras lenguas románicas no hay más que indicios del género personal, no sólo los que cita Racovița (el acusativo con *a* del español y de ciertos dialectos italianos meridionales y la construcción antiguo-francesa *li fils le roi*, que en *rue Richelieu*, *affaire Dreyfus* ha cambiado singularmente de significación), sino también la declinación antiguo-francesa de *ante* (*antain*), la construcción personal *li cors le roi*, el sistema débilmente indicado en francés moderno con ejemplos como *de Hitler* (*de Hegel*) frente a *l'hittlerisme* (*l'hegélianisme*); el uso de *en*, *na* (= *do m i n e*, *do m i n a*) en mallorquín para introducir, no sólo personificaciones, sino también animales; los tipos epicenos ital. *papa*, esp. *el cura*, lomb. *moléta* masc., esp. *el bragaza(s)*, port. *marica(s)* (sin flexión en plural), que Migliorini y yo hemos tratado. Se trata en todos esos casos de una declinación (o de una falta de declinación) de los nombres propios y de la atracción de los apelativos por esos nombres: cuando por ej. Salvioni, l. c., pág. 191, enumera los indeclinables del lombardo (*i zio*, *i tipo*, *tri èto*, *tri kilo*...) y del piemontés (*i macaco*, *i mèrto*, *j'ebreo*...) explica este fenómeno bien « per essere voci immerse », bien por analogía del lomb. *moléta* indeclinable, piam. *aso* (*asino*, *-i*); pero parece claro que el prototipo *moléta* es él mismo una especie de semi-nombre propio y que las voces injuriosas del piemontés deben tener también el carácter de nombres propios; que, por otra parte, los préstamos (*èto*, *kilo*) gozan de los privilegios de los nombres propios (véase mi artículo de *BSL*: la ausencia de flexión no es solamente una falta de ductilidad): en rumano se dice *lui e* 'de la vocal *e*' como *lui Trajan*. *I zio*, *i tipo* son nombres de personas doblemente emparentados con los nombres propios: como nombres de persona y como préstamos.

Migliorini, *Studj romanzi*, XXV, 73, cree poder explicar las formas populares *i dentista*, *i farmacista*, piam. *i giesuita*, rom. *li duca*, *li papa* e ital. corriente *i boia*, *i balilla* por una vacilación « a la Buridán » entre la *-i* de los masculinos (el sexo real) y la *-e* de los femeninos (el género gramatical). Se trataría, pues, de una especie de huelga de hambre: « puesto que ni lo uno ni lo otro es enteramente satisfactorio, no hagamos nada y empleemos el indeclinable ». Eso no me parece más que una parte de la verdad. Hay, además de la vacilación entre dos formas diferentes del plural, una vacilación entre el plural y el singular; además de la actitud de compromiso, una veleidad de negarse a de-

Las dos lenguas, el italiano y el rumano, concuerdan en el abandono del tipo *-ora*, que en un sistema de declinación románica debe parecer casi tan anómalo como debió parecerles el dat. plur. en *-ibus* a los hablantes cuando se constituyeron las lenguas románicas: en esto, como en general, el rumano, con su conservadurismo habitual, avanza más lentamente que la *κοινή* italiana, que ha perdido sus *-ora* hace varios siglos (*pécora* está lexicalizado, y derivados como *caporale*, *agoraio*, *pettorale* están petrificados). Además, *le ciglia*, *ginocchia*, etc., están reemplazados, en el habla vulgar italiana, por formas más « streamlined »: *i cigli*, *i ginocchi*⁴. En general, la « geometrizzazione », para emplear el término de Leopardi, ha progresado en francés (que ha eliminado *les doie* del ant. franc.) con más espíritu de sistema que en el italiano, el cual, a su vez, está más regularizado que el rumano. La actitud eminentemente clásica de enriquecer interiormente pocas formas, en lugar de arrastrar consigo una masa exuberante, aunque las emplee luego en usos no siempre claramente circunscritos, es, sin embargo, la ley de las lenguas modernas, a la que no podrá sustraerse el rumano.

Permitaseme formular una « moraleja » final. Graur⁵, a pesar de su

clinar voces que designan individuos y que, concebidos como tales (y a veces rodeados de una reverencia particular), se encuentran a mitad de camino entre los apelativos y los nombres propios (estos últimos designan por definición un individuo único): *li papa* 'los papas' se encuentra casi en el mismo plano que *i Petrarca* (evidentemente hay aquí un compromiso entre la idea del plural y el respeto que aísla al individuo modelo). *I Petrarca* quiere resolver la dificultad « a la Buridán »: se trata de diferentes personas comparables con Petrarca, pero en el fondo no hay más que un solo Petrarca. Este compromiso es comparable, desde cierto punto de vista, con lo que hemos adelantado más arriba sobre la forma *le ossa*: es el artículo el que en los dos casos se encarga de la idea de pluralidad.

⁴ Por el contrario, los dialectos meridionales mantienen *-ora* (véase Bertoni, *Italia dialettale*, pág. 158), y en Bari *-ora* ha llegado a extenderse a seres humanos: *sandre* 'santos', *mámmere* 'madres'; la transformación (testimonio de la decadencia de *-ora*) de un **avicelli* en **avicell-ora* en la Apulia (*acceddiri*) recuerda el rumano *timपुरi*. Según Garağa, *Bull. Philippide*, III, 55, parece haber en Calabria y en Sicilia la siguiente diferencia entre los plurales en *-i* y los plurales en *-ora*: por ej. *ho visto i boschi di tale* parece tener un sentido preciso, determinado, mientras que *c'erano tante boscora* parece « indeterminado ».

⁵ En un artículo sobre *Les noms latins en -us -oris* (*Rev. de phil.*, XI, 266 y sigs.), en el que, a la manera de Meillet, su maestro, ve en los fenómenos románicos el cumplimiento de hechos latinos, Graur vuelve al problema del neutro en rumano y discute también el artículo de Aebischer. En la parte latina nota la inclinación de los sustantivos con vocalismo palatal (*e*) por la desinencia con vocal velar (*tempus -oris*) y la inversa (*glomus -eris*), especie de disimilación preventiva que tiene su paralelo en la formación de voces latinas en *-aris* (después de *-l-* radical) y *-alis* (después de *-r-*), en francés *diablotin-diableton*, ya aclarado por Gamillscheg, en español *valenciano*, pero *granadino*, que he señalado yo mismo. Luego Graur muestra que la flexión *-oris*, en épocas más recientes, goza de más favor que la de *-eris* (de 25 nombres con genitivo en *-eris*, el

sentimiento lingüístico tan fino, que le ha permitido descubrir el neutro en rumano, se ha dejado coger esta vez en la trampa del positivismo fonético de Meyer-Lübke, ese gran sabio que, demasiado especializado en las lenguas románicas, aficionado a localizar fenómenos generales y humanos en una sola lengua, buscaba su explicación en lo que él creía el *hic et nunc* de esa lengua (en general, en un accidente fonético particular), olvidando, gracias a un aislamiento artificial y anecdótico del fenómeno, las tendencias generales de toda lengua humana, que, ante todo, es, — ¿hace falta

románico no conserva más que 13; de 18 en -o r i s, sólo se han perdido 7 en románico).

En la parte románica, o más bien rumano-italiana, de su artículo, Graur rechaza el acercamiento que hace Aebischer entre el rumano *paminturi cimpuri cursuri funduri lacuri locuri riuri* y las formaciones del latín de Italia como *pavimentora*, etc., y sólo concede la identidad de tendencia fundamental, ya que existe siempre la posibilidad de formar, en el interior del rumano, un *paminturi* (a partir de *paminte*), un *funduri* (con el sentido de 'fondos' y no 'fondo', como el ital. *fondora*). Tiene razón en insistir en que el románico occidental abandona la concepción animista del latín y constituye una categoría de inanimados, por lo demás menos fuertemente acusada en italiano que en rumano. Creo ver, sin embargo, que Graur ha cambiado ligeramente su punto de vista, pues habla ahora del tipo *-ora* como fenómeno del románico oriental, es decir, de un neutro inanimado, tanto en rumano (del que me parece que descuida las tendencias niveladoras que Jordan ha puesto en claro) como en italiano (del que en mi opinión disminuye demasiado la tendencia a la expresión de lo inanimado): no habla del accidente fonético sobrevenido en rumano que, según sus primeros artículos, habrá condicionado la forma femenina del plural (¿ha abandonado acaso esta hipótesis?). Yo insistiría, sin embargo, en la diferencia, subsistente todavía, entre la manera de ver de Graur y la mía. Esta diferencia consiste en lo siguiente: yo no puedo reconocer un abandono total del animismo en el femenino-neutro del rumano y veo en él, por el contrario, una revivificación de la animización (por medio del femenino, menos activo que el masculino, más animado que el neutro).

En cambio, estoy de acuerdo con Graur cuando rechaza la teoría de Bartoli, el cual, en su reseña del trabajo de Aebischer, *Arch. glott.*, XXVI, 125, quiere ver en el tipo *campora* y *digita* (el primero abarca Italia, la Dalmacia veneciana y Rumania; el segundo también España [*deda*], Francia [*doie*] y el retorrománico [*detta*]), una irradiación que parte de un centro de Italia central y que se remonta al umbro y al etrusco. Bartoli, adepto fiel del método « corográfico », es decir, geográfico-lingüístico, de Ascoli, tiene una inclinación deliberada a encerrar ciertas tendencias panrománicas en esos pequeños casilleros geográficos a que es tan aficionado (también las redundancias bibliográficas) para sacar conclusiones que se remontan a esa vaga prehistoria del latín, que fascina a tantos estudiosos positivistas y neopositivistas. Esta geografía lingüística tiene algo de privativo o de restrictivo: el hecho elementalmente humano se vincula a un suelo, a un *Lebensraum* bien preciso. De ahí es fácil el paso al nacionalismo lingüístico. ¿De dónde saca Bartoli su noción de que el tipo (insisto, el tipo) *campora* es más reciente que *campi*? Solidario con *campus-campora*, el plural latino *loci*, de *locus*, frente al plural más bien artificial *loci* 'pasajes de escritores', muestra bien la antigüedad de la formación, apoyada por lo demás con los hechos indoeuropeos y semíticos alegados por Johannes Schmidt. El tipo *digita* — nos dice Bartoli — tiene mayor difusión y está documentado más antiguamente que *campora* y *lectora*. ¿Podía esperarse otra cosa teniendo en cuenta que los dedos pertenecen directamente al cuerpo humano? Esta geografía lingüística debiera transformarse en estratigrafía psicológica: los miembros del cuerpo están más cerca del hombre que sus elaboraciones y sus trabajos, ya que sólo ellos hacen posibles a éstos.

decirlo? — h u m a n a ¹. El rumano y el francés son, ante todo, h o m b r e s que hablan, luego hombres que hablan r u m a n o o f r a n c é s. El lingüista no debe olvidar esta verdad elemental. Y entre los hechos humanos elementales colocamos, con esos grandes poetas-sabios que se llaman Herder y Jakob Grimm, más «realistas» que sus sucesores neogramáticos y neopositivistas, la animización poética de lo inanimado que, en grados diferentes, conocen todas las lenguas.

Me he enterado de que Ángel Rosenblat prepara un libro exhaustivo sobre el género gramatical en español. Quizá este artículo, que se ocupa de fenómenos más bien ítalo-rumanos que iberorrománicos, pueda servirle de «prolegómeno».

LEO SPITZER.

The Johns Hopkins University, Baltimore. Maryland.

¹ Ya sé que la escuela neopositivista que pulula en Rusia y en los Estados Unidos lanza gustosa contra el método «psico-lingüístico» (que es el de Pichon y el mío, y que era el de Herder y Grimm) el anatema más fulminante que ella pueda imaginar: el epíteto de «mentalic attitude». A los ojos de esos innovadores somos «(senti)mentalistas», hombres anticuados que desconocemos el carácter esencial del lenguaje humano, que no es nada más que lenguaje — *speech habits*, etc. —, y no expresión de ideas, y aun menos — ¡horror! — de sentimientos. Así, mientras esa escuela escriba tratados cuyo contenido mental pueda ser comprendido por sus adversarios (incluso los resentimientos contra el alma humana), seguiré creyendo que no ha probado su tesis y que se la deberá clasificar con los sofistas, cuya mentalidad desenmascaró Sócrates.

NOTAS

EL VERSO ESDRÚJULO ANTES DEL SIGLO DE ORO

El verso esdrújulo — o sea el que termina en palabra proparoxítona — se considera a menudo como peculiar de los metros de origen italiano introducidos en España en el siglo xvi. Muy raras veces, ciertamente, se encuentra el verso esdrújulo en la poesía anterior a los siglos de oro. Sin embargo, se le conocía. Tanto en los versos de *arte mayor* como en los octosílabos, las palabras esdrújulas se empleaban en la rima asonante, en la consonante y en lugar de la rima; en el *arte mayor*, además, para terminar el primer hemistiquio ¹.

Antes de que se le usara en versos de rima consonante, el esdrújulo se podía encontrar en asonancia con las terminaciones llanas o proparoxítonas. Así, por ejemplo, en el *Cantar de Mio Cid*, *cárcava* (verso 1560) y *Xátiva* (1160) se encuentran en series con la asonancia *á-a*. Este uso es aún frecuente en los romances de los siglos de oro ².

En la *Vida de Santa María Egipciaca*, *jóvenes* se encuentra en rima con *omes*. En poemas de verso fluctuante como esta *Vida*, la rima fluctúa, también, entre la consonancia y la asonancia; pero en poemas posteriores, donde se aspira a la rima perfecta, se encuentran casos semejantes: por ejemplo, López de Ayala rima *pensásemos con erramos, sostengamos y suframos* (*Rimado de Palacio*, edición Kuersteiner, copla 1524): es verdad que puede pensarse en error de copia, porque *pensamos*, en lugar de *pensásemos*, da sentido. Tales ejemplos deberían clasificarse como rimas defectuosas, bastante comunes en el siglo xv y posibles todavía en los siglos de oro ³.

Rimas conscientes y verdaderas de esdrújulos se encuentran en poemas líricos palaciegos del siglo xv. En los cancioneros he anotado — sin pretender agotarlos — los siguientes ejemplos: en el *Cancionero de Baena*, Alfonso Álvarez de

¹ Véanse las observaciones de M. Pérez y Curis en su libro *El Marqués de Santillana*, Montevideo, 1916, pág. 115.

² Véase, por ejemplo, el *Romancero* de Durán, I (*Bib. Aut. Esp.*, X), págs. 248, 249, 265, 269, etc.; el esdrújulo se halla especialmente en la sección de « romances tomados de poemas italianos » y en composiciones de Juan de la Cueva.

³ Véase S. GRISWOLD MORLEY, *Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega*, en *HMP*, I, pág. 505, nota 2.

Villasandino rima *astrólogos* con *prólogos* (en verso de *arte mayor*)¹; frey Íñigo de Mendoza, en el *Cancionero castellano del siglo XV*, de Foulché-Delbosc, rima *Verónica* con *corónica* (en octosílabos); en la misma colección hay rimas de esdrújulos formados con el gerundio y el pronombre *os* como enclítico: en *Tapia viéndoos, diziéndoos y conosciéndoos, descubriéndoos*, y en *Guevara queriéndoos y siruíéndoos*². Me parece que Diego de Sevilla rima, en el *Cancionero Herberay, físico con intrínscico* (en octosílabos)³. En el *Cancioneiro geral* de García de Resende hay un poema en octosílabos castellanos, de Joam Manuel, con la rima de *frotíferas* y *odoríferas*, y una composición en coplas octosílabas portuguesas, de Gregorio Alfonso, tiene la rima *ecresyásticos* y *fantásticos*.

John T. Reid, en artículo reciente sobre los versos esdrújulos (*HR*, 1939, VII, págs. 277-294), llama la atención sobre un recurso de poetas de la época romántica, en la primera mitad del siglo XIX: « Método ocasional de variar el esquema de la rima en estrofas era mezclar, en orden regular, versos esdrújulos con llanos y agudos, yendo los esdrújulos sin rima alguna, y por lo tanto en calidad de sustitutos de rima⁴ ». Casualmente he hallado un par de composiciones del siglo XV donde se emplea un recurso similar al descrito, o sea que el esdrújulo sustituye a la rima. Están en el *Cancionero de Baena*: « Pregunta muy sutil e oscura que fizo fray Pedro de Colunga, frayre de Sant Pablo, al dicho Alfonso Álvarez de Villasandino » y la *Respuesta* de Villasandino. Citaré las estrofas con *esdrújulos* (según la edición del *Cancionero* publicado por Francisque Michel, Leipzig, 1860):

Poeta eçelente, profundo poético
e clarificador de toda escureza,
sseñor, yo vos rruego por vuestra nobleza
que me declaredes un verso rrémico,
dulce, meliflo e lindo rrectórico,
una grant vissyón que fue demostrada
a una grant dueña seyendo preñada,
e lo rredugades en metro lyrico...
Fylósofo fyrme e grant metafysico
en todos los cuentos de naturaleza,
fundado en artes de grant sotileza,
non entendades que sso tan çentífico
que ossase fablar ningunt verbo auténtico
a vuestra quistión tan fuerte intrycada ;
mas essa tal dueña asy ocupada
fue madre d'un santo muy puro cathólico.

La razón probable de la frecuencia del esdrújulo al final del primer hemistiquio en *arte mayor* sería el proporcionar dos sílabas inacentuadas entre los

¹ *Cancionero de Baena*, edición de Francisque Michel, I, Leipzig, 1860, pág. 47.

² *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, 1912-1915: cons. I, pág. 113, y II, págs. 463 y 496.

³ En el *Ensayo* de Gallardo, I, 488.

⁴ Este uso es en realidad anterior a los románticos y proviene de poetas italianos del siglo XVIII, que tanta influencia ejercieron sobre la versificación española.

acentos segundo y tercero del verso. Los siguientes ejemplos de Juan de Mena servirán de ilustración :

Vi que las gúminas gruesas quebraban....
 Cuando las áncoras quis levantar...
 Aunque los cárbasos non desplegan...
 Nin veras prenósticas son de verdad...
 Ígneo viéramos o turbulento...
 Nin sale la fúlica de la marina...
 Bien como médico mucho famoso...

