

S U M A R I O

ARTÍCULOS

LEO SPITZER, *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español «que»*. I. *El narrativo español*, pág. 105; HARVEY LEROY JOHNSON, *Nuevos datos para el teatro mexicano en la primera mitad del siglo XVII: referencias a dramaturgos, comediantes y representaciones dramáticas*, pág. 127

NOTAS

MARÍA ROSA LIDA, *Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española*, pág. 152; PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación de Heredia*, pág. 171

RESEÑAS

N. S. TRUBETZKOY, *Grundzüge der Phonologie* (A. Benvenuto Terracini), pág. 173; *El Arcipreste de Talavera o sea El Corvacho de Alfonso Martínez de Toledo* (Amado Alonso), pág. 181; JUAN DEL ENCINA, *Canciones* (José Francisco Gatti y Amado Alonso), pág. 182; FIDELINO DE FIGUEIREDO, *Erudição, Lope de Vega: Alguns elementos portugueses na su obra*, págs. 255-325 de *Últimas aventuras* (Raúl Moglia), pág. 185; J. LLOYD READ, *The Mexican historical novel, 1826-1910* (Pedro Henríquez Ureña), pág. 188; FLÉRIDA DE NOLASCO, *La música en Santo Domingo y otros ensayos* (Pedro Henríquez Ureña), pág. 190

BIBLIOGRAFÍA : pág. 191.

NOTICIAS : pág. 208.

Printed in Argentine

IMPRENTA Y CASA EDITORA CONI. CALLE PERÚ 684, BUENOS AIRES (REPÚBLICA ARGENTINA)

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO IV

ABRIL-JUNIO

NÚM. 2

1942



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

HISPANIC INSTITUTE
DEPARTMENT OF HISPANIC LANGUAGES
COLUMBIA UNIVERSITY
• 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
FIDELINO DE FIGUEIREDO	Universidad de São Paulo
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
Países de habla española y portuguesa : 10 pesos argentinos ; número suelto 2,50 pesos argentinos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN INSTITUTO DE FILOLOGÍA HISPANIC INSTITUTE

SAN MARTÍN 534
BUENOS AIRES, ARGENTINA

435, WEST 117th STREET
NEW YORK, ESTADOS UNIDOS

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO IV

NÚM. 2

NOTAS SINTÁCTICO-ESTILÍSTICAS

A PROPÓSITO DEL ESPAÑOL QUE

I. EL NARRATIVO ESPAÑOL

En las *Obras completas* (IV, pág. 88) de Federico García Lorca se encuentra la poesía siguiente, titulada *Sorpresa* :

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡ Cómo temblaba el farol !
Madre.
¡ Cómo temblaba el farolito
de la calle !
Era madrugada. Nadie
pudo asomarse a sus ojos
abiertos al duro aire.
Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

El poeta ha querido evidentemente renovar la tradición ininterrumpida del romance español tratando un hecho contemporáneo de la crónica diaria en la forma tradicional, que ofrece, para los hechos violentos, corrientes en la vida moderna, esos relatos abreviados productores de angustia, esos bruscos sobresaltos de la emoción alternando con los hechos en bruto secamente referidos, esa perspectiva fragmentaria que sugiere en el lector el conjunto fragmentado de nuestra civilización, esa concisión tensa y jadeante de la forma que provoca en nosotros un ansia de distensión acabada sólo cumplida una vez la lectura. El género del romance, con su libertad relativa (asonancia — no rima perfecta ; tirada — sin estrófas), ha recurrido siempre al paralelismo sintáctico o al estribillo, especie de armadura elástica que se relaja o se pone tensa según el curso de nuestra emoción, y que no llega jamás ni a las libertades de las escuelas de lirismo moderno ni a la rigidez que impone el *ron-*

deau, forma antigua 'redonda' como ninguna, que encierra a la poesía hasta sofocarla. El romance es la forma métrica más apropiada que se haya creado el individualismo medido del español. Pero también es claro que García Lorca ha asimilado sensiblemente el romance al *rondeau* al hacer retornar el final de la poesía a su comienzo¹, lo cual produce una espe-

¹ Es evidente que estos «regresos al comienzo» son de lo más frecuentes en García Lorca:

Cuando llegaba la noche
noche que noche nochera,
los gitanos en sus fraguas
forjaban soles y flechas...
El viento vuelve desnudo
la esquina de la sorpresa, (!)
en la noche platinoche,
noche que noche nochera.

Romance de la Guardia Civil española

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil.
Les clavó sobre las botas
mordiscos de jabali.
En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí,
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir.
Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,
cuando los erales sueñan
verónicas de alhelí,
voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.

Muerte de Antoñito el Camborio

La poesía titulada *La casada infiel* comienza así:

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido

y acaba así:

y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.

Más complicada es la técnica del *Romance sonámbulo*, que comienza con los versos siguientes:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,

cie de efecto de encuadramiento. ¿Es que habría sentido la necesidad de reducir el individualismo demasiado extremado de la forma tradicional, habría querido ofrecer cuadros bien enmarcados, bien delimitados, «trozos» de la vida moderna? ¿O es que esta magia de las repeticiones verbales introducirá una realidad de sueño, en donde el cuadro crudo de la realidad se esfumaría, se volvería evanescente, se perdería en el acunamiento de los sonidos adormecedores? Quizá se podrían combinar las dos alternativas afirmando que García Lorca nos da el cuadro bien enmarcado de una realidad de sueño (la transposición de la realidad a un sueño, pero organizado).