La razón de la gran escasez de esdrújulos en la rima no es enteramente clara. No había verdadera falta de proparoxítonos en el lenguaje de la época anteclásica, y cualquier poeta culto, capaz de escribir versos aceptables, tendría un número razonable de esdrújulos en su vocabulario y, de hecho, los usaba en interior de verso. No se rechazaba una ocasional rima esdrújula, pero el esdrújulo es, por su naturaleza, difícil de rimar, y además atraía poco. Una terminación demasiado larga tiende a hacer confuso el verso, y una sílaba de más puede resultar fácilmente un anticlímax en la estructura métrica: recuérdese el verso esdrújulo empleado para efectos cómicos. A pesar de que en teoría métrica sólo se cuenta en el verso una sílaba después del acento final, las dos sílabas postónicas de la palabra esdrújula deben pronunciarse. Una sílaba de más es un aumento de $12\frac{1}{2}\%$ en la longitud del octosílabo y un aumento sustancial en la longitud del verso de *arte mayor*, especialmente si el hemistiquio lleva por sí solo el peso del esdrújulo. En el caso del verso de *arte mayor*, la terminación esdrújula podría resultar aceptable si el renglón siguiente de la estrofa omitía la típica sílaba inicial inacentuada, o si el esdrújulo podía equilibrarse mediante sinalefa entre los renglones. El resultado, se comprende, no justificaba tales complicaciones.

DOROTHY CLOTELLE CLARKE.

El Cerrito, California.

UN SAINETE DE RAMÓN DE LA CRUZ Y UNA COMEDIA DE MARIVAUX

Los sainetes de Ramón de la Cruz pueden dividirse — desde el punto de vista de su estructura — en dos tipos : a) sainetes que carecen de asunto orgánico : el autor se limita a hacer desfilar varios personajes y a hacerlos dialogar entre sí¹ ; b) sainetes que esbozan una posible comedia.

¹ Este sistema, que recuerda el de los antiguos entremeses, salvo los de Cervantes, lo advertía ya Tomás de Iriarte en su *Carta sobre Moratín y D. Ramón de la Cruz* : « todo se reduce a sacar al teatro el mayor número de personas que se pueda y haya en la compañía y a ocuparlas en diálogos inconexos entre sí... » (Cons. Cotarelo, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, págs. 445-446).

Son los primeros los más típicos y numerosos; parecen originales en su totalidad. En cambio, todos o casi todos los del segundo tipo deben de ser imitaciones, adaptaciones o traducciones. Hasta ahora, es cierto, no han sido señaladas más fuentes que las que se refieren a Molière ¹. Otras probables fuentes han sido indicadas ²; pero faltan estudios que precisen la exactitud de esas indicaciones ³. Sin embargo, en presencia de aquellos sainetes pertenecientes al segundo grupo cuyos modelos son conocidos, no dudamos en generalizar. Enunciamos, por lo tanto, esta hipótesis: los sainetes caracterizados como bosquejos de comedias proceden de obras francesas e italianas. Corrobora esta afirmación la misma modalidad del talento dramático de Ramón de la Cruz: aptísimo para la reproducción y pintura exactas de personajes populares, pero incapaz de forjar una trama equilibrada. Además, concretamente, existe un texto que apoya nuestra hipótesis. Contestando a las objeciones del crítico italiano Napoli Signorelli ⁴ expresa Ramón de la Cruz: «No me he limitado a traducir, y, cuando he traducido, no me he limitado a varias farsas francesas, particularmente de Molière, como el Jorge Dandin, El matrimonio por fuerza, Pourcegnac (sic)... De otros poetas franceses e italianos he tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado, y los he adaptado al teatro español como me ha parecido...» ⁵.

Con el propósito de contribuir al esclarecimiento de las fuentes literarias del teatro de Ramón de la Cruz aportamos un nuevo dato: el sainete de *El viejo*

¹ Ver Emilio Cotarelo y Mori, *Traductores castellanos de Molière (Estudios de historia literaria de España)*, Madrid, 1901, págs. 299-300, 306-309, 311-318, 332-333). Nueve sainetes imitó o adaptó Ramón de la Cruz de comedias de Molière.

También han tratado este tema Arthur Hamilton, *Ramón de la Cruz's debt to Molière (HispCal., 1921, IV, págs. 101-113)*, y Francisca Palau Casamitjana, *Ramón de la Cruz und der französische Kultureinflus im Spanien des XVIII. Jahrhunderts*, Bonn, 1935, págs. 58-61.

² Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras: Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, 1899; véase el *Catálogo alfabético*, parte II, págs. 284-432. Se refieren a los sainetes de *El burlador burlado*, probable imitación de *Le trompeur trompé*, de Vadé (1754); *Los deseos malogrados*, cuya fuente acaso no sea literaria, sino más bien una conseja popular, que luego dió materia a Fernán Caballero para uno de sus cuentos; y *Los pavos hechizados*, que debe derivar de *Jeannot et Jeannete ou Les Ensorcelés*, pieza de Mme. Favart (1757).

³ Procuraremos verificarlas en otra nota. Últimamente, han sido señaladas algunas otras relaciones literarias: cons. Arthur Hamilton, *Two Spanish imitations of Maître Pathelin (RRQ, 1939, XXX, págs. 340-344)*, donde se trata de dos sainetes de Ramón de la Cruz, *El pleito del pastor* y *El mercader vendido*. El estudio de A. Iacuzzi, *The naive theme in «The Tempest» as a link between Thomas Shandwell and Ramón de la Cruz (MLN, 1937, LII, págs. 252-256)*, no nos ha sido accesible.

⁴ *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Libri III. Nápoles, 1777.

⁵ *Prólogo* al tomo primero del *Teatro o colección de los saynetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano...*, Madrid, 1786 (reproducido en la *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz...*, ed. de Agustín Durán, Madrid, 1843, I, pág. xl).

Obsérvese cómo :

L'école des mères

— Parlez-moi franchement ; est-ce que vous me haïssez ?

— Vous embarrassez encore mon savoir-vivre. Seriez-vous bien aise, si je vous disais oui ?

— Vous pourriez dire non.

— Encore moins, car je mentirais.

— Quoi ! vos sentiments vont jusqu'à la haine, Angélique ! J'aurais cru que vous vous contentiez de ne me pas aimer.

— Si vous vous en contentez, je m'en contente aussi : et s'il n'est pas malhonnête d'avouer aux gens qu'on ne les aime point, je ne serai plus embarrassée.

— Et vous me l'avoueriez !

— Tant qu'il vous plaira.

— C'est une répétition dont je ne suis point curieux, et ce n'était pas là ce que votre mère m'avait fait entendre.

— Oh ! vous pouvez vous en fier à moi. Je sais mieux cela que ma mère ; elle a pu se tromper ; mais pour moi, je vous dis la vérité.

.
— (*A part*) Voyons si elle aime ailleurs. (*Haut*).

— Mon intention, assurément, n'est pas qu'on vous contraigne.

— Ce que vous dites là est bien raisonnable, et je ferai grand cas de vous si vous continuez.

— Je suis même fâché de ne l'avoir pas su plus tôt.

— Hélas ! si vous me l'aviez demandé, je vous l'aurais dit.

.
— ... aimez-vous ailleurs ?

— Moi ! non ; n'allez pas le croire.

(Págs. 466-468).

El viejo burlado

— ... hablad claro.
¿ Me aborrecéis, dulce prenda ?

— ¿ No veis que el decir que sí sería una desvergüenza ?

— ¿ Hay más que decir que no ?

— Menos, que entonces mintiera.

— ¡ La verdad ! ¿ Quieres a otro ?

— Y que después le dijera
usted a mi madre el secreto.

(Pág. 158, b).

En la tarea de reducir la comedia francesa a los límites del sainete no siempre ha estado alerta Ramón de la Cruz. Hay, por lo menos, un caso de inadvertencia. Don Lope dice, dirigiéndose a Mariquita :

Si confiesas que me quieres ;
¿ por qué ahora me desprecias ?

(Pág. 160, a).

RESEÑAS

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Idea imperial de Carlos V. La Condesa traidora. El romanz del infant García. Adefonsus Imperator Toletanus*. Colección Austral. N° 172. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires-México, 1941. 165 págs.

Poesía árabe y poesía europea ¹. Con otros estudios de literatura medieval. La misma colección. 1941. N° 190. 179 págs.

Estos tomos se agregan a la serie iniciada con la reedición de los *Estudios literarios*, en que el maestro de todos los hispanistas ha comenzado a reunir las investigaciones publicadas separadamente a lo largo de su carrera. Aparte la evidente utilidad de hacer accesibles estudios dispersos en gran número de revistas y publicaciones, y de acompañar (en estos dos últimos tomos) cada estudio con una valiosa introducción bibliográfica, obra del mismo Menéndez Pidal, la recolección se recomienda ante todo por presentar los artículos con la garantía de una revisión hecha por su autor. Y esa revisión en varios casos va mucho más allá de la corroboración o rectificación de los datos: así, al estudio de los manuscritos del *Buen amor*, que formaba parte de la reseña de la edición de Ducamin (*Ro.*, XXX, 1901), Menéndez Pidal agrega la biografía, absolutamente nueva, de Alfonso de Paradinas, personaje de cierta importancia, que en su juventud, o sea a principios del siglo xv, ejecutó el códice de Salamanca. El estudio *Adefonsus Imperator Toletanus*, sobre Alfonso VI como representante de la idea imperial leonesa — unidad hispánica y vinculación extrahispánica con otros reinos de Europa, basada en la unidad del imperio romano y de la iglesia cristiana, frente al fragmentarismo feudal de origen germánico —, recibe una reelaboración completa gracias a la utilización de un nuevo documento, el relato de la toma de Toledo, del historiador árabe Ben Bassam, lo que da pie a una ejemplar profesión de método científico que honra al investigador español y al rigor de su erudición (pág. 130).

A la admirable precisión y amplitud de saber que Menéndez Pidal en estos como en todos sus escritos el juego perfecto de una doble visión crítica, general en cuanto sitúa el hecho español en su exacto lugar dentro del conjunto europeo, particular en cuanto no disuelve el fenómeno dado en una mecánica de factores abstractos — fuentes, escuelas —, sino que lo ase en lo que tiene de individual, con sensibilidad de artista para los rasgos que hacen de cada hombre

¹ El estudio más extenso, que apareció con igual título en *BHi.*, 1939, XL, ha sido reseñado ya por Pedro Henríquez Ureña en esta misma REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, 1939, I, núm. 3, págs. 285-289.

o de cada hecho literario un todo singular y único. Sirva de ejemplo el ensayo, que da título al primer tomo, sobre el universalismo cristiano de Carlos V, actitud específicamente española y medieval, que surge del conflicto con los árabes durante los siglos de la Reconquista, y se opone al localismo de la Europa moderna que se desgrana en rivalidades nacionales. O el breve estudio, tan alejado por su tema, sobre la fábula del raposo y el cuervo, incluida a la vez en el *Buen amor* y en *El Conde Lucanor*. Ante la extraordinaria abundancia de fabularios que en la Edad Media ponían idénticos « ejemplos » al alcance de toda la clerecía de Europa, el hecho de elegir dos versiones distintas de una misma trivialísima fábula subraya la divergencia de temperamento artístico entre don Juan Manuel y el Arcipreste. Con su original planteo del estudio de las fuentes, Menéndez Pidal atenúa así la opinión que hoy tiende a prevalecer sobre la creación literaria medieval, cuyo carácter impersonal y mecánicos uelen acentuar aun críticos de la talla de E. R. Curtius.

Para terminar, van a continuación algunos ejemplos relacionados con dos de los trabajos reunidos en estos volúmenes.

En el estudio titulado *Leyenda de la Condesa traidora* (pág. 411), Menéndez Pidal, a propósito de Garcí Fernández, el conde de las manos blancas, echa de menos en otras literaturas el rasgo del noble caballero caracterizado por sus hermosas manos. Recuérdese, sin embargo, que en la *Morte d'Arthur* de Malory — redacción inglesa (1470) de antiguos relatos caballerescos franceses —, Sir Gareth of Orkney, hijo del rey Lot y de la reina Morgause, pasa un año entre los mozos de cocina del rey Arturo sin darse a conocer, aunque desde el primer momento sus manos señoriles no escapan a la atención burlona de Sir Kay, el senescal, quien le apoda justamente *Beaumains*.

Acerca de la poesía erótica latina y su diferencia con la provenzal (*Poesía árabe y poesía europea*, pág. 53), puede señalarse en Tibulo, I, 5, vv. 29-30, una excepción que confirma la regla :

*Illa regat cunctos, illi sint omnia curae
et iuvet in tota me nihil esse domo.*

Tal actitud debió de llamar la atención por lo extraña, pues cuando Marcial necesita caracterizar en un dístico la obra de Tibulo, recuerda cabalmente ese sometimiento mórbido (XIV, 193) :

*Ussit amatorem Nemesis lasciva Tibullum
in tota iuvit quem nihil esse domo.*

Y que el epigrama representa la reacción corriente del público romano, y no una impresión propia de Marcial que pudiera emanar de una lectura inmediata, parece indicarlo el haber este poeta equivocado el nombre de la amada a quien Tibulo dirige el Libro I de sus elegías, que es Delia, y no Némesis, destinataria del segundo.

El cortés acatamiento de los emires almorávidas a la emperatriz doña Berenguela, que refiere Menéndez Pidal (pág. 57 del mismo volumen), se explica con toda coherencia dentro de las muestras habituales de la misma conducta en la Arabia preislámica ; cf. particularmente uno de los abundantes ejemplos incluidos por Robert Briffault (*The mothers*, I, 1927, págs. 375-377), quien afirma

resueltamente la influencia árabe en la formación del espíritu caballeresco de la Edad Media: « Al ser rodeada por entero una tribu, cuatro mujeres avanzan en dirección a los atacantes y dicen: 'Este lado está bajo mi protección'. » Los invasores se retiran con las manos vacías y se excusan ante el resto de su tribu en estos términos: « La dignidad de las mujeres es como el brillo del sol en los cielos; debemos a las mujeres el mismo respeto y consideración que a los soberanos. » El culto caballeresco de la mujer alcanza expresión literaria en la epopeya que celebra las aventuras legendarias de Antár, poeta y guerrero que vivió realmente una generación antes que Mahoma. Esta epopeya, redactada en el siglo XII, no es en esencia más que el relato de cómo Antár ejecuta una tras otra todas las difíciles aventuras que le imponen para llegar a casarse con la hermosa Abla. Cuando da cima a una de sus primeras proezas, el rey Zoheir lo elogia con estas palabras: « Ved aquí un niño que combatirá por la justicia y por el honor de las mujeres ». Acosado por sus enemigos, Antár prorrumpe en su grito de guerra: « ¡ Yo soy el amador de Abla! » Como el más acabado paladín del *amour courtois*, Antár, en medio de los suntuosos agasajos con que le brindan varios reyes, suspira tristemente por su amada. Y aun después de muerto, logra que Abla y su séquito pasen sin daño delante de sus enemigos y se pongan a salvo entre los suyos, en forma curiosamente semejante al árdid con que el Cid muerto protege a doña Jimena en su retirada de Valencia.

MARIA ROSA LIDA.

ALDA GROCE, *La « Dorotea » di Lope de Vega* (Studio critico e traduzione), Bari, Gius, Laterza, 1940, 354 págs.

En la cuantiosa producción literaria de Lope de la Vega, la *Dorotea* ocupa un sitio señaladamente destacado. Ante la posteridad, la preeminencia de esa « acción en prosa » estriba sobre el doble fundamento de sus valores estéticos y de sus referencias autobiográficas. Desde que en 1839 un investigador tan sagaz como Fauriel destacó ese carácter autobiográfico, la casi totalidad de los comentarios críticos han insistido sobre tales referencias. Gracias a ello — y por obra de autores como el mismo Fauriel, La Barrera, Menéndez Pelayo, Rennert, Castro y algunos otros —, hoy es posible conocer todo el alcance de las confesiones que el propio Lope insinuó en el prólogo de su libro (« El asunto es historia... », etc.) Por otra parte, al iluminar zonas importantes de la vida del dramaturgo, el mejor conocimiento de la *Dorotea* facilita una más precisa comprensión de sus extraordinarias dotes transfiguradoras de poeta de lo vivido. Desgraciadamente, estas investigaciones de mero alcance histórico suelen invalidar con frecuencia, a causa de su mismo exceso, parte de sus innegables ventajas. Con su valiosa monografía, la señorita Alda Croce aporta así un excelente correctivo. Aunque no desdeña la información minuciosa y circunstanciada, sus procedimientos filológicos superan siempre el simple comentario erudito. La autora reconoce la utilidad de esas investigaciones, pero un sano criterio espiritualista — explicable en quien con tal gallardía lleva apellido tan ilustre — la previene de los riesgos que van implícitos en ellas. A tono con este criterio de no olvidar la plena unidad de la obra artística, y de no olvidarla

ni siquiera frente al detalle aislado, Alda Croce afronta el estudio de los personajes y situaciones de la *Dorotea*. Su perspicacia crítica luce sobre todo cuando aclara el concepto lopesco del amor y su peculiar sentido del « desengaño ».

Las ciento cincuenta páginas del estudio propiamente dicho se complementan con otras doscientas en las que se transcribe parte considerable del texto de la *Dorotea*, en versión directa al italiano (acto I, escenas 1, 2, 3, 5, 6 y 8; acto II, escenas 2, 3, 4, 5 y 6; acto III, escenas 5 y 6; acto IV, escenas 1, 2, 3 y 8; acto V, escenas 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 y 12). Esta traducción es la primera intentada en ese idioma. Los cortes introducidos por razones de espacio no impiden que el desarrollo de la acción pueda ser seguido concertadamente: los pasajes culminantes constan *in extenso* y una sintética exposición de la trama facilita la lectura (págs. 9-11). Como en el original, varios pasajes de la traducción italiana son de interpretación fatigosa y compleja, pero ello se debe al carácter mismo del texto, cuya modalidad estilística (vocabulario frecuentemente alambicado y conceptuoso, giros elípticos o intrincados juegos alusivos) la traductora ha procurado conservar en lo posible. Aunque fragmentaria, la traducción de Alda Croce supone un esfuerzo sobremanera estimable. Los reparos que podrían oponérsele derivan únicamente de la índole misma del trabajo y de sus limitaciones naturales. Esas limitaciones no han escapado a la talentosa comprensión de la traductora: « La prosa barroca y españolísima de la *Dorotea* es de traducción muy difícil, pues actúa por sugerencia lingüística: en ella, el ingenio, la ternura, la comicidad, son inseparables del sonido y del orden de las palabras, efectos que en gran parte se pierden en italiano ». La versión que reseñamos se aparta apenas del sentido inmediato y literal, y en este caso la autora no ha creído atinado reelaborar espiritualmente la obra: « He preferido — dice — que, a través de las asperezas y oscuridades, se mantuviese vivo, o por lo menos presentado, el texto español ».

Mayores, necesariamente, han sido las dificultades propuestas por la versión de los numerosos pasajes en verso que ocurren en la *Dorotea*. Esto se explica porque el encanto de toda poesía, y en modo particular el encanto de la poesía lopesca, reside en la calidad misma de la lengua, en su eficiencia evocadora y en sus posibilidades prosódicas. Aun en la traducción más vigilada, el fresco e intrasferible donaire de muchas canciones de Lope de Vega corre el fuerte riesgo de convertirse en una bobada lírica, al paso que la irrepresable ingeniosidad del poeta sólo difícilmente puede esquivar el trance no menos temible de transformarse en un puro acertijo idiomático. Consciente de estas dificultades, la traductora las ha sorteado mediante soluciones hábilmente aproximadas, pero renunciando de plano al traslado de algunas poesías tan famosas y conocidas como *A mis soledades voy* y *Pobre barquilla mía*. En las composiciones traducidas, Alda Croce ha conservado, también en forma aproximada, la estructura de los versos, aunque sin sacrificar en ningún caso al metro o a la rima la fidelidad sustancial del texto. En razón de tales dificultades, piensa el lector en las aparentes ventajas de una versión en prosa, pero la traductora observa juiciosamente que basta un conato de ritmo para mantener a la « poesía en verso » dentro del tono y con los atributos que le corresponden, los que trasladados a una prosa que sólo sea prosa se muestran como desacordados y resulta forzoso eliminarlos.

Los aciertos de la traducción se suman, pues, al acierto de los juicios críticos asentados en este volumen. Por ello, y por la ya señalada coincidencia de su cri-

terio espiritualista, estas páginas de Alda Croce vienen a situarse oportunamente junto a las tan precisas y orientadoras que sobre el poeta de España han escrito Karl Vossler, Leo Spitzer, José Montesinos o el mismo Benedetto Croce.

ÁNGEL J. BATTISTESSA.

Romances y villancicos españoles del siglo XVI, dispuestos en edición moderna para canto y piano por Jesús Bal y Gay. Primera serie. La Casa de España en México, 1939.

Esta obra de Bal y Gay, que presenta en forma fácil de utilizar quince composiciones de maestros españoles del siglo XVI, responde al creciente interés del público por el maravilloso pasado musical de España. En los programas de conciertos y audiciones y en las grabaciones fonoelectricas se concede hoy importancia a las obras antiguas de la escuela española (entre las grabaciones pueden mencionarse las dedicadas a la escuela de organistas españoles y las de canciones del Renacimiento realizadas por el tenor alemán Max Meili). Las anteriores colecciones de composiciones musicales no eran ni accesibles ni de uso cómodo, por estar hechas con miras eruditas⁴. El *Cancionero de los siglos XV y XVI* publicado por Asenjo y Barbieri emplea diferentes claves para las diferentes voces, uso hoy anticuado e ingrato para el aficionado. El tomo III del *Cancionero musical popular español* de Pedrell o la obra sobre los laudistas españoles del XVI del conde de Morphy se limitan a modernizar la tablatura de vihuela que sin previos acomodamientos no se puede llevar a los modernos instrumentos acompañantes, al piano en particular. Bal y Gay salva esta insuficiencia por medio del transporte, la ampliación de algunos acordes por redoblamiento de sus notas constitutivas, la permutación de voces en el conjunto polifónico y la añadidura de alguna parte nueva, siempre en el estilo de la época. Se echa de menos, sin embargo, una noticia biográfica de los autores, tan útil para el lector corriente, y sobre todo, dada la autoridad del autor, algunas breves instrucciones sobre el estilo y la interpretación de las obras, como las que él mismo dió, con tanta eficacia, en las *30 Canciones de Lope de Vega* publicadas por la Residencia de Estudiantes en 1935. Bal y Gay incluye los textos literarios de las canciones, con los romances en su forma integral, tales como se encuentran en las colecciones contemporáneas.

Hemos tratado de comparar las quince canciones y romances de la obra con las transcripciones que nos ofrecen otros cancioneros que hemos podido consultar, a fin de llegar a una visión aproximada del trabajo de lección y pianización de Bal y Gay:

⁴ No teníamos hasta ahora, en este aspecto de la música vocal, ninguna obra que correspondiera, por ejemplo, a la publicación de sonatas españolas para clave (desde el siglo XVII hasta comienzos del XIX) hecha por Joaquín Nin, es decir, una edición autorizada y dirigida al intérprete musical, de textos con vistas a su ejecución, pues las canciones antiguas rearmonizadas por el mismo Nin o por Obradors están, por el proceso de estilización a que se las ha sometido, más cerca de ser obras originales que de dar una visión exacta del período a que pertenecen. Las pulcras y correctas versiones de Martínez Torner tampoco bastaban para llenar este claro, dada su dispersión y poco número.

Triste estaba... (Romance de Luis Milán). Figura también en la colección *Les luthistes espagnols du XVII^e siècle*, publicada por G. Morphy, Leipzig, 1902, en una versión que presenta respecto de la de Bal y Gay, algunas diferencias. El compás es de compasillo en lugar del C que adopta Bal y Gay, y está escrita a una quinta baja, en Do. Tiene algunas diferencias de lección, especialmente en la primera frase, y en la sensible, que es varias veces Si bemol, en vez de Fa sostenido como usa Bal y Gay (es decir, que la sensible está frecuentemente a una segunda mayor de la tónica). La versión de Bal y Gay está enriquecida, además, con floreos vocales que no figuran en el original, pero que reclama el autor en una nota, al comienzo. El texto difiere en algunas palabras: Policena (como en el *Romancero General*); « la ciudad asolada » (Bal y Gay: « y la ciudad asolada »; *Romancero General*: « y su ciudad asolada »); y « Di, traidor », en vez de « Oh, traidor », en la estrofa que no figura en el *Romancero General*: ¡ Oh, traidor! ¿ Cómo pudiste / en mujer vengar tu saña; / no bastó su hermosura / contra tu cruel espada ?

Sospirastes, Valdovinos (Romance de Luis Milán). También en la colección de Morphy; en La, tesitura algo más cómoda que la de Do, empleada por Bal y Gay; También en C, pero con figuración doble, escribiendo en blancas donde Bal y Gay emplea figuras negras. Presenta diferencias en la colocación de la frase correspondiente a las palabras « las cosas que yo más quería » transcrita entre dos silencios que desfiguran la acentuación tónica, pero hacen corresponder los acentos musicales y los prosódicos; y difieren también las líneas melódicas correspondientes a « en Francia » y « cada día », así como en los floreos de la vihuela. En el texto se conserva la forma antigua en algunas voces: « tenéys », « hazemos », « Baldovinos », que Bal y Gay moderniza. El romance completo que Bal y Gay incluye al final difiere del texto del *Romancero General* en algunos puntos: « Tan claro hace la luna » (Bal y Gay), « tan clara hacía la luna » (*R. G.*); « cumpliéndose » (Bal y Gay), « cumpliendo » (*R. G.*); « amigo que yo más quería » (Bal y Gay y el texto de Milán en las dos versiones), « amigo a quien más quería » (*R. G.*); « Por tus amores, Valdovinos » (Bal y Gay) « Por tu amor, mi Valdovinos » (*R. G.*); « siquisieres » (Bal y Gay), « si me quieres », (*R. G.*).

Durandarte (Romance de Luis Milán). En apéndice en el cancionero de Barbieri (en tono de Do, compasillo, correspondiendo una redonda a una negra de Bal y Gay); en Morphy (tono de La, compasillo con figuración reducida a la mitad de la empleada por Barbieri y al doble de la de Bal y Gay), y en Pedrell (*Cancionero*, n° 46, en Do, pero a la octava alta de la versión de Barbieri; en C, en una figuración cuatro veces mayor que la de Bal y Gay e igual a la de Barbieri). Las versiones son casi idénticas: la de Barbieri es fiel a la tablatura, que transcribe sin modificar; la de Pedrell enriquece algo el acompañamiento, ya para piano, y Bal y Gay da ya una versión íntegramente pianística, respetando escrupulosamente el texto original. La versión de Barbieri difiere solamente en la base armónica en un pasaje (compás 8° de la versión de Bal y Gay) en que las versiones de Pedrell y de Bal y Gay coinciden. La versión de Morphy presenta algunas diferencias (Do natural en la nota correspondiente a la sílaba « ro » de « buen caballero », que en la tonalidad adoptada por Bal y Gay debiera ser Si bemol, y

muy probablemente mutación intencional de Morphy para evitar una falsa relación, muy de la época, sin embargo, y muy del carácter modal de la composición), colocando en anacrusis, por el mismo procedimiento que en el romance anterior, la primera frase de la segunda parte. La línea melódica, salvo en estos dos puntos, es idéntica en las cuatro versiones. El texto conserva, en Morphy, Pedrell y Barbieri, « galas y invenciones » (« e » en Bal y Gay). El *Romancero General* trae la versión « yo te ruego que hablemos / en aquel tiempo pasado » donde todos los demás textos leen « d'aquel buen tiempo pasado ».

De Antequera sale el moro... (Romance de Cristóbal de Morales, 1492-1553). La hemos compulsado con su versión fonográfica, respecto de la cual no presenta diferencias grandes. El texto de esta versión no es el anónimo del *Romancero general*, sino otro, también incluido en el *Romancero*, y reformado por Cristóbal Velázquez de Mondragón, más breve y conciso. Las diferencias entre el de Morales y el de Bal y Gay y el del *Romancero*, son las siguientes: « Si supiédeses, el Rey moro » (Bal y Gay), « Si supieses... » (*Romancero General*); « de todas se escabullía » (Bal y Gay), « de todos s'escabullía » (*Romancero general*).

Mira Nero de Tarpeya (Fr. Juan Bermudo). N° 63 del cancionero de Pedrell, que lo da en 2/4, con la misma figuración, lo que hace de cada compás la mitad de los de Bal y Gay. Las versiones son casi iguales (Pedrell adopta la tonalidad de La menor), aunque la transcripción de Bal y Gay ofrece una escritura más lógica y robusta, aun sin considerar la inclusión de la melodía vocal en el acompañamiento, procedimiento que adopta repetidas veces (y que, en parte de esta composición, y en varias otras, también utiliza Pedrell). El texto completo del romance no corresponde exactamente al del *Romancero General*. Además de algunas variantes menores (« la ciudad toda ardía », en vez de « todá se ardía » como la da el *Romancero General*, o « de ver abrasar a Roma / decantaba en poesía » en vez de los cuatro versos del texto de Bal y Gay), hallamos la justificada omisión de veinte versos (antes de los dos últimos) con una larga lista de ineficaces suplicantes ante la crueldad del emperador.

¿*De dónde venís, amore?* (Villancico de Enríquez de Valderrábano). Consta en el cancionero de Pedrell (59), y en el de Morphy, los dos en Si (Fa sostenido en clave); Pedrell en 2/4 con figuración doble de la de Bal y Gay. Morphy difiere de Bal y Gay sólo en el pasaje correspondiente al segundo compás de la versión de este último:

Morphy	
	Bien sé yo de don - de
Bal y Gay	

y en la copla; Pedrell coincide con Bal y Gay en estos pasajes y da una lección distinta a los compases 4 y 5 de éste; todas éstas, diferencias sin gran importancia. Ninguna de las dos versiones consultadas trae el verso « no venís a la postura » para cantar en la repetición, que tampoco está indicada en las otras versiones.

Falai, miñ' amor (Villancico de Luis Milán). Pedrell, 43 (Si bemol) y Morphy (Re mayor) dan esta composición, respectivamente, en 2/4 y C. Mucho más ajustado nos parece el compás adoptado por Bal y Gay; las tres versiones se corresponden con bastante aproximación, dando sin embargo Pedrell una armonización más complicada, pero no más eficaz, con contratiempos y cambios de ritmo. El texto está, en Pedrell y Morphy, en ortografía antigua: «miña amor» (Bal y Gay «Miñ' amor», más lógico y apropiado para cantar); faláys y falayme (Pedrell; a veces también falai y falaime); matayme. Morphy trae por error «fago caer» por «faço saber». Bal y Gay moderniza estas grafías y unifica el *non* que en los otros es a veces *no*.

¿*Con qué la lavaré?* (Villancico de Vázquez). Trae Morphy tres composiciones con este título, que corresponden a obras de Valderrábano, Pisador (que utiliza algunas variantes: «¿Y con qué la lavaré»; y «lávanse las mozas» por «lávanse las casadas»), y a ésta de Vázquez, puesta por descuido bajo el nombre de Fuenllana, su colector. Su versión está una tercera más bajo, y en ella falta una repetición, lo cual hace la versión de Bal y Gay cinco compases más larga. Tampoco figuran las vocalizaciones que en 9º compás de la versión de Bal y Gay se hacen al final de la palabra «penada». El texto es idéntico en las dos versiones.

De los álamos vengo, madre (Villancico de Juan Vázquez). Figura en Pedrell y Morphy, estando las tres versiones en el mismo tono, y las de los dos últimos en el mismo compás, 2/4, que corresponde, con la misma figuración, a medio compás de la versión de Bal y Gay y a un tercio de los compases accidentales de 6/4 que éste intercala en tres ocasiones. La transcripción de Bal y Gay difiere muy poco de la versión de Pedrell, también para piano, aunque es más llena y pianística, refuerza algunos pasajes débiles, respeta más la lógica sucesión de las voces y atempera algunas disonancias de séptima mayor que Pedrell emplea con cierta fruición, no muy de la época. Por un error tipográfico, que desdichadamente no son raros en su cancionero, la versión de Pedrell termina sobre la primera inversión de un acorde de sexto grado. Las dos versiones de Pedrell y Morphy, sin grandes diferencias esta última respecto de la de Bal y Gay, omiten las palabras «de ver» en la primera aparición del segundo verso del texto («de ver cómo los menean el aire»). En todo lo demás el texto es igual en las tres versiones.

En la fuente del rosel (Villancico de Juan Vázquez). No tenemos ninguna otra versión de esta composición.

¿*Cómo queréis madre?*... (Villancico de Juan Vázquez). En Pedrell (72) y Morphy, que también lo da como de Fuenllana. Ambos lo transcriben en Sol, sin alteraciones en la clave, usando el primero el compás de C y el otro el de 2/4 con figuración reducida a la mitad. La versión de Pedrell es más conforme a la de Bal y Gay, a pesar de existir ciertas diferencias en la parte de vihuela; en cambio Morphy divide frecuentemente los valores largos de la parte vocal, haciéndolos corresponder a varias sílabas del texto. Éste no ofrece diferencias mayores que las dos siguientes: «Quanto á él más me llevo» (Pedrell y Morphy), «que cuan-

to a él más me llego » (Bal y Gay) ; y « tal vida como *es* ésta » (Pedrell), probablemente error.

Vos me matastes (Villancico de Juan Vázquez). En Pedrell (74) y Morphy, que lo atribuye también a Fuenllana. Las dos versiones están a la misma altura, una cuarta más baja que Bal y Gay. Tanto en esta versión como en otras, mientras Morphy escribe la parte de vihuela a la altura real (usando para ello dos pentagramas), Pedrell lo hace a la octava alta, siendo el efecto una octava más grave, y en una sola pauta. Ninguna de las versiones ofrece grandes diferencias, salvo un mayor cuidado de Bal y Bay en la disposición y escritura de las voces y la repetición de la melodía vocal en el acompañamiento, procedimiento no siempre recomendable. Los textos son idénticos ; Pedrell trae a veces « matasteis », forma todavía poco usada entonces.

Quiero dormir y no puedo (Villancico de Juan Vázquez). En Morphy, ya entre las obras de Vázquez publicadas por Fuenllana. En 2/4 (Bal y Gay compasillo y a veces 6/4) y una cuarta más bajo. Las versiones se corresponden, siguiéndose en los cambios de ritmo, aunque éstos sean resueltos de diversa manera. Hay diferencias en la colocación de la letra y ejemplos de la división de valores comunes en las versiones de Morphy, como en el pasaje siguiente :

Morphy

que se cae con su amiga.

Bal y Gay

que se cae con su amiga.

El texto es igual en las dos versiones.

Ardé, corazón, ardé (Villancico de Luis de Narváez). No hemos encontrado ninguna otra versión.

Si la noche hace oscura. (Villancico de Diego Pisador). Figura en Morphy, una cuarta más baja y en 2/4, presentando variantes sin mayor importancia en el segundo verso (compás 8 de Bal y Gay) y en el tercero (compás 15, *id.*). Por error, en la repetición de ese mismo verso se lee « amiga » por « amigo ». Faltan en esta versión los versos 8 y 9 que se utilizan en el « da capo ».

Como puede apreciarse por el detalle que antecede, las variantes entre las versiones de Bal y Gay y las dadas por otros cancioneros, por lo general indican (como puede verse por las coincidencias entre varios de ellos y las de Bal) errores más bien en las otras versiones que equivocaciones de lectura en ésta. Y en el terreno de lo musicalmente práctico, las tonalidades adoptadas son generalmente (con excepción de « Sospirastes, Valdovinos », algo más aguda de lo que su carácter requiere) apropiadas y cómodas para voces altas. Igualmente, el compaseo que Bal y Gay adopta es, comparado con los otros, el más aceptable y familiar para nuestro ojo de 1941. Todo esto, y la pulcritud de la tipografía musical, clara y sin más errores que los fácilmente salvables de dos silencios olvidados (uno

en *Sospirastes...* y otro hacia el final de *Vos me matastes* y, en primer término, la maravillosa musicalidad y hermosura de las composiciones que integran este volumen, hacen de la obra de Bal y Gay una colección que merece difundirse, y capaz de proporcionar material fidedigno para el conocimiento de estas melodías antiguas y renovadamente jóvenes.