En nuestra poesía la realidad desnuda está contenida en los tres primeros versos; después se manifiesta la emoción del poeta, muy condensada y contenida, escapándose, como sin darse cuenta, por la exclamación (*Madre*)¹, las repeticiones (*cómo temblaba el farol... y calle*), y quizá también por el uso del imperfecto soñador, que provoca la atmósfera de sueño. Ya no es el hecho crudo lo que «sorprende»; es la emoción punzante, tal como la siente el poeta «sorprendido», sumido en el estupor que exhala lo inaudito. Pero esta emoción personal no se propaga a otros seres humanos (solamente una cosa, el farol, es sensitivo y vibra al diapason del acontecimiento): en la frialdad áspera de esa mañana de aire duro no hubo nadie (es un hecho por así decir histórico: *pudo, se quedó*) que se inclinara sobre el cuerpo desamparado: la descripción ha llegado a su fin. El motivo del tercer verso (*no lo conocía nadie*) está explotado hasta su extrema potencia: el universo es duro con el muerto. Y el estribillo cierra la poesía con una frialdad más dura que al comienzo: el hecho (*muerto se quedó en la calle*) nos impresiona ahora muy

verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Es, pues, la visión que tiene de una muerta el poeta «sonámbulo». Al comienzo de las secciones siguientes las palabras *verde* y *baranda* se repiten como «leit-motiv»; en el curso del relato se comprende por qué la joven, que en vida había tenido *cara fresca, negro pelo*, está ahora «verde»: está lívida, con el entumecimiento de la muerte. Los cuatro primeros versos se repiten al final. Hay, pues, un doble «encuadramiento» en la poesía entera (el comienzo responde al final) y en el interior de las secciones (por ejemplo el verso *Verde que te quiero verde* repetido en el fragmento inicial citado más arriba). Todos estos paralelismos producen a maravilla una ondulación de ensueño que corresponde al estado de «sonámbulo».

¹ La invocación *madre*, cuya fuerza no pueden percibir más que los que conozcan el papel sagrado de la mujer entre los pueblos mediterráneos, es más desgarradora precisamente por su brevedad, y la trasposición de *el farol* en *el farolito*, forma de más intimidad, nos proporciona un nuevo testimonio de la participación íntima del poeta en el hecho relatado. Cfr. en la escena de la Anunciación (*San Gabriel*) la reacción de la Virgen:

¡Ay, San Gabriel que reluces!
¡Gabrielillo de mi vida!

de otro modo, después del rodeo que hemos hecho, después de la emoción del poeta, no compartida por ningún ser viviente: ahora es cuando lo vemos como un hecho ineluctable, definitivo, fatal. La « sorpresa » sólo era inicial; ahora el crimen ha llegado al estado de los hechos adquiridos, que no sorprenden ya a nadie. No queda más que el estupor sufrido por el poeta ante el hecho aún más brutal que el crimen mismo: *no lo conocía nadie; y nadie* es la última palabra.

Se impone una comparación con *Le dormeur du val* de Rimbaud:

*C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent, où le soleil de la montagne fière
Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.*

*Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut;*

*Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature! berce-le chaudement: il a froid.*

*Les parfums ne font pas frissonner sa narine.
Il dort dans le soleil, la main sur la poitrine,
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*

De la comparación surge que la poesía de Rimbaud desencadena realmente en nosotros la « sorpresa », mientras que la de García Lorca toma de ella su punto de partida. Todo lo ha calculado Rimbaud para arrullarnos hipócritamente, insidiosamente, traidoramente, en la dulce contemplación del « durmiente del valle », que no se sabe que está muerto hasta la explosión de la última frase brutal: es como si los disparos resonaran en ese momento ante nuestros oídos, desgarrando la atmósfera de dulzura. Rimbaud juega con nuestra sentimentalidad para inducirnos en error; nos incita a soñar con él un paisaje dulce, apacible, bueno para el durmiente; y sólo con *pâle, enfant malade*, con encabalgamientos y con frases crepitantes como *il a froid* nos prepara para el golpe final, no sin engañarnos aún en el último instante sobre el desenlace de la poesía con esa sentimental y traicionera exhortación a la naturaleza: *berce-le chaudement*. En el fondo, después de acabada la lectura, guardamos rencor al poeta que nos ha engañado, que nos ha hecho recorrer un camino falso ofreciéndonos una « armonía » ficticia de la naturaleza, con un durmiente que se abandona a ella, para prepararnos una « sorpresa » de novela policial; es que el lector, económico, no quiere « derrochar sus sentimientos por poca cosa »; Rimbaud ha querido probablemente asombrar y reducir al absurdo al eterno « bourgeois » que hay en sus lectores: su poesía es más un acto demostra-

tivo que una poesía, más un disparo al lector que la traducción poética de un disparo. La poesía de García Lorca, mucho más artística, no opera con trucos, sino que nos da el trazado poético de una emoción: el hecho brutal, su eco en el alma del poeta, su falta de repercusión en el resto de los hombres; hay aquí una curva tristemente lógica y necesaria. La « sorpresa » está al comienzo, y no al fin como en Rimbaud; en García Lorca no hay la hipocresía de un « durmiente »: los ojos del muerto siguen muy abiertos hasta el final y nos persiguen más allá de la poesía, con su llamamiento inescuchado a los vivientes, lo que quiere decir que García Lorca ha trabajado sobre este motivo descomponiéndolo, mientras que Rimbaud nos ha hecho llegar a ese callejón sin salida de la sorpresa sin transcendencia.

Pero ¿qué significan en la poesía de García Lorca — y ahora abordo la cuestión estilístico-sintáctica que ha sugerido estas líneas — los tres *ques* introductores de los tres versos finales, que no son — como ya lo hemos señalado — más que la repetición textual de los tres versos del comienzo? ¿Cuál es el valor poético de esos *ques*, y por qué el y del último verso?

Que muerto se quedó en la calle
que con un puñal en el pecho
y que no lo conocía nadie.

El primer *que* y el último podrían tener en rigor un sentido causal (= fr. *car*, ing. *for*)¹, pero ¿cómo explicar el segundo? El *que* de *¡ que sí !*, *¡ que no !*, da sin duda una fuerza más intensa a la repetición, y resultará como si el autor gritara, por decirlo así, a los oídos del mundo indiferente la triste nueva; pero este rasgo final parecería declamatorio, en desacuerdo con la discreción general de la poesía.