DANIEL DEVOTO.

GUILLERMO LOHMANN VILLENA, *El teatro en Lima en el siglo XVI*, en los *Cuadernos de estudio del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú*, Lima, 1939, tomo I, número 1, págs. 45-74.

Id. *Apuntaciones sobre el arte dramático en Lima durante el Virreinato* [Conferencia], en *Tres*, Lima, número 7, diciembre de 1940, págs. 28-57.

A pesar de que la materia de estos dos trabajos es en buena parte primicia de una obra más extensa que prepara el señor Lohmann Villena sobre el teatro en Lima en los siglos XVI y XVII a cuya publicación hemos de dedicar un análisis más completo, la extraordinaria novedad de las muestras nos obliga a llamar la atención de los estudiosos sobre ellas, lamentando de paso la rareza de estudios de la índole de los presentes.

En la introducción de su conferencia nos dice el autor que «el teatro en Lima se destacó por su originalidad, lozanía y calidad estética, muy por encima de la producción similar en el resto del continente, al extremo de competir holgadamente con la que tuvo su asiento en la Nueva España, con haber sido esa comarca más favorecida con las provechosas venidas de los ingenios metropolitanos». Y su afirmación queda justificada con creces, sobre todo si se refiere a los siglos XVI y XVII, cuya importancia podemos sólo entrever por ahora. El señor Lohmann Villena nos reconstruye en el primero de sus estudios un período de casi cuarenta años de representaciones vinculadas al Ayuntamiento, que las organiza para celebrar el Corpus Christi. Aparecen a mediados del siglo XVI en Lima, como en Méjico, a consecuencia del crecimiento de los grandes centros de vida urbana, y se desarrollan con el apoyo concurrente de los cabildos y de los gremios organizados.

No hay que olvidar, sin embargo, que las representaciones de Corpus encarnan sólo una de las direcciones del teatro colonial y tal vez no sea inútil insertarlas precisamente en el cuadro general del teatro del siglo XVI⁴. Forman la primera etapa teatral las representaciones tlaxcaltecas del Corpus de 1538 sobre Adán y Eva y la serpiente, sobre la tentación del Señor, sobre la predicación de San Jerónimo y de San Francisco. Pantomimas y pasos catequísticos en lengua indígena aparecen también en el Perú, según el Inca Garcilaso (*Comentarios Reales*, parte I, lib. II, cap. XXVIII) y su escenario fué la iglesia misma, o el atrio, o

⁴ El señor Lohmann Villena en su conferencia insinúa la hipótesis de que del romancero del Virreinato nacieran obras teatrales que desarrollaran sus temas. Pero ésa no es ley del desarrollo del teatro español, al que acude como ejemplo, ni tal hecho se ha producido en otras regiones de América.

el cementerio vecino, o tablados levantados a lo largo del recorrido de las procesiones. Pero muy pronto los misioneros hubieron de utilizar menos las lenguas indígenas, a causa de los equívocos e interpretaciones peligrosas de los neófitos (Remesal, *Historia general de las Indias occidentales...*, lib. VI, cap. VIII), y, aunque no desaparece el teatro en las lenguas autóctonas, se utiliza cada vez menos como instrumento de evangelización. A mediados del siglo XVI, las festividades de Corpus provocan el trasplante de autos y farsas españolas, y poco a poco asoma tímidamente el teatro de autores, alusivo a los acontecimientos notables de la vida colonial (llegada de Virreyes y Arzobispos). La tercera etapa del teatro, que acabamos de referir, es la que ilustran acabadamente las pesquisas del señor Lohmann Villena, en el período que va de 1563 a 1600, durante el cual registra testimonio numerosísimos que trataremos de ordenar, advirtiendo que no puede marcarse entre ellos clara distinción de fechas. 1) *Representaciones en el interior de las iglesias sobre la Pasión y otros autos y remembranzas de la Resurrección y de la Natividad*, prohibidas por los Concilios limeños de 1552 y 1567. Alternaban con farsas y juegos profanos en que representaban clérigos.

2) Autos anónimos, probablemente españoles, como el *Auto de la Gula* (1563), el de *Abraham* (1565), *Audiencia del alma* (1574), u otros, representados por actores ocasionales o por los gremios en carros o « castillos », todo con intervención del Ayuntamiento. Del mismo tipo son el *Auto de cuando al hombre lo acusaban con calumnias* (1574), *Auto de cuando Cristo apareció a los dos discípulos que iban al castillo de Emaús* (1577) ¹, *El juego de la primera* [¿Eva ?] (1581), *Venta y remate sacramental* (1597). El Cabildo tomó a su cargo la organización de la fiesta, y nombraba para el caso a dos miembros de su seno para contratar con los representantes y vigilar el cumplimiento de lo estipulado. Recuérdense los disputados de la fiesta de Santa Ana en Madrid (Rodríguez Marín, *Novelas ejemplares*, Madrid, 1932, I, pág. 7).

3) *Obras de autores*: Desde 1574 tenemos ya al capitán don Sancho de Ribera y Bravo de las Lagunas (1543-1591), limeño, soldado y poeta, recordado por Cervantes en el *Canto del Caliope*, autor de una obra que no llegó a representarse; el capitán don Pedro de Uroz Navarro (1541-1598), limeño, autor del auto *Figura del maná* (1574) ²; el maestro Pedro Enríquez (hacia 1565-¿ 1583 ?), que

¹ Es sin duda el indicado por Moratín en *Orígenes del teatro español*, ed. *Biblioteca de autores españoles*, II, pág. 190: « Auto de la aparición que Nuestro Señor Jesucristo hizo a los dos discípulos que iban a Emaús en metro de arte mayor, compuesto por Pedro Altamira, el mozo, natural de Hontiveros; impreso con licencia en Burgos, año de 1523 ». « Un ángel hace el prólogo, diciendo cuanto ha de verse en la representación: Lucas y Cleofás van camino de Emaús hablando de la muerte de Jesucristo, de su vida admirable, de su doctrina y sus milagros: pero dudan no obstante si será el Mesías prometido. Cristo se le aparece en forma de peregrino y van en en compañía discurrendo sobre el mismo propósito. Uno y otro admiran la sabiduría y elocuente persuasión del peregrino, y llegando a Emaús le convidan a cenar. »

² El señor Lohmann Villena tiene por seguro que don Pedro de Uroz Navarro fué el autor de la *Figura del maná*. De los términos poco claros de la escritura correspondiente parece interpretarse que se limitó a poner su rúbrica de Alcalde diputado en una obra ya escrita (véase *El teatro en Lima*, pág. 55). En la Colección de autos de Rouanet figura un auto de título muy semejante (*Auto del magna*, Figuras: Rubén, Manasés, Rudilla, Lía, un villa-

escribió por 1575 piezas escénicas; el clérigo sevillano Alonso del Águila (hacia 1580); Miguel Cabello de Balboa, de Archidona, autor de la *Comedia del Cuzco* y la *Vasquirana*; don Fernando Carrillo de Córdoba (¿ 1580-1620?). Y paralelamente seguimos el tránsito del diálogo o monólogo del farsante improvisado a obras que presentan cierto número de actores (entre los que parece que uno sólo fuera profesional), y por fin a las compañías reclutadas entre actores de oficio, como la de Francisco de Morales, que actúa en 1582 y 1600, la de Gabriel del Río entre 1598 y 1625, la de Francisco Pérez de Robles, desde 1599, y ya en la primera mitad del siglo xvi la de Alonso de Ávila y su mujer María del Castillo, la célebre « Empedradora », con otras varias. Y los documentos nos proporcionan además la transformación del escenario religioso, que da paso a los carros rodantes, para fijarse provisionalmente en los tablados levantados por el Ayuntamiento y por fin en el Corral de Santo Domingo, primer teatro fijo, edificado por el actor Francisco de Morales, autorizado para ello en 1596. A pesar de la autorización, el teatro no existía aún en 1598, en que el Ayuntamiento lo considera lugar baldío, con lo que la prioridad que se pretende para el teatro de Lima queda muy dudosa. Recuérdese que el teatro de Méjico se nos presenta funcionando normalmente en 1597 en la « casa de comedias » de don Francisco de León.

Claro está que en el período que estudia especialmente Lohmann Villena conviven con las representaciones de Corpus otras formas teatrales rezagadas: los coloquios, comedias y autos jesuíticos en aymara o en quechua y castellano mezclados, que representaban indígenas. Otra especie teatral, de la que conocemos nuevos datos para Lima, es el conocido teatro de colegio, que se nos aparece en su forma típica en la tragedia *El triunfo de los Santos*¹, representada en 1578 en Méjico por los colegiales de los jesuítas. Desde la llegada de la Compañía de Jesús al Perú (1568) se inicia la composición y representación de este tipo de obras: el coloquio representado ante el virrey Francisco de Toledo (1569); el *Coloquio sobre la Vida de san Paulino* (1585), cuyo autor puede ser, según Lohmann Villena, el P. José de Acosta, entonces en Lima; el *Coloquio sobre el martirio de María Estuardo*, representado ante el virrey Marqués de Cañete; el coloquio que representaron los dominicos sobre la *vida de san Jacinto* (1595), y la *Historia alegórica del Anticristo y juicio final*, representada en 1599 en el Colegio de San Pablo.

Los limeños de los siglos xvi y xvii tuvieron grande afición al teatro. En 1615 Lima tenía otro corral de comedias, además del ya conocido de Santo Domingo: el del *Mesón Blanco*, que abrió la actriz María del Castillo, a quien no había desanimado el fracasado corral de San Andrés (1604), también obra suya. El autor preferido del público era con mucho Lope de Vega, desde 1599, en que se representó su comedia a lo divino *El nacimiento de Ursón y Valentín*. Después se llevan a escena obras de Damián Salustrio del Poyo, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón (primer tercio del siglo xvii), que ceden

no, Moisés, Aarón, otros del pueblo). En el *cancionero* de fray Ambrosio Montesino (*Bib. Aut. Esp.*, XXXV, pág. 402) se incluye un *tractado del Santísimo Sacramento*, monólogo, representable, dividido en pasos, uno de los cuales se titula precisamente « De la figura del Manná ».

¹ Véase HARVEY LEROY JOHNSON, *An edition of Triunfo de los Santos with a consideration of Jesuit School plays in Mexico before 1650*, Philadelphia, 1941.

el lugar a Rosete, Cáncer, Pérez de Montalván, Matos Frago, Rojas Zorrilla, Moreto, como figuras menores en torno a Calderón (último tercio del siglo xvii). El prestigio de Calderón fué en Lima, como en toda América, muy prolongado, y dura hasta bien entrado el siglo xviii. El auge calderoniano explica el gusto por la ópera, espectáculo de mayor visualidad, asociado a las costumbres fastuosas de la corte de los virreyes, a partir del Marqués de Castell-dos-Rius. Pero la afición popular por la comedia había disminuído, y a lo largo del primer tercio del siglo xviii las representaciones sólo alcanzan al público restringido de la Corte o forman parte de las diversiones ofrecidas en las residencias veraniegas de los virreyes.

Las investigaciones del señor Lohmann Villena, cuya importancia hemos querido señalar, abren el camino a otras semejantes en el resto de América, y nos parece que una búsqueda sistemática habría de depararnos una voluminosísima historia del teatro colonial. Y para ello bastará comenzar con la consulta de los protocolos de los escribanos de ayuntamiento y las actas de cabildos. En el transcurso de la pesquisa habrán de ofrecérsenos, por fin, fragmentos u obras enteras, cuyos contenidos sólo alcanzamos a conjeturar a través de su título y de sumárisimas indicaciones sobre el número y condición de los personajes, que no hacen sino acrecentar nuestro interés por conocerlas ¹.

JULIO CAILLET-BOIS.

TH. ALAJOUANINE, ANDRÉ OMBREDANE y MARGUERITE DURAND, *Le syndrome de désintégration phonétique dans l'aphasie*. Travail du Laboratoire de Pathologie du langage à l'Hospice de Bicêtre, Masson et Cie., Editeurs, 1939, 138 págs.

Los autores, Th. Alajouanine, profesor agregado de la Facultad de Medicina de París y médico del Hospicio de Bicêtre, André Ombredane, Director del Laboratorio de Psicobiología del Niño en la Escuela de Altos Estudios de París, y Marguerite Durand, encargada del laboratorio de Fonética Experimental del Instituto de Fonética de París, se plantean el siguiente problema: La pérdida del lenguaje articulado (sin que exista parálisis de los órganos fonatorios) ¿ha sido realmente comprobada como síndrome separable de las otras formas de «afasia»? En una primera parte consagrada al estudio crítico de las doctrinas sobre la afasia se preguntan los autores: Los diagnósticos concluyentes de afasia motora pura ¿no responderán a una insuficiencia de las investigaciones clínicas?

De ahí el método seguido en el estudio de cuatro casos observados minuciosamente durante varios años. Cada enfermo ha sido sometido a observaciones de

¹ En la nota a la página 31 de su conferencia el señor Lohmann Villena se refiere a la seguidilla de Santa Rosa de Lima (que aduce en la forma: «Las doce son dadas, / Jesús no viene») según el canónigo Joseph Manuel Bermúdez, *Sermón panegírico de la admirable Virgen Santa Rosa de Lima*, Lima, 1782, fol. 62) y señala su relación con el cantar de Melibea en el acto décimonono de la *Celestina* y su conservación en la copla andaluza recogida por Rodríguez Marín. Ya lo había indicado Pedro Henríquez Ureña, quien dió asimismo la fuente y variantes o derivaciones del mismo cantar (*La versificación irregular...*, Madrid, 1933, 2ª ed., págs. 107-108 y nota).

distinta naturaleza : exámenes neurológicos, exámenes del lenguaje en sus aspectos fonéticos y extrafonéticos, pruebas no verbales de inteligencia, etc. El estudio fonético se ha hecho con auxilio del cilindro de Rousselot, inscribiendo al mismo tiempo la línea bucal y la línea nasal. Para poner de relieve las particularidades de la pronunciación del enfermo se registraron por igual procedimiento las mismas palabras en un sujeto normal.

Lejos de aparecer como el « reino de la fantasía », las alteraciones fonéticas de estos enfermos presentan una homogeneidad y una constancia tales que permiten reunir esas alteraciones bajo un pequeño número de principios :

1) Las reacciones articulatorias presentan un carácter *sincinético* : un fonema tendrá mayor probabilidad de ser emitido correctamente si su pronunciación responde a una reacción global o poco diferenciada de los órganos fonadores ; las vocales orales son los fonemas menos diferenciados, los que más abundan por lo tanto en la pronunciación del enfermo ; las vocales nasales, cuya diferencia con las vocales orales depende de la caída del velo del paladar, son reemplazadas por las orales correspondientes. La diferenciación de los tres momentos articulatorios, intensión, tensión y distensión, es menos importante para las vocales que para las consonantes.

2) Después de la primera fase de ensayos y errores la tensión se hace con *violencia y brusquedad*, con las siguientes consecuencias :

a) El sujeto no es capaz de *moderar* su corriente espiratoria excesiva ; de ahí que sea también más fácil la vocal oral que la vocal nasal, porque un empuje espiratorio violento contribuye a mantener el velo aplicado contra la pared de la faringe (posición de las vocales orales) ; la caída del velo, necesaria a la producción de las vocales, reclama cierta moderación de la corriente espiratoria.

b) Siempre por imposibilidad de moderar los movimientos, los órganos se colocan en posiciones extremas. El sujeto es incapaz de mantener el canal bucal en grado de constricción. Las constrictivas son reemplazadas por las oclusivas, con idéntico o vecino punto de articulación.

c) Por las mismas razones, las consonantes sordas son más fáciles que las sonoras — la sonora exige que el esfuerzo sea repartido entre el punto de articulación y la glotis ; un esfuerzo articulatorio excesivo no permite tal reparto e impide a las cuerdas vocales vibrar.

d) La distensión se produce bruscamente, con fuerza excesiva. El sujeto es incapaz de una distensión progresiva. De ahí su imposibilidad de emitir consonantes en fin de sílaba (fonemas de tensión decreciente). Esas consonantes pueden ser simplemente suprimidas o puestas en tensión creciente por adición de una vocal suplementaria o bien, por metátesis, la consonante final es colocada en principio de sílaba.

3) En la emisión de palabras polisílabas aparece el fenómeno de *asimilación*, rasgo fundamental de la fonética de estos enfermos. Cuanto más débil es el fonema por naturaleza (constrictivas, sonoras, nasales) o por posición, con más fuerza actúa el poder asimilador.

4) La metátesis, otro rasgo de la fonética de estos enfermos, responde a condiciones de mayor comodidad o facilidad articulatorias.

5) *La elisión* : El enfermo suprime la consonante final de sílaba, la final de palabra y la componente de un grupo en cualquier posición. Cuando la desinte-

gración es profunda, las palabras se reducen a una sola emisión silábica : la de la sílaba acentuada.

6) Cuando el enfermo es capaz de emisiones polisilábicas, las sílabas están sueltas, emitidas lenta y penosamente ; el acento tonal desaparece, la melodía del lenguaje se pierde.

El carácter sincinético de las reacciones articulatorias, la dificultad en las fases de intensión y de distensión, la perseveración excesiva en la tensión y la dificultad de asegurar la independencia de los movimientos sucesivos de la articulación parecen establecer que la lesión ha liberado una actividad más primitiva, de carácter tónico, impropia a la articulación normal, pero con grandes semejanzas con la fonética infantil.

El paralelismo entre estas dos fonéticas (la del enfermo y la del niño) se precisa con la reproducción de los principios que uno de los autores (A. Ombredane) ha formulado en otra obra : *Le développement du langage*, de 1937. Pero si hay puntos comunes entre estas dos fonéticas, hay que señalar, en cambio, una diferencia fundamental : el enfermo conserva una noción analítica de la estructura de la palabra, que el niño no ha adquirido aún, y trata de adaptar a ella su elocución, cosa que el niño no hace.

Concluyen los autores afirmando que el síndrome de desintegración fonética posee una individualidad indiscutible, aunque no se lo encuentre en estado de absoluta pureza, es decir, completamente disociado de las otras formas de afasia.

La imposibilidad de emitir correctamente las palabras no puede explicarse por un trastorno de evocación verbal (como lo quiere Head). Si sólo interviniese ese trastorno, el enfermo emplearía palabras inadecuadas, pero con fonética normal ; además, las anomalías de su grafismo serían estrechamente paralelas a las de su elocución.

Las mutaciones fonéticas descritas en esta obra comprueban que no hay correspondencia entre las anomalías de estructura de la palabra escrita y las anomalías elocutivas ; las alteraciones fonéticas se reproducen regularmente en todas las reacciones elocutivas, ya pertenezcan al lenguaje espontáneo, a la repetición o a la lectura.

En cuanto al método de reeducación de estos enfermos, no difiere en líneas generales — expresan los autores — del que se emplea para desmutizar a los sordomudos. El problema esencial consiste en obtener variaciones regularizadas de la intensidad, de la duración del soplo, del esfuerzo articulatorio. Es necesario someter a ejercicios rítmicos progresivos los ataques, las detenciones, los pasajes de un sonido a otro, para que la palabra recupere su plasticidad y la libertad de sus movimientos sucesivos.

MERCEDES A. DE CHÁVEZ.

JOSEPH H. D. ALLEN JR., *Portuguese word-formation with suffixes* (suplemento de *Language*, vol. XVII, 2 (Language dissertation n° 33), 1941, 143 páginas.

Este trabajo, tesis de la Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, ejecutado bajo la dirección de M. E. Williams, muestra las cualidades de aplicación y celo necesarias para formar listas de palabras, clasificarlas según los criterios de la

llamada lingüística histórica y resumir las hipótesis emitidas por los investigadores de la última generación acerca de la etimología de los sufijos. Pero el talento de este principiante no basta al parecer para destacar claramente la *vida de un sufijo*, las razones *estilísticas* por las cuales la lengua elige ya uno, ya otro (lo intenté hacer yo hace más de treinta años en mi propia tesis en el caso de un escritor tan prolífico en innovaciones como Rabelais, pero también debe intentarse para las lenguas comunes, cf. los escritos de Pichot acerca de los sufijos del francés avanzado), el porqué de los desarrollos semánticos, el grado de vitalidad y la riqueza productiva de los sufijos, su relación con los estados de civilización (cosa que Migliorini ha aclarado para ciertas formaciones italianas), los rasgos particulares del portugués y que caracterizan a veces a los portugueses. En consecuencia, el trabajo del señor Allen deja la impresión de una cosa algo vieja y positivista, y no tiene en cuenta los progresos de la lingüística romance en los últimos treinta años. Evidentemente, aun el lingüista «avanzado» podrá utilizar los abundantes materiales acumulados, que le ahorrarán la búsqueda de ejemplos de una determinada formación en los diccionarios, pero esta tesis no señala un progreso bien definido en nuestro conocimiento de los procedimientos formativos del portugués. Ahora bien, este trabajo, como tantos otros, plantea el problema de la tesis universitaria, problema tan grave en Alemania como en los Estados Unidos.

Cosa curiosa, en estos Estados Unidos tan entusiastas de bibliografismo, y donde tantos estudiosos se dedican a trabajos (secundarios) que puedan ayudar a otros (primarios) del futuro, se encuentran casi siempre en las investigaciones especializadas terribles lagunas en el conocimiento de lo que se ha hecho en el campo mismo de la especialidad del autor. Esta tesis es un ejemplo evidente.

Por ejemplo el § 5 sobre *-ado*, *-ada*. El autor cita la explicación de Grandgent, pero parece desconocer la tesis del señor Carl S. R. Collin. En consecuencia, no llega a explicar la génesis del sufijo postnominal y postverbal y el encadenamiento de los diferentes sentidos: a pesar de su declaración de que el sufijo *-ada* se emplea para formar abstractos y colectivos, enumera *laranjada* y otros nombres de bebidas bien concretos: no se comprende *bocada* 'bocado' junto a *punhada* 'puñetazo'; *bofetada* está separado de *pedrada*, *arcabuzada*, etc.; *costado* está aislado de *telhado* y otros colectivos («probablemente viene del latín *costatus* 'que tiene costillas'»; ¿no será más bien un *costatum*?); nadie puede entrever la diferencia entre *bocado* y *bocada*, etc. No se puede desenredar un problema de este tipo sin abarcar el conjunto de la Romania.

Sufijos *-ato*, *-ete*, *-oto*, *-e*: cita la autoridad de Grandgent para informarnos de que se trata de «sufijos diminutivos de origen desconocido». Ninguna mención de los trabajos de Horming y Brüch que lo establecen y destacan el matiz semántico, tan fino en esta familia de sufijos que se mueven desde el polo peyorativo al meliorativo y del diminutivo al aumentativo. Ninguna mención de *Lisboeta* 'habitante de Lisboa', tan típicamente portugués y del que nos hemos ocupado Cornu, Leite de Vasconcellos y yo mismo.

Sufijo *-ola* en *rapazola* 'rapazuelo' (pág. 64). El señor Allen añade una nota que refleja un asombro ingenuo: «Es curioso que el femenino *-ola* se use en la formación de un nombre masculino». ¿Acaso no sabe que he dedicado un

opúsculo a la cuestión de los epicenos en portugués y en español, que Max Leopold Wagner ha añadido hallazgos preciosos para el ibero-romano y que Migliorini ha retomado la cuestión en el italiano? Por otra parte al referirse a *-ola*, debió ocuparse de los reflejos del latín *-olla* (*corolla*, etc.) en portugués.

Sufijo *-ugo*: *tartaruga* y *teixugo* figuran como préstamos del español, pero nada nos dice de la etimología *ταρταρούγος* demostrada por Gamillscheg ni de los artículos de Bruch y Rohlfs sobre *teixugo*.

De los sufijos enumerados por Leite de Vasconcellos en *Romania* XLVIII, pág. 121, no veo tratados los siguientes en el trabajo del señor Allen: *-aina*, *-anz-il*, *-asco*, *-ata*, *-az*, *-éma*, *-if-*, *-ip-*, *-im*, *-óila*, *-oixo*, *-óijo*, *-orio*, *-usco*, *-vanas*.

Los sufijos *-egulho* (§ 40) y *-egal* (§ 38) en *pedregulho*, *-egal* son descompuestos por el autor en *-ulho*, *-al*, y el sufijo *-ego* de *borrego*, *labrego* (i = *-aecus*!), pero si hubiera mirado el *REWb* s. v. **pétrica* habría visto que *pedregulho*, *pedregal*, *pedregoso*, junto con los reflejos interromanos, apoyan el étimon reconstruido por Meyer-Lübke.

No veo la razón de la exclusión de *-s* (pág. 4) como tipo formativo (*ante* > *antes*), puesto que el portugués conoce la *s* adverbial en *soncas*, *embidos* (*Rom. Gr.*, II, § 624), y al contrario no veo la razón de la inclusión de *-erio* (§ 52) en nombres propios como *Desiderio*, *Eleuterio* (que, por otra parte, no se remontan a *-erium*, sino a *-erius*) si no se enumeran los casos de extensión de ese sufijo a los nombres comunes, ¿y por qué omite *-erio* apelativo, que realmente se remonta a *-erium* (lo mismo que *-orio*, v. supra)?

Ya en *Language*, XXII, pág. 50 he combatido la extraña concepción del señor Allen, en un artículo anterior, acerca de los materiales de *latín vulgar* que piensa que reproduce el diccionario de Du Cange. Es lástima que en la pág. 3 de este nuevo trabajo persista en este error evidente.

LEO SPITZER.

ERNESTO FARIA, *O Latim e a Cultura Contemporânea*. Río de Janeiro, ed. F. Briguiet y Cía., 1941, 258 páginas.

Ernesto Faria, profesor de la Facultad Nacional de Filosofía de Río de Janeiro, se propone examinar en este libro la debatida cuestión de la enseñanza obligatoria del latín en los cursos secundarios brasileños. El utilitarismo, como doctrina de conducta social, fué rasgo mental característico de las élites brasileñas de fines del siglo pasado y tendió a formar contra aquella enseñanza un ambiente de desconfianza, y quizá hasta de hostilidad. El profesor Faria estudia las causas y efectos de esa situación y procura aclarar de modo definitivo el papel de la cultura clásica en el mundo contemporáneo, industrializado en tal alto grado.

En la primera parte, bajo el título de « A Questão de Latim », da un resumen de las vicisitudes de los estudios latinos en las más diversas naciones del mundo occidental, poniendo de relieve la tendencia, notablemente favorable a ellos, que ya se puede observar.

En la segunda parte, « As Modernas Diretrizes do Ensino do Latim », examina la verdadera finalidad de esa enseñanza, y traza las líneas de conducta derivadas de su análisis.

Desde el comienzo reconoce que no existe actualmente una necesidad de orden utilitario que incite a aprender el latín, puesto que como lengua auxiliar de intercambio político y científico ha sido abandonada y no existe ninguna posibilidad de resucitarla como tal. Insiste, en cambio, en las ventajas de orden práctico, disciplinario y cultural que el latín ofrece para la educación de la adolescencia: mayor conocimiento, en amplitud y profundidad, del idioma patrio; mayor agilidad mental, en virtud del ejercicio de una lengua de estructura *sui-generis* comparada con la lengua materna; mayor comprensión y asimilación de la cultura occidental, que, tanto en el campo literario como en el científico, es una prolongación de la greco-latina.

Así planteada la cuestión, se impone una modificación de los métodos didácticos, todavía anacrónicamente orientados por el objetivo práctico que tenía la enseñanza del latín, cuando conservaba validez de lengua auxiliar.

El profesor Faria presenta una metodología nueva y precisa, siguiendo las sugerencias de Marouzeau y otros maestros, y combinándolas con los frutos de su erudición y su propia experiencia.

No es posible resumir aquí las ideas, a veces muy personales, que de este modo expone; pero puede decirse que, en su opinión, la base de la enseñanza está en la lectura y comprensión integral de los grandes escritores latinos. Los ejercicios en latín, las traducciones del portugués al latín y la gramática meramente normativa le parecen, no sólo superfluos, sino también contraproducentes; y después de la lectura atenta de este libro sugestivo también lo considerarán así hasta los latinistas intransigentes de la vieja escuela.

J. MATTOSO CAMARÁ JR.

JOSÉ FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*. México, 1941 (Diccionarios científicos *Atlante*).

Creemos útil señalar, a todos los estudiosos de cosas hispánicas, la aparición de este excelente diccionario. Es obra de un solo autor, filósofo español, muy joven aún, que reside en América. Contiene definiciones de términos filosóficos y artículos sobre pensadores. Para el lector de lengua castellana, tiene especial valor porque comprende gran número de pensadores de estirpe hispánica: Séneca, Abengabirol o Avicébrón, Abentofail o Abubaker, Yehuda Ha-Levi, Avempace, Averroes, Maimónides, Raimundo Lulio, León Hebreo (mención breve en el artículo *Academia Florentina*), Vives, fray Alonso de la Veracruz, Fox Morcillo, Suárez (y en este artículo se hace reseña — demasiado breve — de la filosofía hispánica en los siglos XVI y XVII, con mención de Vitoria, Soto, Melchor Cano, Pedro Fonseca, Luis de Molina, Francisco de Toledo y Gabriel Vázquez), Francisco Sánchez, Miguel de Molinos (*s. v. quietismo*), Gracián, Balmes, Giner de los Ríos, Sanz del Río, Francisco Javier Llorens (con mención de Ramón Martí de Eixalá), Leonardo de Coimbra, Unamuno, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Manuel García Morente, Joaquín Xirau. De los hispanoamericanos se incluye a Félix Varela y José de la Luz Caballero (Cuba), Juan Crisóstomo Lafinur (Argentina), Clemente Munguía y Gabino Barreda (México),

Alejandro Deústua (Perú), Enrique José Varona (Cuba), Carlos Vaz Ferreira (Uruguay), Alejandro Korn, José Ingenieros, Coriolano Alberini, Francisco Romero, Carlos Astrada y Angel Vassallo (Argentina), José Vasconcelos y Antonio Caso (México). En el artículo sobre *Krausismo* se menciona, además, a gran número de participantes en el movimiento español que llevó este nombre y en derivaciones suyas como la Institución Libre de Enseñanza; en el artículo sobre *neoescolástica*, a Juan Zaragüeta; en el artículo sobre Ortega, a María Zambrano, Xavier Zubiri, José Gaos y Luis Recasens Siches; en el artículo sobre Romero, a Eugenio Pucciarelli, Aníbal Sánchez Reulet y Juan Adolfo Vázquez; en el artículo sobre Caso, a Samuel Ramos, Eduardo García Máynez, Adolfo Menéndez Samará y Francisco Larroyo.

Habrían merecido artículo separado Vitoria, como reformador de la escolástica y fundador del moderno derecho de gentes, Soto, Melchor Cano, Molina, León Hebreo y Molinos: en general, los grandes pensadores hispánicos de los siglos de oro. Echamos de menos a Servet, a Fernando de Córdoba, a Gómez Pereira, a Pedro de Valencia, a Sabuco, a Huarte, a Báñez, a fray Juan de Santo Tomás. Entre los más recientes, a fray Zeferino González, a Menéndez Pelayo, a Urríes y Azara, a Santayana; entre los americanos, Bello (v. el rápido pero excelente análisis que de su filosofía hizo Menéndez Pelayo — siempre admirable crítico filosófico — en la *Historia de la poesía hispanoamericana*), Hostos, el mexicano del siglo XVIII Díaz de Gamarra, el hispano-argentino del XIX Juan Manuel Fernández de Agüero, el brasileño contemporáneo Tristão de Athayde. Y al hablar de Varona se debería ampliar la información, explicándose cómo abandonó poco a poco su fe positivista para llegar al escepticismo — nada sistemático, es cierto — de sus últimos años.

Como es de esperar que este diccionario se reimprima, nos permitimos hacer algunas indicaciones bibliográficas que podrían añadirse: para *Utopía*, Lewis Mumford, *The story of Utopias* (de paso: ¿por qué no decir que el primer utopista moderno, y el inventor de la palabra, es Moro?); para Maimónides, *Essays on Maimonides, an octocentennial volume*, Nueva York, 1941 (trabajos de E. Gilson, R. McKeon, R. Gottheil, etc.); *Maimónides*, Buenos Aires, 1935 (ensayos de Hermann Cohen, Alberto Gerchunoff, León Dujovne, etc., y versión de partes de la *Guía de los descarriados* — toda la tercera parte — de la *Introducción a la Mischnah de Aboth* y del *Libro del conocimiento* — Mischnah Torah); para León Hebreo, G. Fontanesi, *Il problema dell'amore nell'opera di Leone Ebreo*, Venecia, 1934, y H. Pflaum, *Die Idee der Liebe, Leone Ebreo*, Tübingen, 1926 (y desde luego, como traducción de los *Diálogos*, la hecha por el Inca Garcilaso de la Vega); para Fernando de Córdoba, Adolfo Bonilla y San Martín y Marcelino Menéndez y Pelayo, *Fernando de Córdoba y los orígenes del renacimiento filosófico en España*, Madrid, 1911; para Vives, Bonilla y San Martín, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*, Madrid, 1929; para Servet, R. H. Bainton, *The present state of Servetus studies*, en *Journal of Modern History*, IV, 1932, págs. 79-92; para Fox Morcillo, Pedro Urbano González de la Calle, *Sebastián Fox Morcillo*, Madrid, 1903; para el Brocense, González de la Calle, *Vida profesional y académica de Francisco Sánchez de las Brozas*, Madrid, 1922, y J. Iriarte-Aguirrezábal, *Kartesischer oder Sanchezischer Zweifel*, Bonn, 1935; para Vitoria, *Francisci de Victoria De Indis et De iure belli relectiones*, ed. E. Nys, Washington, 1917; para

Soto, V. D. Carro, *Domingo de Soto y el derecho de gentes*; para Fonseca, M. Uedelhofen, *Die Logik Petrus Fonseca*, Bonn, 1914.

El autor cita, con muy buen acuerdo, abundante bibliografía en español. A la del artículo sobre Meyerson cabe añadir un detenido estudio de León Dujovne: *La filosofía y las teorías científicas*, Buenos Aires, 1930; a la de Spinoza, otra del mismo Dujovne: *Spinoza, I: Su vida*, Buenos Aires, 1941; a la de Kant, el número de la revista *Valoraciones* (La Plata, 1924) dedicado al segundo centenario de Kant, con artículos de Korn, Astrada y otros. Algunas traducciones al castellano de filósofos incluidos en el *Diccionario*: San Buenaventura, *El itinerario de la mente hacia Dios*, Buenos Aires, 1934; Giordano Bruno, *De la causa, principio y uno*, Buenos Aires, 1941; Suárez, *Tratado de las leyes y de Dios legislador*, Madrid, 1918-21, 11 volúmenes; Friedrich Schiller, *De la gracia y la dignidad*, Buenos Aires, 1937; Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Buenos Aires, 1941; Wilhelm Dilthey, *Fundamentos de un sistema de pedagogía*, Buenos Aires, 1940; Henri Bergson, *Introducción a la metafísica*, en *Valoraciones*, de La Plata, 1928⁴.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA Y RAIMUNDO LIDA.

⁴ Observamos cierta falta de uniformidad en los nombres extranjeros; unas veces se conservan como en el idioma originario: Richard Avenarius, Francis Bacon, Alexander Bain, Henri Bergson, Jakob Boehme; otras (muy pocas) se hispanizan: Jeremías Bentham, Augusto Comte. Convendría indicar los acentos en las mayúsculas de los títulos de artículos. Hay erratas a veces en las citas de palabras griegas y en nombres de filósofos: *Baldwin* por Baldwin, Francis *Heribert* (por Herbert) Bradley, *Fouillé* por Fouillée, Friedrich *Henrich* (por Heinrich) Jacobi, Hermann, *Barón* (por Conde) de Keyserling, *Soren* (por Sören) Kierkegaard, Leonardo *da* (por de) Coimbra, *Gruenler* por Gruendler. En la pág. 474, *Harward* por Harvard.