Para mí es evidente que estamos ante un *que* que llamaré por el momento narrativo y que se encuentra en español (generalmente repetido varias veces) cuando el narrador quiere referir los dimes y diretes de otro (aun el chismorreó) de una manera vaga, esquivando la responsabilidad sobre la veracidad del contenido². He tratado de este *que* en mis *Aufsätze zur romani-*

¹ Cfr. por ejemplo PEREDA, *Escenas montañosas*, pág. 301: « ¡ Me alegre, me alegre y que me alegre, ea ! ». Y en la pág. 303: « Yo no puedo beber, *que* no puedo, *que* tengo un nudo en el pasapán ». Desde luego, yo no quiero decir que este sentido causal se siga sintiendo hoy.

² La repetición del *que* es indispensable cuando se trata de dichos vagos. Un solo *que* no indica más que un solo interlocutor bien definido. Por ejemplo en el pasaje siguiente de Benavente, *Al natural*, acto I:

— Señora Marquesa, la peinadora *que* no puede esperar. *Que* si tarda mucho la señora Marquesa, volverá luego.

El *que* equivale a [*dice*] *que*; la doncella da el mensaje de la peinadora por medio del estilo indirecto libre.

Cuando Pedro Salinas entra en mi despacho, amistosamente indignado de que un colega

schen Syntax und Stilistik, pág. 77. Tenemos, por ejemplo, en Pereda (los ejemplos que doy sin referencia más exacta se encuentran en ese volumen):

¿Qué me respondió? [el presidente del Consejo de ministros]... Lo de siempre: *que* el estado del país; *que* el desbarajuste de las pasadas administraciones; *que* los compromisos contraídos; *que* la demagogia; *que* la revolución latente; *que* la necesidad de cimentar las instituciones... ¡Farsa, señores, farsa todo!

Aquí el *que* repetido depende todavía del *verbum dicendi* respondió, pero el autor no se tomó el trabajo de reproducir los incidentes completos porque, evidentemente, quería expresar su futilidad, su calidad de «slogans» que nadie toma en serio.

El carácter de chismorreos está bien indicado en el ejemplo siguiente, también de Pereda, por medio de la onomatopeya *patatín-patatán* (=fr. *patati patata*), especie de traducción de lo que en los Estados Unidos se expresa con *blah-blah-blah*, evidentemente un cheque en blanco que se da a la imaginación del oyente, una especie de x algebraica con la cual el hablante puede sustituir lo que quiera: «Y lo que más rabia me da es que todo el mundo dice que me quejo de vicio y *que patatín y que patatán*»¹.

Esta manera de repetir frases dichas por otro anteponiendo *que* permite prescindir del *verbum dicendi*. En el ejemplo siguiente el hablante se pone a imitar a un solo personaje, que dice muchas cosas, descalificadas ipso facto por la imitación tendenciosa; el personaje cuyos dichos se repiten aparece por ese procedimiento como insignificante, hipócrita, fastidioso, caprichoso². Algunas de las frases no figuran realmente

haya aplazado una visita que los dos esperábamos con gusto y me dice a quemarropa: *Que no viene ese animal!*, dudo de si hay exclamación (¡mire usted lo que pasa!), o reproducción del texto de su carta. Pero como el colega no se llamaría a sí mismo *animal*, hay, pues, mezcla de exclamación y de narración.

¹ Un ejemplo paralelo de las *Rondalles mallorquines* de Alcover (IV, 94):

El misser comensa's seu sementer contra l'amo y es seu fíy, que merexien penjar perque havien atuxat tant fort es pastor, que 'l 'vien dexat per mort, y *que per amunt y que per avall*.

² En los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín, III, 94, se encuentra la copla siguiente:

Ayer me dijiste que hoy,
y hoy me dices que mañana,
y mañana me dirás:
— Ya se me quitó la gana.

Y a continuación esta otra, que revela ya un espíritu de caricatura verbal, emancipado de la situación precisa:

*Que sí, que no, que sería,
que hoy, que mañana, que ayer,
que ahora, que luego, que cuando...*
¿Quién diablos te ha de entender?

como dichas, sino en pensamiento. El pasaje siguiente es también de Pereda:

Ahí le tiene usted metido en sus haciendas todo el año de Dios. *Hoy, que* está levantando la presa de una fábrica de harinas; *mañana, que* va a los cerros con un regimiento de cavadores; *otro día, que* está cercando una mies que compró la víspera; *ahora, que* construye una casa de labor; *después, que* entró la peste en la ganadería y ha tenido que visitarla con los albéitares; *cuándo, que* los colonos; *cuándo, que* el administrador... Nunca jamás tiene un día para ver a su familia.

Las palabras *que entró la peste en la ganadería y ha tenido que visitarla* y los dos fragmentos de frase iniciados con *cuándo* pueden referirse efectivamente al hablar de la persona de quien se relata, pero los otros *ques* introducen ocupaciones en las cuales solamente piensa el relator. La supresión del *verbum dicendi* da mucho vigor a la introducción del discurso, que, sin ser directo, adquiere un matiz más fuerte que en el discurso indirecto regular introducido por el *verbum dicendi*. Veamos un pasaje de *Peñas arriba* de Pereda (pág. 365):

No era yo de su parecer, y creía que, cuando menos, la compañía, por ejemplo, de don Salas, nos hubiera venido de perlas. *Que no y que no, y que ellos* sabían muy bien lo que se pensaban. No dije una palabra más sobre el caso.

Ese *que no* reiterado tiene evidentemente el matiz intensivo que yo negaba más arriba al pasaje de García Lorca. Para explicar el pasaje de Pereda hay que recurrir a casos de *que* repetido en los cuales precisamente la repetición de palabras idénticas (*que no*) producen la impresión de lo terminante.