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 aquella Revista

SECCIÓN GENERAL

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS

3815. *Bibliografía*. — RFH, 1940, II, 409-426. — Véase núm. 3448.
3816. *The bibliographic index. 1940. A cumulative bibliography of bibliographies*. — New York, H. W. Wilson, 1941, VIII-340 págs. — Véase núm. 3448.
3817. GRISMER, R. L. — *A new bibliography of the literatures of Spain and Spanish America. Including many studies on anthropology, archaeology, art, economics, education, geography, history, law, music, philosophy, and other subjects*. Vols. I y II. — Minneapolis, Minn., Taylor-made, Perine Book Co., 1941, 2 vols., VII-248 y VII-509 págs. [Contiene: Vol. I: Aa-Ans. Vols. II: Ant-Az.]
3818. GUZMÁN, P. — *Cómo conoció España la imprenta. Los bellos libros españoles de los siglos XV y XVI*. — Cer, 1941, XVI, núms. 1-2, p. 33 y 68.
3819. THOMAS, H. — *Copperplate engravings in early Spanish books*. — TBS, 1940, XXI, 109-142.

HISTORIA

España

3820. DIXON, P. — *The Iberians of Spain*. — New York, Oxford University Press, 1940, 3 dólares.
3821. CAMÍN, A. — *Águilas de Covadonga. (Pelayo, el guerrillero de Cristo)*. — México, Edit. Norte, 1940, 178 págs. (Biblioteca Asturiana).
3822. STARRIE, W. — *Grand Inquisitor: being an account of Cardinal Ximenes de Cisneros and his times*. — London, Hodder & Stoughton, 1940, 492 págs., 18 s.
3823. DANVILA, A. — *El testamento de Carlos II*. 3ª ed. — Madrid, Espasa-Calpe, 1940, 280 págs. (Las Luchas Fratricidas de España).
3824. GARCÍA Y GARCÍA DE CASTRO, R. — *Vázquez de Mella. Sus ideas. Su persona*. — Granada, Prieto, 1940, 456 págs.
3825. ARRANZ VELARDE, F. — *Compendio de historia marítima de España*. — Barcelona, [Imp. Clarasó], 1940, 252 págs.

Portugal

3826. GREENLEE, W. B. — *A descriptive bibliography of the history of Por-*

- tugal. — HAHR, 1940, XX, 491-516.
3827. CORREA D'OLIVEIRA, A. — *História pequena de Portugal gigante*. — Barcelos, 1940, 104 págs.

ECONOMÍA

3828. SMITH, R. S. — *The Spanish guild merchant. A history of the Consulado, 1250-1700*. — Durham, North Carolina, Duke University Press, 1940, XXI-167 págs., 2.50 dólares.
3829. McLACHLAN, J. O. — *Trade and peace with old Spain 1667-1750*. With a foreword by H. Temperley. — Cambridge, England, at the University Press, 1940, XVI-249 págs.

RELIGIÓN

3830. SCHRAMM, E. — *Portugal in den « Heterodoxos » von Menéndez y Pelayo*. — PorFK 1940, p. 68-82.
3831. JUAMBELZ, I. — *Index bibliographicus Societatis Iesu, 2, 1938*. — Romae, Borgo, 1940, 201 págs. — Véase núm. 1352.
3832. CASCÓN, M. — *Los Jesuítas en Menéndez Pelayo*. Pról. de E. Sánchez Reyes. — Valladolid, Libr. Santarén, [Santander, Aldus], 1940, 613 págs., 30 ptas.
3833. LETURIA, P. — *Importancia del año 1538 en el cumplimiento del « Voto de Montmatre » (sic)*. — AHSI, 1940, IX, 188-207.

CIENCIA Y ENSEÑANZA

3834. BELTRÁN DE HEREDIA, V. — *Francisco de Vitoria*. — Barcelona, Labor, 1939, 139 págs. (Colección Pro Ecclesia y Patria).
3835. ALONSO GETINO, L. G. — *P.*

Francisco de Vitoria. Sentencias morales. — Barcelona, Sopena, 1939, 234 págs. (Breviarios del Pensamiento Español).

3836. GÓMEZ ROBLEDOS, A. — *Política de Vitoria*. — México, Ediciones de la Universidad Nacional, 1940, 164 págs.
3837. GREEN, O. H. — *A note on Spanish humanism: Sepúlveda and his translation of Aristotle's « Politics »*. — HR, 1940, VIII, 339-342.
3838. BELL, A. F.-G. — *Damião de Goes, a Portuguese humanist*. — HR, 1941, IX, 243-251.
3839. LIDA, MARÍA ROSA — *Del humanismo español: Pedro Simón Abril*. — BCGBA, 1940, X, núm. 30, 1-4.
3840. [RAMÓN Y CAJAL, SANTIAGO]. — *El pensamiento vivo de Cajal*. Presentado por Felipe Jiménez de Asúa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 232 págs.
3841. JIMÉNEZ DE ASÚA, L. — *Psicoanálisis criminal*. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 214 págs., \$ 3.50 arg. (Cristal del tiempo).

ARQUEOLOGÍA Y ARTE

3842. LOZOYA, MARQUÉS DE, — *Historia del arte hispánico, III*. — Barcelona, Salvat, 1940, 542 págs.
3843. GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. — *El Greco. El visionario de la pintura*. — Santiago de Chile, Ercilla, 1941, 149 págs., \$ 18.00 chil.
3844. GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. — *Goya*. — Santiago de Chile, Ercilla, 1940, 233 págs., \$ 20.00 chil.

HISPANISMO

3845. CASTRO, A. — *The meaning of Spanish civilization*. Introd. by H.

- W. Dodds. — Princeton, Princeton University [1941], 28 págs.
3846. BABBITT, IRVING. — *Spanish character* [escrito en 1898] and other essays. — Boston, Mass., Houghton Mifflin Company, 1940, 2.50 dólares.
3847. KAHN, M. — *Mundus sapiens. Ensayo sobre el individualismo español*. — NEspa, 1940, núm. 6, p. 37-48; núm. 7, p. 47-61; núm. 8, p. 45-61.
3848. KUEHNE, O. R. — *Place names in the United States as an incentive to foreign language study*. — MLJ, 1940, XXV, 91-107. [De 1091 nombres reunidos 455 son españoles].
3849. ROBERTS, G. B. — *The status of the teaching of Spanish in Louisiana*. — HispCal, 1940, XXIII, 377-383.
3850. McCUAIG, W. D. — *A reconsideration of the teaching of Spanish on the undergraduate level*. — MLJ, 1940, XXV, 108-112.
3855. BARKER, J. L. — *Dynamic versus static phonetics* — JSD, 1940, V, 153-183.
3856. RICHTER, ELISE. — Sobre: G. Panconcelli-Calzia, *Quellenatlas zur Geschichte der Phonetik*. RFH, 1940, II, 184-185.
3857. BLACK, J. W. — *Vowel quality before and after an operation for an occluded nasal passage*. — SpM, 1938, V, 62-64.
3858. WÜNSCH, W. — *Grenzgebiete der Sprach und Musikforschung*. — DKLv, 1938, XIII, 368-373.
3859. LEYHAUSEN, W. — *Rhythmus und Melodie als phonetische Erscheinungen*. — En: *Proceedings of the Third Intl. Congress of Phonetic Sciences held at the University of Ghent, 18-22 July 1938*, [Ghent], 1939, p. 172-177.

ESTILÍSTICA

3860. ALONSO, AMADO. — *Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista*. — RFH, 1940, II, 379-386.

LENGUA

ESTUDIOS GENERALES

Lingüística

3851. BOAS, F. — *Race, language and culture*. — New York, Macmillan, 1940, 647 págs.
3852. HARRIS, Z. S. — Sobre: L. H. Gray, *Foundations of language*. — Lan, 1940, XVI, 216-231.
3853. SWANSON, D. C. — Sobre: L. H. Gray, *Foundations of language*. — Lan, 1940, XVI, 231-235.

Fonética general

3854. TREVIÑO, S. N. — *Phonetics*. — ASp, 1941, XVI, 60-63. — Véase núm. 3488.

Latín y lenguas prerrománicas

3861. GAMILLSCHEG, E. — Sobre: V. Väänänen, *Le latin vulgaire des inscriptions pompéiennes*. — ZFSpr, 1940, LXIV, 124-126.
3862. RHEINFELDER, H. — Sobre: F. Strauss, *Vulgärlatein und Vulgärsprache im Zusammenhang der Sprachenfrage im 16. Jahrhundert*. — LGRPh, 1940, LXI, 314-315.

FILOLOGÍA ROMÁNICA

3863. ALMEIDA LUCAS, J. — *Os numerais nas linguas románicas*. — Por, 1940, XIII, 191-194. — Véase núm. 3499.

3864. SPITZER, L. — *Trouver*. — Ro, 1940, LXVI, 1-11.
3865. ROSENBLAT, A. — Sobre: I. Iordan, *An introduction to Romance linguistics. Its schools and scholars*. Revised and transl. and in parts recast by J. Orr. — RFH, 1940, II, 182-183.

HISTORIA DEL IDIOMA

Español

3866. OLIVER ASÍN, J. — *Iniciación al estudio de la historia de la lengua española*. 3ª ed. — Zaragoza, Tip. «Heraldo de Aragón», 1939, 270 págs.
3867. ROSENBLAT, A. — Sobre: W. J. Entwistle, *The Spanish language. Together with Portuguese, Catalan and Basque*. — RFH, 1939, I, 383-388.
3868. ALONSO, AMADO. — *Las academias y la unificación del idioma*. — *Nac.* 18 agosto 1940.
3869. GRASES, P. — *Estudios de castellano*. — RNC, 1940, II, núm. 21, p. 77-88; núm. 22, p. 103-116; — Caracas, Publicaciones del Grupo Viernes, 1940, 43 págs. (Bibliografía Venezolana).
3870. SANTAMARÍA, F. J., & R. DOMÍNGUEZ. — *Ensayos críticos de lenguaje*. — México, Porrúa Hnos. y Cía., 1940, 302 págs.

Portugués

3871. PESTANA, S. — *Apontamentos de lingua portuguesa*. — Por, 1940, XIII, 208-213. — Véase núm. 3504.
3872. FERNANDES, I. X. — *Estudos de lingüística*. Vol. I. — Pôrto, Educação Nacional, 1940, 377 págs.
3873. MORENO, A. — *Lições de linguagem*. Volume IV. — Porto, Tip. Sequeira, 1939, 303 págs. (Estudos

de Língua Patria), — Véase núm. 2437.

GRAMÁTICA

Español

3874. WILSON, W. E. — «*El*» and «*ella*» as pronouns of address. — *HispanCal*, 1940, XXIII, 336-340.
3875. Malkiel, Y. — *A lexicographic mirage*. — *MLN*, January 1941, págs. 34-42.

Portugués

3876. SPITZER, L. — «*Não se há não preguntar*». — *BdF*, 1939, VI, 179-180.
3877. PAIVA BOLÉO, M. — *A propósito de «Não se há não preguntar»*. — *BdF*, 1940, VI, 459-460.

Enseñanza del idioma

3878. SÁNCHEZ TRINCADO, J. L. — *Gramática castellana para el uso de los grados superiores de la enseñanza primaria, y elementales de la enseñanza secundaria*. — Caracas, Edit. Ercilla, 1940, 251 págs.
3879. GARMENDÍA, M. — *Curso de gramática castellana*. — Nueva ed. escrupulosamente rev. — Habana, Cultural, 1941, 533 págs.
3880. WILKINS, L. A. — *Quinto en América, A second book in Spanish*. — New York, Henry Holt and Company, 1940, VII-591-XLVII págs., 1,72 dólares.
3881. TURK, L. H. — *Introduction to Spanish*. — Boston, D. C. Heath, 1941, 331 págs.
3882. TUCHOCK, EDNA H. — *Trocitos cómicos*. — Boston, D. C. Heath, 1941, 211 págs.
3883. SÁENZ, H. — *The Spanish translations of «than»*. — *HispanCal*, 1940, XXIII, 326-330.

FONÉTICA

Español

3884. KENISTON, H. — *The history of -l- at the end of a syllable*. — HR, 1941, IX, 176-183.
3885. VÁZQUEZ CADENA, R. — *Tratado de ortografía castellana*. — México, Ed. Patria, 1940, 144 págs.
3886. RUIZ ROBLES, A. — *Compendio de ortografía castellana*. — La Coruña, Imp. Moret, 1940, 32 págs.

LEXICOGRAFÍA Y SEMÁNTICA

Español

3887. OELSCHLÄGER, V. R. B. — *A medieval Spanish word-list*. — Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1940, X-230 págs., 5 dólares.
3888. JOHNSTON, MARJORIE C. — *Spanish-English cognates of high frequency*. — MLN, 1941, XXV, 405-417.
3889. SPITZER, L. — *Portuguese « enxergar »*. — HR, 1941, IX, 216-218.
3890. RICE, C. C. — *Sp. quejarse « complain »*. OS. *quezar « constrain »*. — HR, 1941, IX, 309-310.
3891. EATON, HELEN S. — *Semantic frequency list for English, French, German, and Spanish. A correlation of the first six thousand words in four single language frequency lists*. — Chicago, Univ. of Chicago Press, 1940, 441 págs., 5 dólares.

Portugués

3892. SOARES DE SOUZA, J. — *Índice alfabético do dicionário bibliográfico português de Inocêncio Francisco da Silva*. — [São Paulo], Publicação

do Departamento de Cultura, Divisão de Bibliotecas, 1938, 264 págs.

3893. PIEL, J. M. — *Os nomes germânicos na toponímia portuguesa*. — BdE, 1940, VI, 329-350. — Véase núm. 609.

DIALECTOLOGÍA

Extrapeninsular

3894. MALARET, A. — *Hermanidad lingüística [de los países hispanoamericanos]*. — UA, 1941, XI, 443-460.
3895. MALARET, A. — *Diccionario de americanismos. Suplemento*. — BAAL, 1940, VIII, 509-538. — Véase núm. 3536.
3896. WEBER, FRIDA. — *Sobre: C. Martínez Vigil, Arcaísmos españoles usados en América*. — RFH, 1940, II, 396-397.
3897. REVOLLO, PEDRO MARÍA. — *¿Bóchica o bochica? (Novedad fonética)*. — AmerE, 1940, VII, 204-207.
3898. SCHWAB, F. — *Lo huachafó como fenómeno social*. — TresL, 1940, núm. 4, p. 16-22. [« Huachafó » (peruanismo) = « cursi »].
3899. MOLINA Y VEDIA, DELFINA. — *« Párese » por « Póngase de pie »*. — PNI, 1940, VI, núm. 32, p. 2.
3900. ROJAS CARRASCO, G. — *Filología chilena, guía bibliográfica y crítica*. — Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1940, 300 págs.
3901. CASTEX, E. R. — *Pasatiempos lexicográficos*. — Buenos Aires, Ed. Araujo, 1940, 70 págs. — Véase núm. 1473.
3902. BERMÚDEZ, S. W. — *Lenguaje del Río de la Plata. Quisicosas lingüísticas: Abatatarse-batata*. — BF, 1939, II, 643-649.
3903. ALONSO, A. — *De cómo se cumplirá el influjo argentino en la len-*

A history of the romantic movement in Spain. — MBo, 1941, XVI, p. 121.

3922. McCLELLAND, I. L. — Sobre: E. A. Peers, *A history of the romantic movement in Spain.* — RESt, 1941, XVII, 116-117.
3923. BROWN, R. F. — Sobre: D. G. Samuels, *Enrique Gil y Carrasco: A study in Spanish romanticism.* — RRQ, 1941, XXXII, núm. 1, 95-96.
3924. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, F. — *Dos notas sobre el Erasmismo.* — HR, 1941, IX, 301-304.
3925. FARINELLI, A. — *Le phénix des sages* [Marcelino Menéndez y Pelayo]. — Occ, 1940, I, núm. 1, p. 18-24.
3926. DIEGO, G. — *Menéndez y Pelayo et la poésie espagnole.* — Occ, 1940, I, núm. 1, p. 43-54.
3927. SCHRAMM, E. — *Menéndez y Pelayo heute.* — ZNU, 1940, XXXIX, 193-201.
3928. SALINAS, P. — *Literatura española, siglo XX.* — México, Edit. Séneca, 1941, 352 págs. (Colección Lucero).
3929. ENGLEKIRK, J. E. — *El hispano-americanismo y la generación del 98.* — RevIb, 1940, II, 321-351.
3930. MONNER SANS, J. M. — *La generación española de 1898.* — PrBA, 28 julio 1940.

Portugués

3931. PINTO, L. — *Origen da literatura portuguesa.* — RAMSP, 1940, VI, núm. 71, 193-206.
3932. MARTINS, J. J. — *Lições elementares de literatura portuguesa.* — Lisboa, Liv. de Avelar Machado, 1940, 128 págs.

RELACIONES LITERARIAS

Influencias hispánicas

3933. SPELL, J. R. — *Hispanic contributions to the early theater in Philadelphia.* — HR, 1941, IX, 192-198.

Obras extranjeras inspiradas en temas hispánicos

3934. GOODFELLOW, D. M. — *The sources of « Mercedes of Castile ».* — ALit, 1940, XII, 318-328. [Novela de James Fenimore Cooper inspirada en el descubrimiento y conquista de América por los españoles. Las fuentes: el diario de Colón, Cervantes, Irving y Prescott].

Influencias extranjeras

3935. FUCILLA, J. G. — *Metastasio's lyrics in eighteenth century Spain and the « Octavilla Italiana ».* — MLQ, 1940, I, 311-322.
3936. STOUDEMIRE, S. A. — *Metastasio in Spain.* — HR, 1941, IX, 184-191.

TRADUCCIONES

3937. *Prefacios a las biblias castellanas del siglo XVI.* Con notas biográficas por B. Foster Stockwell. — Buenos Aires, Librería « La Aurora », 1939, 194 págs. (Obras clásicas de la Reforma, III).
3938. *Farsa del licenciado Pathelin.* Nota y versión de Rafael Alberti. — Sur, 1941, X, núm. 78, p. 60-79.
3939. SHAKESPEARE, WILLIAM. — *El mercader de Venecia y La tragedia de Macbeth.* Estudio preliminar de L. Astrana Marín. — Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940, 192 págs. (Colección Austral).