A veces es un pronombre indefinido lo que hay que imaginar como autor de las frases relatadas: *uno, alguien o la gente*. Así obtenemos un narrativo que introduce los dichos de una masa, de un grupo, etc. El Padre Apolinar (*Sotileza*, pág. 16) pronuncia, por ejemplo, un monólogo que caricaturiza la multitud de personas que vienen a confiarle sus hijos extraviados; casi cada *que* representa una voz distinta de la muchedumbre de feligreses que acosan al sacerdote dispuesto a sacrificarse:

«Pae Polinar, *que* este hijo está, fuera del alma, hecho una bestia; pae Polinar, *que este otro* es una cabra montuna...¹; pae Polinar, *que* esta condenada criatura me quita la vida a disgustos; *que* yo no puedo cuidar de él; *que* en la escuela de balde no le hacen maldito el caso...; *que éste, que el otro, que arriba, que abajo*; que usté que lo entiende y para eso fué

¹ Los puntos suspensivos, aquí y más adelante, pertenecen al texto.

nacido..., *que enséñele, que dómele, que desásnele...*». Y tres que me ofrecen y cuatro que yo busco, cata la casa llena de muchachos¹.

Se observará que Pereda ha considerado conveniente encerrar entre comillas la fogosa tirada imitativa que pone en boca de su cura, solicitado por todos lados como el Figaro de Rossini. En efecto, el Padre Apolinar reproduce en discurso directo lo que le dicen las gentes (por ej. *esta condenada criatura me quita la vida*), pero con el *que* que antepone a cada llamada

¹ Las frases indirectas de este tipo muestran una reacción popular contra la esencia misma del discurso indirecto, que «procede de una tendencia a intelectualizar la lengua» (al despojar al discurso directo de sus elementos afectivos por ej. *Oh! que j'ai faim!* traspuesto en *il dit qu'il a très faim*: MARGUERITE LIPS, *Le style indirect libre*, pág. 24 y sig.). De todos modos, Marguerite Lips está de acuerdo en que en francés esta regla rígida está lejos de ser general (cfr. por ejemplo el pasaje de San Francisco de Sales: «Il dira [el falso penitente] que, sans la crainte de Dieu, il aurait fait ceci et cela, que la loi divine, sur cet article du pardon, est bien difficile, que plutôt à Dieu qu'il fût permis de se venger»). Por otra parte, Marguerite Lips destaca también el hecho de que «el indirecto permite expresar la actitud del narrador». Ahora bien, el procedimiento español que estamos tratando consiste: 1º en mezclar el discurso directo al discurso indirecto, logrando conservar los elementos afectivos de los discursos relatados y desintelectualizar así el indirecto, tan intelectualista; 2º en desarrollar por medio del *que* la actitud irónica o satírica del narrador, quien, por el hecho mismo de insistir en el número de discursos relatados, hace una caricatura. En efecto, basta con leer el pasaje citado de San Francisco de Sales con un acento un poco intencionado y llegaremos a un fragmento parecido al que Pereda ha puesto en boca del padre Apolinar: «il dira *que...* il aurait fait ceci et cela, que la loi divine..., que plutôt à Dieu... [*que patati, que patata*]». Werner Günther, en *Probleme der Rededarstellung*, pág. 54, encabeza su capítulo sobre el discurso indirecto con un pasaje de Pascoli que tiene el *che* repetido varias veces y una mezcla del indirecto y del directo:

*E la sua strada seguì lo pian piano,
e ripensava dentro sè: che cosa?
ch'era gennaio... ch'accestiva il grano,
ch'era già tardi... ch'eri bella, o Rosa!*

Günther insiste en que el indirecto subordina los discursos narrados al relato del narrador. Al narrador lo anima el propósito de «convencer, combinar, recoger»: «el estilo directo — dice — procede en dirección vertical, dividiendo las partes; el indirecto en dirección horizontal, en superficie. El objetivo es elevado y los discursos actúan como un eco». Evidentemente el Padre Apolinar reúne ecos y los critica. Günther muestra también que la posibilidad del alemán (particularmente el de Suiza) y del inglés de expresar el estilo indirecto sin conjunción ha hecho posible la creación de una forma intermedia entre el directo y el indirecto, mucho más difundida que en románico, donde el *que*, con su pesadez, parece actuar contra el indirecto. ¿Hay también factores de psicología nacional en el empleo preponderante del indirecto, por ejemplo en los cuentos populares de Islandia, frente al directo, que prevalece en los de Francia y Alemania?

Tobler, en sus *Vermischte Beiträge*, I, 264, se ocupa del problema que llama «Discurso directo introducido por *que* — Discurso directo que sustituye al indirecto». Pero lo hace de manera insuficiente porque considera como regular a priori en la lengua popular la escisión clara entre el directo y el indirecto: en un caso como el a. fr. *et après dist Agolanz que se ma gent est vaincue, je prendré baptême*, Tobler admite un *que* «que introductor de un discurso directo», que vendría a ser el residuo de una forma indirecta que el hablante

introduce un matiz irónico: más o menos 'ahí tienen ustedes lo que me dicen', 'ahí tienen ustedes lo que oigo'. El *que* no es ya el signo del discurso indirecto, sino una especie de signo de puntuación (dos puntos), de glosa irónica, de índice de la multitud de voces y de su confusión: hay en ese *que* un matiz de pronombre indefinido y de palabras pronunciadas, que equivale casi a *dicen*.

Veamos otro ejemplo de *El sabor de la tierruca* de Pereda:

díme, ¿qué demonios de tajada saca el mundo con que un sabio le dijo...: «Yo veo en el cielo una estrellita más que usted»...? Pues a mí me sobran más de la mitad de las que hay en él a la vista... y a ti también, Pablo. *Que* va a aparecer un cometa el mes que viene... Pues ya le veremos cuando aparezca; y si no hemos de verle, ¿de qué sirve el anun-

habría tenido la intención de emplear. Y en un caso como el siguiente Tobler ve «transición del indirecto al directo» y un retorno muy sorprendente al indirecto:

Si li a requoy contet
Comment il aime une pucelle,
Qui moult est amoureuse et belle,
A qui ne puis mie parler;
Mes se y vouloies aler,
Et estre ses privés loiaus
De celer ses privés consaus,
Il le feroit riche et manant.

Y en un caso como *Ele mëisme sa parole A tote au roi contee et dit et dist que par sainte esperite, Bons rois, nel tenés a despit*, Tobler vacila entre «introducción del directo por medio de *que*» y «paso del indirecto al directo».

Tobler transcribe... *dist Agolanz que «se ma gent est venue...»*, admitiendo un *que* igual a dos puntos (= *dist Agolanz: se ma gent est venue*) y a continuación un discurso directo. Pero no hay nada de eso, al menos originariamente: las dos actitudes contradictorias de «señalar la subordinación del discurso directo al *verbum dicendi* y de no trasponer el discurso directo en indirecto coexisten en el hablante: los pasajes del antiguo francés con *que* + discurso no traspuesto son exactamente iguales al texto de Pereda (*pae Apolinar, que esta condenada criatura me quita la vida*). No hay «discurso directo introducido por *que*», o, si no, del mismo modo se podría hablar de «discurso indirecto sin transposición». Más conforme con la realidad sería hablar de un estado híbrido (directo + indirecto), de ningún modo por inadvertencia, sino por tendencia del hablante. El idéntico hibridismo se manifiesta en el segundo ejemplo del antiguo francés: ...*comment il aime... a qui me puis parler* [sin transposición] ...*se y vouloies aler* [sin transposición] ... *il le feroit riche*. El discurso no traspuesto, que se presenta de pronto para eclipsarse en seguida ante el indirecto, corresponde a la intervención repentina del tono imitativo: nuestra voz humana puede caracterizar todo fragmento de frase como imitación de otro personaje, y es lo que ocurre, tanto en el caso *dist Agolanz que* [actitud imitativa→] *se ma gent est venue* como en el caso *Comment il aime une pucelle... A qui* [actitud imitativa→] *ne puis mie parler*; si se quisiera señalar el punto preciso de la actitud imitativa por medio de comillas, habría que ponerlas tanto delante de *ne puis mie parler* como delante de *se ma gent est venue*.

Ejemplos españoles de lo que Tobler llama «*que* ante discurso directo» se encuentran en PIETSCH, *Spanish Grail fragments*, II, 75.

cio? *Que* el sol pesa tantos millones de quintales... Pues déle usted memorias. *Que* si Aristóteles dijo o Platón sostuvo, o *que* si el pensamiento antes o si la palabra después, o *viceversa*¹; y allá van pareceres y disputas... y linternazos.

El hablante, al pronunciarse contra la astronomía, introduce con el *que* una objeción anónima (giro comparable al fr. *que si...* después de un primer argumento, cfr. mi artículo en *Travaux du séminaire roman d'Istanbul*, I): el *que* equivale a un '¡que vengan a decirme!'. Veamos otro pasaje de Pereda:

Una noche falta quien toque el piano para bailar. Galindo [...] toca lo que se necesita. [...] y cuando llega el caso [...] suelta un par de canciones [...]. Si se trata de hacer coplas, nadie le gana a hacerlas [...].

Que no se baila, ni se canta, ni se hacen coplas, y la gente se agrupa en los gabinetes, medio aburrida, medio soñolienta. Allí está Galindo para reanimar los decaídos espíritus.

Este *que* introduce la protesta anónima, sorda, que ni aun llega a manifestarse en voz alta, de los asistentes, y Galindo « está allí » para vencerla con su talento de animador.

Como en español *si* tras un *verbum dicendi* expresa un matiz parecido al de este *que*, un matiz de duda (*murmurar si*, *decir si* = 'decir mur-

¹ Para el truncamiento de una frase dicha por un adversario y su reducción al sujeto de la oración, cfr. además el siguiente pasaje de Palacio Valdés, *La hermana San Sulpicio*:

Las viviendas en las corrales salen más baratas, pero hay todos los días reyertas sobre si el pozo, sobre si la alberca, sobre si la papa, etc., que hacen la vida más fastidiosa.

En el fondo, esta estratagema de depreciación se encuentra en todas las lenguas y en todos los medios, pero sólo los escritores de la escuela realista reproducen así en detalle el discurso de todos los días. Cfr. DORGELÈS, *Les croix de bois*:

jurant qu'il était arrivé six nouveaux, que le cabot allait se plaindre, qu'on s'était déjà mis la bride la veille, que la pitaine...

Y Victor Hugo en *Châtiments*:

Quand même grandirait l'abjection publique
À ce point d'adorer l'exécrable trompeur,
Quand même l'Angleterre et même l'Amérique
Diraient à l'exilé: Va-t-en! nous avons peur,
Quand... Quand... Je ne fléchirai pas.

En este último pasaje, de corte evidentemente muy literario, el buen gusto impide al poeta fatigar al oyente con un paralelismo que se prolongue de manera demasiado pedante.

murando que quizá...'), no es sorprendente encontrar unidas las dos conjunciones. Tenemos en *Doña Perfecta* de Galdós:

Y esta mañana, cuando estuve en casa de las de Cirujeda, ¡ay!, tú no puedes figurarte cómo me pusieron la cabeza... *Que si* habías venido a derribar la catedral; *que si* eres comisionado de los protestantes ingleses para ir a predicar la herejía en España; *que* pasabas la noche entera jugando en el Casino; *que* salías borracho...

En este caso, *me pusieron la cabeza*, seguido en el texto de puntos suspensivos, muestra bien que está imaginado un *verbum dicendi* o más bien « murmurandi ». Otro pasaje, de J. Ruyra, *Marines y boscatges*, pág. 47:

Desseguida les dones se posaven a articular les ab elles. No podían pas aguantar més temps al pap l'arreplech de noticies que havían estat remugant durant el día. *Que si* en Pau Morros se casa ab na Reixaca, *que si* ell es un infelís, *que si* ella es una bandana, *que si* l'enyor Guillén festeja a la dona d'en Cresta, *que si* en Baldiró s'ha barallat ab la seva sogra, *que si* en Faluga s'ha jugat la barcada, *que si* naps, *que si* xerevies, *que* d'ali, *que* tómbali.