3940. SHAKESPEARE, WILLIAM. — *Hamlet (en sus tres versiones)*. Trad. de G. Macpherson y de P. Canto. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 278 págs., \$ 4.00 arg. (Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal.)
3941. CELLINI, BENVENUTO. — *Mi vida*. Trad. de J. Campos Moreno. — Madrid, M. Aguilar, 1940, 408 págs. (La Novela de los Grandes Hombrés).
3942. D'AMICIS, EDMONDO. — *Corazón (Diario de un niño)*. Trad. de la 44ª ed. italiana. Versión revis. por el autor. — Madrid, Hernando, [1940], 309 págs.
3943. *Tres poemas británicos*. Trad. de Luis Cernuda. — Roman, 1940, I, núm. 10, p. 11. [Contiene: William Blake, *El niño negro*; John Keats, *Oda al otoño*; W. B. Yeats, *Ephemera*.]
3944. DARWIN, CHARLES. — *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo en el navío... «Beagle»*. Trad. de J. Mateos. — Madrid, Espasa Calpe, 1940, 2 vols.
3945. MASTERS, E. L. — *El pensamiento vivo de Emerson*. Trad. del inglés por L. Echávarri. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 222 págs., \$ 3.00 arg. (Biblioteca del Pensamiento Vivo.)
3946. DOSTOIEVSKI, FEDOR. — *Los hermanos Karamázof*. Trad. de F. Cañadas. — Barcelona, 1940, 319 págs., 8 ptas.
3947. JUNG, C. G. — *Realidad del alma*. Trad. directa del alemán por F. Jiménez de Asúa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 252 págs. (Colección Cristal del Tiempo).
3948. VALÉRY, PAUL. — *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto*. Trad. del francés por J. Carner. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 171 págs., \$ 3.00 arg. (Biblioteca Filológica).
3949. MAUROIS, ANDRÉ. — *Los orígenes de la guerra de 1939*. Trad. de M. Rouvère. — México, Ed. Mundo Actual, 1940, 58 págs., \$ 1.00 mex.
3950. MANN, THOMAS. — *Carlota en Weimar*. Trad. de Francisco Ayala. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 352 págs.
3951. DEWEY, JOHN. — *La ciencia de la educación*. Trad. del inglés e introducción por L. Luzuriaga. — Buenos Aires, 1941, 112 págs. (Publicaciones de la Revista de Pedagogía. Biblioteca del Maestro.)
3952. SANTAYANA, GEORGE. — *El último puritano (Memoria en forma de novela)*. Trad. de R. Baeza. — Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1940, 2 vols., 424 y 400 págs., \$ 10.00 arg.
3953. HUXLEY, JULIAN. — *La herencia y otros ensayos de ciencia popular*. Trad. del inglés por F. Jiménez de Asúa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 324 págs., \$ 5.00 arg. (Ciencia y Vida. Colección dirigida por Felipe Jiménez de Asúa).
3954. KRUIF, PAUL DE. — *Los vencedores del hambre*. Trad. del inglés por F. Jiménez de Asúa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 330 págs. (Colección Ciencia y Vida).
3955. BUCK, PEARL. — *El patriota*. Trad. del inglés por Carmen Gallardo de Mesa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 295 págs., \$ 4.00 arg.

AUTORES Y OBRAS DE GÉNEROS DIVERSOS

3956. ALTOLAGUIRRE, M. — *Don Miguel de Unamuno*. — RHM, 1940, VI, núm. 1, 17-24.
3957. SÁNCHEZ TRINCADO, J. L. — *Con-*

- sideraciones en torno a Unamuno. — ND, 1940, XXI, núm. 10, 14-16.
3958. BAROJA, Pío. — *Unamuno, París, sept. 1940*. — Nac, 22 sept. 1940.
3959. GRAU, JACINTO. — *Unamuno, héroe del pensar y del sentir*. — ALi, 28 marzo 1940.
3960. LANDSBERG, P. L. — *A propósito de Unamuno*. — EspP, 1940, I, p. 105.
3961. JARNÉS, B. — *Cain y Epimeteo*. — Roman, 1940, I, núm. 14, p. 1-2. [A propósito de Abel Sánchez, de Unamuno.]
- POESÍA**
- Español*
3962. *The Oxford book of Spanish verse: XIIIth century-XXth century*. Chosen by J. Fitzmaurice-Kelly. 2nd ed. revised by J. B. Trend. — Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1940 XI-522 págs.
3963. PEERS, E. A. — Sobre: *The Oxford book of Spanish verse*, 2nd ed. revis. — BSS, 1941, XVIII, 42-44.
3964. BUCHANAN, M. A. — *On the interpretation of Spanish poetry*. — HR, 1941, IX, 210-213.
3965. CIRRE, J. F. — *El romance en la poesía española*. — RevInd, 1940, VI, núm. 16, p. 259-274.
3966. JIMÉNEZ, J. R. — *Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)*. — Nos, 1940, XII, 165-182.
3967. SALAVERRÍA, J. M. — *A través del poema del Cid*. — RAPE, 1941, XIII, núm. 154, págs. 18-20.
3968. GATTI, J. F. — Sobre: Marqués de Santillana, *Prose and Verse*, chosen by J. B. Trend. — RFH, 1940, II, 185-186.
3969. GILLET, J. E. — *Hernández-Santillana*, « *Obra nuevamente compuesta sobre el nacimiento del Príncipe Don Felipe* » (1527?). — HR, 1941, IX, 48-64.
3970. GONZÁLEZ LANUZA, E. — *Jorge Manrique*. — ALi, 21 nov. 1940.
3971. ZAMBRANO, MARÍA. — *Estoicismo culto español: Jorge Manrique*. — RAMG, 1940, II, núm. 4, p. 18-19.
3972. SCARPA, R. E. — *El dulce lamentar de Garcilaso*. — UnivCB, 1940, V, 177-186. [De la obra *El maestro de soledades* próxima a publicarse.]
3973. TERZANO, ENRIQUETA. — *Un poeta no identificado: Francisco de la Torre*. — Nos, 1940, XIII, 93-98.
3974. GILLÉN, JORGE. — *La poesía de [Francisco de] Figueroa*. — RevCu, 1940, XIV, 100-109.
3975. GÓNGORA Y ARGOTE, LUIS DE. — *Poesía*. Selección, estudio y notas, por J. M. Blecua. — Zaragoza, [Tip. Herald, 1940], 127 págs. (Biblioteca Clásica Ebro.)
3976. SPITZER, L. — *La « Soledad primera » de Góngora. Notas críticas y expliivas a la nueva edición de Dámaso Alonso*. — RFH, 1940, II, 151-176.
3977. SPITZER, L. — *Para el verso 402 de la « Soledad I »*. — RFH, 1940, II, 389.
3978. PIERCE, F. — *Hojeda's « La Christiada »: A poem of the literary baroque*. — BSS, 1940, XVII, 203-218.
3979. CRUZ, JUANA INÉS DE LA. — *Die Welt im Traum. Eine Dichtung der « Zehnten Muse von Mexiko »*. Spanish und Deutsch, Herausgegeben von K. Vossler. — Berlin, Ulrich Riemerschmidt, 1941, 117 págs., 4.50 M.
3980. FUCILLA, J. G. — *G. B. Marino and the Conde de Villamediana*. — RRQ, 1941, XXXII, 140-146.
3981. NUNEMAKER J. H. — *An anonymous royalist diatribe in « décimas » against the constitution of 1812*. —

- HispCal, 1940, XXIII, 263-267.
3982. NIESS, J. R. — *The « pie quebrado » in Samaniego's fables.* — HR, 1941, IX, 304-308.
3983. PEERS, E. A. — *Light-imagery in « El estudiante de Salamanca »* [de Espronceda]. — HR, 1941, IX, 199-209.
3984. BROWN, RICA. — *The Bécquer legend.* — BSS, 1941, XVIII, 4-18.
3985. MAILLEFERT, A. — *Bécquer.* — Abs, 1940, IV, núm. 9, p. 39-43.
3986. CADILLA DE MARTÍNEZ, MARÍA. — *Juan Ramón Jiménez y su poesía.* — RAMG, 1941, III, núm. 3, p. 11-15.
3987. MACHADO, MANUEL. — *Antología.* Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940, 168 págs. (Colección Austral.)
3988. MACHADO, ANTONIO. — *Poesías completas (1899-1936).* — Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940, 352 págs. Colección Austral.
3989. MASIP, P. — *Don Antonio Machado.* — Roman, 1941, II, núm. 1 [21], p. 1-2, 14.
3990. ALBERTI, RAFAEL. — *De los álamos y los sauces : En recuerdo de Antonio Machado.* — Sur, 1940, IX [X], núm. 72, p. 7-15.
3991. VITUREIRA, C. S. — *El ejemplo de Antonio Machado.* — (Conferencias de la Cultural Democrática Malvín, Cuaderno 1°) [Montevideo, Uruguay], 1940, 14 págs.
3992. CERNUDA, L. — *Antonio Machado y la actual generación de poetas.* — BSS, 1940, XVII, 139-143. [Sobre : E. Allison Peers, *Antonio Machado.*]
3993. TORRE, GILLERMO DE. — *Poesía del éxodo y del llanto* [de León Felipe]. — Sur, 1941, X, núm. 76, 100-106.
3994. L. B. — *León Felipe, el español del éxodo y del llanto.* — ALi, 6 junio 1940.
3995. E. A[BREU] G[ÓMEZ]. — Sobre : León Felipe, *El gran responsable.* — LetrasM, 1940, II, núm. 22, p. 3.
3996. SALINAS, PEDRO. — *Truth of two and other poems.* Transl. by Eleanor L. Turnbull. Selections from *La voz a ti debida* and *Razón de amor* with Spanish originals. — Baltimore, The John Hopkins Press ; Oxford, Humphrey Milford, 1940, x-290 págs., 2.75 dólares.
3997. GREEN, O. H. — Sobre : Pedro Salinas, *Reality and the poet in Spanish poetry.* — HR, 1941, IX, 227-228.
3998. RODRÍGUEZ LÓPEZ, JOSEFINA. — *Castellanismo en la poesía de Jorge Guillén.* — RAMG, 1941, III, núm. 3, p. 21-23.
3999. CARDOZA Y ARAGÓN, L. — *Federico en Nueva York.* — Roman, 1940, I, núm. 13, p. 1-2. [Sobre : Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*].
4000. GÓMEZ, M. A. — *Poeta en Nueva York* [de Federico García Lorca]. — ALi, 7 nov. 1940.
4001. ORTIZ SARALEGUI, J. — *Federico García Lorca y Rafael Barradas.* — Roman, 1940, I, núm. 19, p. 9.
4002. REJANO, J. — *Para un aniversario : García Lorca y España.* — Roman, 1940, I, núm. 15, p. 20.
4003. RIVAS SAINS, A. — *García Lorca y la metáfora.* — Pris, 1 abril 1940.
4004. SOLA GONZÁLEZ, A. — *La adjetivación en la poesía de Federico García Lorca.* — Canti, 1940, núm. 1, págs. 29-44.
4005. ALBERTI, RAFAEL. — *La arboleda perdida.* — Sur, 1940, X, núm. 67, págs. 16-38. [« Fragmento de un libro de memorias »].
4006. CASTELLANOS, R. — *Alberti, marinero en tierra y poeta en la calle.* — EdM, 1940, I, núm. 6, págs. 57-59.
4007. GÓMEZ, M. A. — *Poesías de Rafael Alberti.* — ALi, 6 junio 1940.

4008. SABELLA, ANDRÉS. — *La poesía de Rafael Alberti*. — A, 1940, LXI [LI], 273-285.
4009. CERNUDA, LUIS. — *La realidad y el deseo. (Poésias completas)*. — México, 1941, 272 págs., \$ 5.00 mex.
4010. A. CH. — Sobre: E. Prados, *Memoria del olvido*. — TN, 1940, I, núm. 3, págs. 183-185.
4011. REJANO, J. — *Cuerpo de sombra*. — Roman, 1940, I, núm. 10, p. 18. [Sobre: E. Prados, *Memoria del olvido*].

Portugués

4012. ALMEIDA CARVALHO, CARLOTA DE. — *Glossário das poesias de Sá de Miranda*. BdF, 1940, VI, 351-401.
4013. CAMÕES, LUIS DE. — *Líricas*. Ed. por M. Rodrigues Lapa. — Lisboa, 1940, XVI-89 págs. (Coleção de «Textos literários»).
4014. FLASCHE, H. — Sobre: B. X. da Costa Coutinho, «*As Lusíadas*» e «*Os Lusíadas*». *Historia do título da epopéa de Camões*. — ZRPh, 1940, LX, 318.
4015. LOPES VIEIRA, A. — *O carácter de Camões*. — Lisboa, Bertrand, 1940.
4016. COSTA PIMPÃO, [A. J. da]. — Sobre: A. Lopez Vieira, *O carácter de Camões*. — Biblos, 1940, XVI, 279-280.
4017. COSTA MARQUES, F. DA. — *Camões, poeta bucólico*. — Biblos, 1940, XVI, 65-95. — Véase núm. 2910.
4018. FARINELLI, A. — *Poesía del agua y del mar en Camoens*. — Nac, 11 febr. 1940.
4019. MONTOTO, S. — *Mosquera de Figueroa*. — HR, 1941, IX, 298-300.
4020. GATES, EUNICE JOINER. — *Antonio da Fonseca Soares, an imitator of Góngora and Calderón*. — HR, 1941, IX, 275-286.

Romancero

4021. MORLEY, S. GRISWOLD. — Sobre: W. J. Entwistle. *European balladry*. — HR, 1941, IX, 222-225.
4022. *Tesoro de romances españoles*. Selección de F. Giner de los Ríos. — México, Edit. Nuestro Pueblo, 1939 (Biblioteca Popular de Cultura y Técnica).

TEATRO

4023. ROGERS, P. P. — *The Spanish drama collection in the Oberlin College Library. A descriptive catalogue. Author list*. — Oberlin, Ohio, Oberlin College, 1940, IX-468 págs., 4.50 dólares.
4024. KENNEDY, RUTH LEE. — *The theme of «Stratonice» in the drama of the Spanish peninsula*. — PMLA, 1940, LV, 1010-1032.

Teatro antiguo

4025. KUHN, A. — Sobre: J. P. W. Crawford, *Spanish drama before Lope de Vega*. A revised ed. — ZRPh, 1940, LX, 319-320.
4026. ARCONADA, C. M. — *El teatro clásico español en los escenarios extranjeros*. — Colum, 1940, IV, núms. 37-38, págs. 8-10.
4027. SCHLEGEL, H. — *El problema de la traducción de los clásicos del teatro español*. — EyE, 1940, II, 24-25.
4028. VIEIRA, M. H. — *Crítica social de Gil Vicente, através da farsa «Quem tem farelos?»*. — Por, 1940, XIII, 199-202. — Véase núm. 3667.
4029. CERVANTES, MIGUEL DE. — *The faithful dog*. A farce. Transl. by A. Flores y J. Liss. — PLoRe, 1940, XLVI, 195-207.
4030. HILL, J. M. — Sobre: C. H. Stevens, *Lope de Vega's «El palacio*

- contemporáneo*. Tomo II. — La Habana, Imp. Maza, Caso y Cía., 1940, 411 págs. [Contiene: *Artistas líricos y dramáticos*.] — Véase núm. 2252.
4051. ÁLVAREZ QUINTERO, SERAFÍN Y JOAQUÍN. — *Cancionera. Doña Clarines. Febrerillo el loco*. — Barcelona, Cisne, 1940, 144 págs. (Teatro selecto).
4052. ÁLVAREZ QUINTERO, SERAFÍN Y JOAQUÍN. — *Los restos*. Comedia burlesca en tres actos. — Madrid [Sociedad General de Autores de España], 1940, 96 págs.
4053. BENAVENTE, JACINTO. — *La malquerida*. Edited with introd., notes and vocabulary by P. T. Manchester. Authorized ed. — New York, F. S. Crofts, 1941, 143 págs.
4054. S[ÁNCHEZ] TRINCADO, J. L. — *Los problemas morales del teatro benaventino*. — RepAm, 25 mayo 1940.
4055. MACHADO, MANUEL Y ANTONIO. — *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Las adelfas. La Lola se va a los puertos*. — Madrid, Españolas, 1940, 426 págs. (Colección Cándor).
4056. MADARIAGA, SALVADOR DE — *El toisón de oro y tres obras más: La muerte de Carmen, Don Carlos y Mio Cid*. — Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1940, 282 págs.
4057. CARRILLO URDANIVIA, GRACIELA. — *El teatro de Federico García Lorca: Yerma y su obsesión de inmortalidad* — TresL, 1940, núm. 6, p. 79-81. — Véase núm. 2598.
4058. CASONA, ALEJANDRO. — *La sirena varada. Prohibido suicidarse en primavera. Entremés del mancebo que se casó con mujer brava*. — Buenos Aires, Ed. Losada, 1941, 227 págs.
4059. SENDER, RAMÓN J. — *Hernán Cortés. Retablo en dos partes y once cuadros*. — México, D. F., Ediciones Quetzal, 1940, 168 págs., \$ 3.00 mex. (Colección « Un hombre y una época »).