Los últimos miembros constituyen ya un juicio sobre la calidad de ese comadreo, como el *patatín* y *patatón* que hemos visto más arriba¹.

¿Podremos encontrar ejemplos españoles de *que* narrativo anteriores al siglo XIX? El estudio de Keniston sobre la sintaxis del siglo XVI no nos da noticia alguna. Pero Amado Alonso, inmediatamente que le expuse el tenor de este artículo, extrajo del tesoro inagotable de su ciencia viva el pasaje siguiente del *Caballero de Olmedo* de Lope, tanto más importante para la interpretación del pasaje de García Lorca cuanto que me parece ser su fuente misma: en el último acto, al protagonista de la obra, D. Alonso, lo detiene de pronto en el camino la canción de un labrador en la cual se ve aludido:

Que de noche lo mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo...
Sombras le avisaron
que no saliese
y le aconsejaron

¹ Otra expresión de comadreo es la fórmula alemana de dos miembros con *...hin* y *...her*. Los alemanes dirían por ejemplo: *Barbaren hin, Barbaren her — wir Deutschen sind doch eine Kulturnation* 'aunque se nos llame bárbaros, los alemanes formamos una nación de cultura'; el *hin* y *her* indica el vaivén de una conversación; probablemente es el cambio de réplicas lo representado por esos adverbios; cfr. casos similares del catalán con *va* y *ve*: *aquesta es meua, aquesta es teua...*, citado en *Aufsätze*, pág. 212. Al comparar la conversación con una riña, se ha depreciado el valor de las palabras cambiadas, y el esquema sintáctico *hin... her* es el encargado de evocar la comparación poco halagüeña.

que no se fuese,
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

El mismo encuadramiento que en García Lorca, por medio de estribillos, en este romance-rondeau, la misma enunciación brusca (¡sorpresa!) del hecho brutal del crimen al comienzo (seguido en el caso de Lope por las premoniciones que le dirigen « las sombras » al protagonista) y el mismo *que* narrativo, que debe depender de un *dicen*, *cuentan*, *cantan* anónimo (el labrador dice que la canción se la ha cantado una dama en Medina, pero « No puedo / deciros deste cantar / más historia ni ocasión »). Es decir, que Lope nos presenta la canción, tan anclada en la intriga de la obra, como emanando del patrimonio popular, anónimo. La cuestión es saber si este *que*, evocador de los *dicen* del pueblo, es un rasgo tradicional en el cuento popular español, explicable por un « (*dicen*) *que* » (véanse los paralelos que alego en la nota de la pág. 124). Lo que hay que señalar, si consideramos el romance del *Caballero de Olmedo* como fuente del poema de García Lorca, es el uso diferente que hace este último del *que* narrativo: en Lope está al principio de la poesía y su oficio parece próximo al originario (en un cuento popular), mientras que la posición final que le asigna el poeta moderno conduce a una transposición del hecho brutal (referido al comienzo) en relato (final), transposición cuyo sentido discutiremos más adelante.

El mismo *que* narrativo existe en francés, pero sólo en una de las hablas de esta lengua, a saber, el llamado « style gendarme », el habla de una profesión habituada a hacer informes por escrito en los que se multiplican los « on dit », los testimonios referidos, cuya veracidad el prevenido funcionario policial no puede, y no quiere, garantizar. Es un giro que tiene su origen en informes escritos concebidos más o menos así:

Le délinquant dit que.
. que.
. que.

Por el mecanismo psicológico de la « deformación profesional », tal giro tenderá a invadir el lenguaje hablado de esos funcionarios, habituados a eclipsarse ante la impersonalidad autoritaria de su profesión, y que se comportan luego, aun frente a una realidad que están en condiciones de juzgar *de visu*, como si fuera una cosa de *informe*, es decir: todo lo disfrazan de informe hecho con frases ajenas que ellos han anotado sin tomar partido. Es lo que ocurre en el pasaje siguiente de una novela de aviación que data de la primera guerra, *Chignole*, de Nadau (el subrayado pertenece al texto):

...un brigadier de gendarmerie arrête notre voiture. En nous voyant ainsi affublés, il s'écrie:

— *Que c'est une mise de Carnaval que je constate (!)... de plus que je*

trouve (!) une femme dans une automobile militaire... *que je dresse procès-verbal de ces faits que je juge non explicites et condamnables...*

— Mais je suis un homme ! M'sieur le gendarme... j'ai une moustache !

— *Que ça ne suffit pas... qu'elle pourrait être postiche... que vous seriez des espions... que je vous conduis à la prévôté... que la loi... que c'est la loi.*

Hay que ver, desde luego, si esto no será una especie de « pastiche » literario más bien que una particularidad lingüística observada entre los gendarmes ¹ (comparable con esos « falsos dialectalismos » fabricados en

¹ Si el *que* es realmente un rasgo del « parler gendarme », se encuentra en el mismo plano que « ces faits que je juge non explicites et condamnables » del mismo texto y que la fórmula « l'accusé se renferma dans un mutisme absolu » que se cita en general como espécimen de la jerga semi-escrita del gendarme. Sin embargo, podría ser que el *que* procediera, no del habla de esta profesión, sino del dialecto gascón (¿acaso porque muchos gendarmes eran efectivamente gascones o se creía que lo eran?). Pues evidentemente nuestro texto de « parler gendarme » no es muy diferente del tipo de gasconismos que cita Lanusse en su libro *De l'influence du dialecte gascon sur la langue française*, pág. 442 y sigs. (textos de Monluc, Montaigne, etc.) y del *que* « particula enunciativa » del gascón, de la cual se ocupan Lespy, *Grammaire béarnaise*, pág. 330 y sig., Rohlf, *Le gascon*, pág. 139 y sigs. y Jules Ronjat, *Grammaire historique des parlers prov. modernes*, III, págs. 536 y sigs. Todavía está por hacerse la explicación histórica de este rasgo, tan característico del gascón (*lou bearnés que quequeye* 'el bearnés que *quequea*': Lespy, pág. 331), como lo ha señalado Corominas en su reseña del libro de Rohlf en *Vox Romanica*, III, pág. 462. Es evidente que entre los diversos empleos de un *que* llamado expletivo hay que discernir los casos siguientes, de origen enteramente distinto, pero que Rohlf confunde (afranceso los ejemplos):

1° « ton père qu'est arrivé » en lugar de « ton père est arrivé ». Como este *que* es el pronombre relativo (= *qui*: véase Lespy, pág. 323), el giro equivale a una exclamación del tipo, corriente en francés, de « ton père qui est arrivé ! » y en el español de los romances *El prior estando en esto, el rey que llegado ha*. Una exclamación que sustituye a la enunciación « normal » participa del estilo afectivo: el giro « ton père qu'est arrivé » no consiste en el fondo más que en un sustantivo (exclamativo) *ton père !* al que se agrega una proposición relativa, subordinada al sustantivo (es una frase nominal, sin verbo, en la proposición principal): se evoca una imagen concentrada. El giro « *cette année que nous avons eu beaucoup de miel* » no es otro que el de « ton père qu'... », y el relativo se refiere en este caso a *cette année*. Esta expresión por imagen concentrada con *que* se presenta a menudo en la literatura española antigua como continuación de una narración con sintaxis normal (con sustantivo + verbo): la imagen sigue entonces a un relato. Por ejemplo en el *Poema del Cid*, verso 2698:

Los montes son altos, las ramas puján con las nuoves
e las bestias fieras que andan aderedor.

Lo mismo se encuentra en gascón en los dialectos locales que aún no han generalizado del todo el *que*, por ejemplo en la frase que Rohlf ha encontrado en las hablas de Gers y de las Landas: « il y avait une fois un roi. Ce roi qu'avait trois fils » (el « cuadro » sigue al « relato »). Supongo, pues, que la gramaticalización del *que* (por ejemplo el comienzo de la parábola del hijo pródigo en Ronjat: « Un homme qu'avait deux fils; le cadet que disait à son père... ») implica la generalización de un procedimiento de estilo, que consis-

Paris, tipo *fouchtra*! para los auverneses, porque los parisienses habían observado muchas *aes* en su lenguaje). Es seguro que el gendarme en cuestión nunca llegará en su habla al espíritu de sistema que el novelista nos pinta con una complacencia subrayada. Brunot, *La pensée et la langue*, pág. 704, menciona un pasaje paralelo de Monnier, que da como muestra de « style de gendarme », pero verdaderamente popular :

tía originalmente en presentar cuadros. Es evidente que este procedimiento debe excluirse de las frases subordinadas (« qu'il demanda où ils étaient ? » y no « ...où qu'ils étaient »: Lespy, pág. 332) y de las proposiciones negativas (Rohlf, pág. 142): lo que está subordinado por su naturaleza o lo que no existe no puede resultar un cuadro.

2º Hay que diferenciar cuidadosamente de este *que* relativo el *que* de « que je ne veux pas qu'il meure » = 'je ne veux pas qu'il meure', que corresponde al español (y no solamente al aragonés) ; *que* no quiero !, ¡ ay ! ; *socorro ! que me estoy desangrando*, un perfecto *que* explicativo (= fr. *car*), que se encuentra en todas las antiguas lenguas románicas ; en el caso que se inicia con ¡ *socorro !* se da la causa de la llamada de socorro ; en cambio, si el *que* no tiene palabra precedente que deba explicar, explica de todos modos una actitud del hablante, que no se expresa con palabras, pero que es sin embargo una realidad : es el caso de la reacción frente a una intimación (¡ *que no quiero !*) ; en este caso el *que* explicaba originalmente '¡no, yo no haré eso porque no quiero !' ; ha sido suprimida la respuesta directa no, el pensamiento de la persona que responde está ya más lejos porque el *no* se considera como un hecho adquirido y ahora el hablante no se ocupa más que de la razón del 'no' y no ya del *no* mismo. Eso es lo que explica la intensidad del *que*. En el fondo, el procedimiento lógico se parece al de la respuesta evasiva del francés (y español) : *Irez vous avec moi ? — C'est que je dois voir ma tante* (falta el *non*, la razón del cual sólo aparece en el *c'est que*). Pero en francés el matiz evasivo no se ha perdido y por consiguiente este *c'est que* no tiene función intensiva como el *que* español y gascón. Supongo que el gascón « que nous te laissons seul » (= « nous t. l. s. »), « qu'il a gelé » (= « il a g. ») son la gramaticalización del procedimiento estilístico de ; *que no quiero !*

3º El caso « je le savais bien le moyen, mais que je l'ai oublié » (Rohlf, pág. 140) no tiene nada que ver con los dos tipos tratados hasta ahora. Es sencillamente una antigua construcción francesa, provenzal, española, etc. : *mais que* = 'sólo que' (= alemán *wofern nur* : Tobler, *Vermische Beiträge*, III, 84), que se puede encontrar aún en prosa francesa un poco descuidada.

4º El *que* como iniciación de interrogación en « que vous allez à Pau ? » (Rohlf, pág. 142), « que tu veux venir ? » = '¿ vienes, verdad ?', con una interrogación menos clara que en « veux-tu venir » (Ronjat, pág. 537), como se encuentra también en catalán (Corominas, pág. 462 : ¿ que vols venir ?) y en español (¡ mueran ! — ¿ que mueran ? ¿ quieres realmente que mueran ?), me parece explicable por el último ejemplo español : el *que* dependiente de un ¿ dices o piensas verdaderamente... ? es una especie de llamado al interlocutor : se le hace una pregunta a la cual ya él previamente había cerrado el paso con su manifestación. En « que tu veux venir ? » se insinúa al interlocutor que él ha propuesto la misma cosa (de ahí el matiz '¿ verdad ?' que indica Ronjat ; originalmente « tu dis que tu veux venir ? »).