NOVELÍSTICA

Autores antiguos

4060. MADARIAGA, S. DE. — *Discurso sobre Melibea*. — Sur, 1941, X, núm. 76, p. 38-69.
4061. *Amadís de Gaula*. — Novela de caballerías, refundida y modernizada por Ángel Rosenblat. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 410 págs., \$ 4.50 arg. (Los Inmortales).
4062. LIDA, R. — Sobre: *Amadís de Gaula*, Novela de caballerías, refundida y modernizada por A. Rosenblat. — Sur, 1941, X, núm. 77, págs. 75-77.
4063. B. J. — *Nueva aparición de Lazarillo*. — Roman, 1941, II, núm. 1, [21], p. 18. [Sobre: *Lazarillo de Tormes*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1941.]
4064. ENRIQUEZ CALLEJA, I. — *El « Lazarillo » en la escuela*. — EdM, 1940, I, núm. 7, p. 9-16.
4065. VILLEGAS, ANTONIO DE. — *El Abencerraje*. Ed. with introd., notes and vocab. by N. B. Adams and Gretchen Todd Starck. — New York, F. S. Crofts & Co., 1940, 0.75 dólares.
4066. SÁNCHEZ-SÁEZ, B. — *Acción y símbolo en Miguel de Cervantes Saavedra*. — [São Paulo], Universidad de São Paulo, Faculdade de Direito, 1940, 208 págs., ilustr.
4067. KRAUSS, W. — *Cervantes und die Jesuiten in Sevilla*. — RF, 1940, LIV, 390-396.
4068. ENTWISTLE, W. J. — *Cervantes, the exemplary novelist*. — HR, 1941, IX, 103-109.
4069. CERVANTES, MIGUEL DE. — *De geestrijke ridder Don Quichot van de Mancha*. Vertaald door C. F. A. van Dam en J. W. F. Werumeus Bu-

- ning. — Gids, 1940, núm. 7, págs. 58-75; núm. 8, págs. 144-165, núm. 9, págs. 236-250; núm. 10, págs. 54-64; núm. 11, págs. 141-148; núm. 12, págs. 220-228 [Continuará].
4070. CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. — *Don Quijote de la Mancha*, Part I. A translation by Peter Motteux. — New York, Random House, 1941, 5 dólares, ilustr.
4071. CASALDUERO, J. — *La composición de «El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha»*. — RFH, 1940, II, 323-369.
4072. KNOWLES, JR., E. B. — *The first and second editions of Shelton's «Don Quijote»*. Part I: a collation and dating. — HR, 1941, IX, 252-265.
4073. ENTWISTLE, W. J. — *La historia del cautivo*. — RFH, 1940, II, 387-388. [Trata de un romance publicado por Arabantinos, Atenas, 1880, paralelo griego del *Cautivo* de Cervantes.]
4074. LEONARD, I. A. — «*Don Quijote*» and the book trade in Lima, 1606. — HR, 1940, VIII, 285-304.
4075. HARLAND, FRANCES, & CHANDLER B. BEALL. — *Voltaire and «Don Quijote»: Supplementary notes*. — MLForum, 1940, XXV, 113-116.
4076. CIONE, E. — *Lope de Vega e la «Dorotea»*. — MdR, 31 de marzo 1940.
- Autores modernos**
- España*
4077. NICHOLSON, HELEN S. — *The novel of protest and the Spanish republic*. — Tucson, Ariz., University of Arizona, 1940, 0.50 dólares.
4078. ADAMS, N. B. — *A note on Larra's «El doncel»* — HR, 1941, IX, 218-221.
4079. PEREDA, JOSÉ MARÍA DE. — *Don Gonzalo González de la Gonzalera*. — Madrid, M. Aguilar, 1940, 293 págs. (Obras completas).
4080. PEREDA, JOSÉ MARÍA DE. — *El sabor de la tierra*. — Madrid, M. Aguilar, 1940, 294 págs. (Obras completas).
4081. PEREDA, JOSÉ MARÍA DE. — *Sotileza*. — Madrid, M. Aguilar, 1940, 327 págs. (Obras completas).
4082. VALERA, JUAN. — *El Comendador Mendoza*. — Madrid, Imp. I. Sánchez Ocaña, 1940, 293 págs. (Obras completas).
4083. ROMERO MENDOZA, P. — *Don Juan Valera*. Estudio biográfico-crítico, con notas. — Madrid, Ediciones Españolas, 1940, 246 págs.
4084. PÉREZ GALDÓS, BENITO. — *La batalla de los Arapiles*. Ed. by J. B. Rael. — New York, Odyssey Press, 1941, XIV-194 págs. 1 dólar.
4085. HERAS, A. — *Galdós y el nuevo mundo*. — HispCal, 1941, XXIV, 101-111.
4086. BERKOWITZ, H. C. — *Unamuno's relations with Galdós*. — HR, 1940, VIII, 321-338.
4087. BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE. — *The four horsemen of the Apocalypse*. — New York, E. P. Dutton & Co., 1941, 2.50 dólares.
4088. UNAMUNO, MIGUEL DE. — *La tía Tula*. — Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1940, 151 págs. (Colección Austral).
4089. OLIVERA, M. A. — *Unamuno y Chesterton a través de dos novelas*. — ALi, 15 agosto 1940. [A propósito de *Abel Sánchez* de Unamuno y *La esfera y la cruz*, de Chesterton.]
4090. VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. — *Tirano Banderas, novela de tierra caliente*. — Barcelona, R. Sopena, 1940, 232 págs.
4091. VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. — *Tirano Banderas, novela de tierra caliente*. — Buenos Aires, Edit.

- Losada, 1941, 246 págs. (Obras completas. Biblioteca Contemporánea).
4092. VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. — *El ruedo ibérico: La corte de los milagros*. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 2 vols., 148 y 150 págs., \$ 1.50 arg. cada vol. (Obras completas. Biblioteca Contemporánea).
4093. VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. — *El ruedo ibérico: Viva mi dueño*. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 2 vols., 183 y 183 págs., \$ 1.50 arg. cada vol. (Obras completas. Biblioteca Contemporánea).
4094. *Cuando Valle-Inclán hablaba en Buenos Aires*. — ALi, 7 marzo 1940. [Fragmentos de una conferencia dada hace treinta años sobre el arte de escribir].
4095. RUBIA BARCIA, J. — *Raza y artificio de don Ramón del Valle-Inclán*. — UDLH, 1940, V, núms. 30-33, p. 58-79.
4096. ALTOLAGUIRRE, M. — *Valle-Inclán y el renacimiento*. — NEspa, 1940, núm. 6, p. 69-71.
4097. BOLINGER, D. L. — *Heroes and Hamlets: the protagonists of Baroja's novels*. — HispGal, 1941, XXIV, 91-94.
4098. SOTO, L. E. — *Caducidad y presencia de algunas novelas de Baroja*. — ALi, 27 junio 1940.
4099. AZORÍN. — *Don Juan*. — Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940, 160 págs. (Colección Austral).
4100. LEÓN, RICARDO. — *Jauja*. 2ª ed. — Madrid, V. Suárez, 1940, 362 págs.
4101. GRAU, J. — *Gabriel Miró*. — ALi, 7 julio 1940.
4102. PORRAS CRUZ, J. L. — *Incursión por el mundo de Gabriel Miró*. — Isl, 1940, II, núm. 3, p. 9-10.
4103. LAMB, N. J. — *The art of « Belarmino y Apolonio »*. — BSS, 1940, XVII, 127-138. [Sobre la novela de Ramón Pérez de Ayala.]
4104. FERNÁNDEZ FLOREZ, W. — *Una isla en el Mar Rojo*. 10ª ed. — Madrid, Ediciones Españolas, 1940, 351 págs.
4105. FERNÁNDEZ FLOREZ, W. — *Las novelas del espino en flor. El secreto de Barba Azul. Las siete columnas. Relato inmoral*. — Madrid, Ediciones Españolas, 1940, 573 págs.
4106. SENDER, RAMÓN J. — *A man's place*. Transl. by Oliver La Farge. — New York, Duell, Sloan and Pearce, 1940, 280 págs., 2.50 dólares.
4107. LORD, D. — *This man Sender*. — BAbr, 1940, XIV, 352-354.

Portugal

4108. EÇA DE QUEIROZ, JOSÉ MARÍA. — *La catástrofe*. Novela. Trad., pról. y notas de P. González Blanco. — México, Ed. Botas, 1940, 340 págs.
4109. COSTA, J. — *Eça de Queiroz, su estética y su ideología*. — AmerE, 1940, VII, núm. 25, p. 9-23.
4110. *Eça [de Queiroz] tiene en Brasil más admiradores que en Portugal*. — ALi, 31 marzo 1940.

HISTORIA

4111. SOLALINDE, A. G. — *Una fuente de la primera Crónica General: Lucano*. — HR, 1941, IX, 235-242.
4112. GONZÁLEZ DE CLAVIJO, RUY. — *Vidas y hazañas del gran Tomorlan con la descripción de las tierras de su imperio y señorío*, escrita por Ruy González de Clavijo, camarero del muy alto y poderoso señor don Enrique tercero deste nombre, Rey de Castilla y de León, con un itinerario de lo sucedido en la embajada que por dicho señor Rey hizo al dicho Príncipe, llamado por otro nombre

Tamurbec, año del nacimiento de mil y cuatrocientos y tres. Selección de *Sol y Luna*. — SyL, 1940, núm. 4, págs. 148-170.

LITERATURA RELIGIOSA

Mística

4113. *Menéndez y Pelayo on Spanish mystical poetry*. Transl. by T. Walsh. — Th, 1941, XVI, 102-121. [Compendio y trad. del discurso leído por Menéndez y Pelayo en su recepción en la Academia].
4114. ZEPEDA RINCÓN, T. — *¿Santa Teresa y los místicos fueron quietistas?* — Abs, 1941, V, núm. 6, p. 362-369.
4115. NIÑO JESÚS, OTILIO DEL. — *San Juan de la Cruz*. — Barcelona, Castalia, [1940], 64 págs. (De Vidas Santificadas).
4116. BOINE, G. — *S. Giovanni della Croce*. — En: *Ferita non chiusa*, Modena, Guanda, 1939, p. 209-262.
4117. PASTORALE, A. — *Sul «No Saber» de S. Giovanni della Croce*. — En: *Scritti di varia filosofia*, Milano, Bocca, 1940, p. 323-344.

Ascética

4118. BERMEJO GARCÍA, E. — *San Valerio. Un asceta español del siglo VII* (Ensayo crítico). — Madrid, Marsiega, 1940, 53 págs.
4119. ROMERO, C. A. — *Edición limeña de un libro de Fray Luis de Granada, sin ejemplar conocido*. — RUCP, 1940, VIII, 195-199. [*Libro de la oración y meditación*, 1607.]

TRATADOS, ENSAYOS Y DISCURSOS

Autores antiguos

España

4120. NAVARRO, T. — Sobre: A. Martínez de Toledo, *El arcipreste de Talavera, o sea El corbacho*, nuevamente ed. por L. B. Simpson. — RRQ, 1941, XXXII, 212-213.
4121. BATTISTESSA, A. J. — *Juan Luis Vives*. — Nos, 1940, XII, 421-426.
4122. IMAZ, E. — *Actualidad de Luis Vives*. — EdM, 1940, núm. 5, p. 8-11.
4123. KRESS, D. M. — *Juan Luis Vives: A study in Renaissance theories in methodology in foreign language instruction*. — MLJ, 1940, XXV, 19-25.
4124. MARAÑÓN, G. — *El centenario de Vives*. — Nac, 2 junio, 7 y 21 julio, 1940.
4125. MEJÍA NIETO, A. — *La enseñanza de Vives*. — ALi, 27 junio 1940.
4126. XIRAU, J. — Sobre: Juan Luis Vives, *Concordia y discordia*. — FyL, 1941, I, 62-65.
4127. XIRAU, J. — *Luis Vives y el humanismo*. — EdC, 1940, I, núm. 5, p. 232-241.
4128. ARENAS Y ARANDA, P. — *Garcilaso de la Vega*. — UAR, 1940, XIII, 83-94.
4129. BERMEJO, V. — *El Inca Garcilaso*. — UAR, 1940, XIII, 45-82.
4130. JONES, W. K. — Sobre: Luis Alberto Sánchez, *Garcilaso Inca de la Vega*. — RevIb, 1940, II, núm. 3, p. 250-251.
4131. PFANDL, L. — Sobre: Juan de Zavaleta's «*El día de fiesta por la tarde*». A collated annotated ed. by G. L. Doty. — ZRPh, 1940, LX, 317-318.

4132. [SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO DE]. — *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo*. Presentado por Francisco Ayala. — Buenos Aires, Ed. Losada, 1941, 213 págs., \$ 3.00 arg. (Biblioteca del Pensamiento Vivo).
4133. MORLEY, S. GRISWOLD. — Sobre: Baltasar Gracián, *El criticón*, ed. crítica y comentada por M. Romera Navarro. Tomo segundo. — MLN, 1940, LV, 556-557. — Véase núm. 1668.
4134. GILLET, J. E. — Sobre: Baltasar Gracián, *El criticón*, ed. crítica y comentada por M. Romera Navarro. Vols. I-III. — HR, 1941, IX, 314-324.
4135. WILLIAMS, R. H. — Sobre: Baltasar Gracián, *El criticón*, ed. crítica y comentada por M. Romera Navarro. Vols. II y III. — RRQ, 1941, XXXII, núm. 1, 89-91.
4136. ROMERA NAVARRO, M. — *Las alegorías del « Criticón »* [de Baltasar Gracián]. — HR, 1941, IX, 151-175.
4137. JARNÉS, B. — *Gracián. Primor y rebeldía*. — Román, 1940, I, núm. 2, pág. 11.
- Portugal*
4138. *Uma tradução portuguesa desconhecida do Tratado de cetraria do rei Dancus*. Introd. y notas de G. Tilander. — BdF, 1940, VI, 439-457. [Se encuentra en el ms. Sloane 821 del British Museum.]
4139. VIEIRA, ANTÓNIO. — *Sermão de S^{to} António aos peixes, e a Carta a D. Alfonso VI, de 20-IV-1657*. Ed. por M. Rodrigues Lapa. — Lisboa, 1940, XVI-79 págs. (Coleção de « Textos literários »).
- Autores modernos**
4140. STAUBACH, C. N. — *Feijóo and Malebranche*. — HR, 1941, IX, 287-297.
4141. MOELLERING, W. — *Eugenio Tapia and Mesonero Romanos*. — HispCal, 1940, XXIII, 241-244.
4142. ROGERS, P. P. — *New facts on Bécquer's « Historia de los templos de España »*. — HR, 1940, VIII, 311-320.
4143. ELÍAS, A. — *Las crónicas de doña Emilia* [Pardo Bazán]. — HispCal, 1940, XXIII, 223-228.
4144. UNAMUNO, MIGUEL DE. — *A agonia do cristianismo*, Trad. autorizada e pref. do prof. Fidelino de Figueiredo. — São Paulo, Edições Cultura, 1941, 203 págs. (Série clássica de « Cultura », « Os mestres do pensamento », sob a direcção de José Pérez).
4145. UNAMUNO, MIGUEL DE. — *Andanzas y visiones españolas*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, 224 págs. (Colección Austral).
4146. GRAU, J. — *Azorín*. — ALi, 9 mayo 1940.
4147. BENAVENTE, JACINTO. — *Cartas de mujeres*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, 160 págs. (Colección Austral).
4148. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. — *Toward a philosophy of history*. — New York, Norton, 1941, 2.75 dólares.
4149. CLARIANA, B. — *Ortega y Gasset o la retirada estratégica del ensimismamiento (Una entrevista imaginaria)*. — Gra, 1940, VIII, núm. 86.
4150. CRUMILLAS, V. — *¿ Es Don José Ortega y Gasset un filósofo propiamente dicho ?* — Buenos Aires, Ed. Tor, 1940, 128 págs.
4151. VILLALOBOS DOMÍNGUEZ, C. — *José María Salaverría*. — Nos, 1940, XII, 287-290.
4152. DOMENCHINA, JUAN JOSÉ. — *Azaña, escritor y político*. — Roman, 1940, I, núm. 18, p. 1, 3 y 14.
4153. GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. —

- Greguerías 1940*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, 176 págs. (Colección Austral).
4154. SOTO, L. E. — *30 años o la vida de la greguería (Ramón Gómez de la Serna)*. — ALi, 12 sept. 1940.
4155. CASTRO LEAL, A. — Sobre: José Moreno Villa, *Cornucopia de México*. — RLMex, 1940, I, núm. 1, págs. 175-176.
4156. MAGAÑA ESQUIVEL, A. — *Cornucopia de México* [de José Moreno Villa]. — Tall, 1940, II, núm. 11, p. 80-81.
4157. TORNER, F. M. — *Cristóbal Colón. Vida, misterios y milagros del almirante de la mar oceana*. — Roman, 1941, II, núm. 1, pág. 18. [Sobre el libro de Salvador de Madariaga.]
4158. NOWELL, C. E. — Sobre: Salvador de Madariaga, *Christopher Columbus: Being the life of the very magnificent Lord don Cristóbal Colón*. — JMH, 1941, XIII, 81-83.
4159. MASSON, J. — Sobre: Salvador de Madariaga, *Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón*. — MP, 1941, XXIII, 103-105.
4160. PAZ, O. — *Mundo de perdición*. — Tall, 1940, II, núm. 11, p. 65-68. [Sobre: José Bergamín, *Disparadero español*. 3. *El alma en un hilo*].
4161. AYALA, F. — *El último libro de Bergamín*. ALi, 21 nov. 1940. [Sobre: *El alma en un hilo*].
4162. YÁNEZ, A. — Sobre: Benjamín Jarnés, *Cartas al Ebro* (Biografía y crítica). — LetrasM, 1940, II, núm. 19, p. 3.

MEMORIAS, EPISTOLARIOS Y VIAJES

4163. MOREYRA PAZ SOLDÁN, M. — *Epistolario de Juan Valera y Menéndez y Pelayo*. — MP, 1941, XXIII, 19-31.

PERIODISMO

4164. HILTON, R. — *José Lázaro y Galdeano and «La España Moderna»*. — HispCal, 1940, XXIII, 319-325.

FOLKLORE

4165. BELFORT DE MATTOS, D. — *Escuelas e metodos no folclore*. — RAMSP, 1940, VI, núm. 64, págs. 285-288.

España

4166. BEINHAUER, W. — *El piropo*. — EyE, 1940, II, 94-121.
4167. CANTO, ROSA. — *La copla popular española*. — Nac, 12 enero 1941.
4168. MENDOZA, V. T. — *Los cantos de arada en España y México*. — RMS, 1940, II, núm. 1, p. 45-55.
4169. PITA, E. — *A poesia lirica popular galega*. — Gali, 1940, XXVII, núm. 330, p. 78-81.
4170. FROTHINGHAM, ALICE WILSON. — *Hispanic glass. With examples in the Collection of the Hispanic Society of America*. — New York, The Hispanic Society of America, 1941, XVIII-204 págs., ilustr. (Hispanic Notes & Monographs. Catalogue Series).

Portugal

4171. CAMARA CÁSCUDO, L. DA. — *Vaqueiros e cantadores*. — Porto Alegre, Biblioteca de Investigação e Cultura, 1940.
4172. FERREIRA, E. — *Algumas quadras populares da Ilha da Madeira*. — Por, 1940, XIII, 155-157.