En el francés que se habla en Turquía se oye a menudo : « Que j'ouvre la fenêtre ? » ('¿ quiere usted que yo abra la ventana ?'), lo cual debe de ser un dialectalismo importado de Francia (como el *de rien* = *de nada* que sigue al *merci !*). El *que* indica una actitud amable, que toma en cuenta un pensamiento (anticipado) del interlocutor. Evidentemente, el *que* reproduce la partícula interrogativa *-mi (-mu)* del turco, pero este equivalente sólo ha podido manifestarse porque existía ya en el francés provinciano.

5º El *que* repetido en una frase subordinada, « quand il crut que la mort qu'elle frap-

D'où que je devenais... Je devenais du Roquet... que j'y avais couché... que j'y étais été pour avoir de l'ouvrage... qu'on m'a traité de fainnant et qu'on m'a dit que j'aurais l'bon Dieu d'n'en pas trouver... que j'avais fait neuf lieues... que je n'me sentais pas de froid... que j'n'avais mangé qu'un sou d'pain d'la journée... que v'là que j'frappe à la porte de la ferme... qu'on m'ouvre... que j'me couche... que j'm'endors... qu'on

pait au portail » (Ronjat, pág. 537), es otro procedimiento distinto : un procedimiento corriente en los siglos XVI y XVII en Francia (Lanuse, pág. 444) y en España. El narrador quiere remediar, con la repetición del *que*, el olvido del carácter subordinado de la frase : rasgo estilístico tan popular como la repetición de *dice* cuando se reproduce un discurso.

6º La frase de Monluc, « car je suis venu au monde filz d'un gentilhomme, que son pere avoict vendeu tout le bien qu'il possedoyt » (citado por Lanuse) contiene un *que* *son pere* = *dont le père*, con la descomposición del relativo posesivo en *que* (relativo « para todo servicio ») + *son* (posesivo), usual en francés popular y en español antiguo (*el Cid que su ondra*... = 'cuya honra'). No es, pues, el *que* enunciativo. Lo mismo debe decirse de « La compagnie du comte de Teude estoict ce jour-là de garde ; que le capitaine Taurines en estoict lieutenant » (*que... en = dont*) y de « Et me donna le dict seigneur mareschal du sien propre... cinq cens escuz ; que je jurerois qu'il ne lui en demeura pas la moitié d'autant » (*que... en = dont*).

7º El uso « allez-y si qu'est (= c'est) votre plaisir » en Limousin y en Périgord (Ronjat, pág. 536) no tiene nada que hacer aquí : es un *que* analógico, procedente de *parce que*, *lorsque*, extendido a *si*.

8º En un caso como « D'un coup d'œil il vit avec joie et non sans orgueil l'église pleine à regorger. Qu'il se moucha, qu'il toussa, qu'il fit le signe de la croix et qu'il commença » podemos encontrarnos con el mismo *que* del francés moderno, para expresar la concomitancia, en casos como *il ne marcha pas deux pas qu'il tomba mort*.

9º El pasaje de Montaigne, « Outre ce, qu'il semble aux subjects, spectateurs de ces triumphes, qu'on leur faict monstre de leurs propres richesses » (el *que* está suprimido en la edición de 1595) se relaciona con el tipo español en *fin que*, *total que*, etc., que he tratado en mis *Aufsätze*.

10º No estoy seguro de la influencia de « bien sûr que », « certainement que », « c'est que » con *que* = lat. *quod* (esp. *si que*, *a fe que*, *por supuesto que*) en nuestra construcción, aunque no quisiera excluirlo, sobre todo porque está bien atestiguada en macedonio-rumano (Meyer-Lübke, *Rom. Gramm.*, 564 : 'la madre lo ha equipado bien y en camino que lo ha puesto', con *cā* = lat. *quod*) y en alemán dialectal (véase *Aufsätze*, pág. 120 : « se sienta como un piojo sobre la tiña, que se sienta », con *dass*). En las dos lenguas en el segundo lugar es donde particularmente resulta la construcción más efectiva, más cerca de la exclamación. Cfr. lo que decíamos más arriba en el apartado 1º sobre el *que* relativo del gascón y del antiguo español, que se encuentra en segundo lugar. De cualquier modo es absolutamente necesario estudiar los primeros ejemplos del *que* redundante de los antiguos textos gascones porque las indicaciones de los lingüistas son hasta ahora bastante vagas. Los ejemplos para 1º y para 2º son igualmente antiguos, y este hecho nos induce a admitir que el *que* expletivo del gascón proviene de varias fuentes a la vez.

Pero una conclusión se desprende claramente de nuestra exposición, y es que el matiz del español *que* (« vagas murmuraciones ») está ausente del gascón. Si el « parler gendarme » francés ha tomado préstamos del gascón, ello sólo puede deberse a una reelaboración psicológica del giro sintáctico. Así, pues, subsiste como afirmación inatacable la influencia del informe escrito sobre la jerga del gendarme.

m'éveille... et qu'on m'mène en prison (H. MONNAER, *Scenes, populaires, La cour d'assises*).

En F. Céline, *Bagatelles pour un massacre*, pág. 337, encuentro indicios de un verdadero *que* narrativo como en Péreda, que reproduce los diferentes dichos de un sólo personaje:

Il me fait :

— Monsieur, aimez-vous la Russie?

J'ai pas l'habitude de ruser, je suis d'un naturel assez-simple, j'aime pas les mystères... Puisque mes impressions le passionnent, je vais lui faire part immédiatement de mes réflexions... Qu'elles sont pas très favorables. [...] Très inoffensif à vrai dire tout ce que je proclame... *que* j'aime pas beaucoup leur cuisine... [...], *que* j'aime pas l'huile de tournesol... j'en ai le droit. *Que* baigne pour baigne ils pourraient mieux... *Que* c'est un mauvais ordinaire de prison bien mal tenue... enfin des futilités... *que* les concombres c'est pas digeste... *que* les cafards plein les crêches... [...] ça faisait pas un progrès sensible... Qu'ils avaient tous l'air dans la rue [...] d'une terrible débâcle de cloches... [...] *que* ça me surprenait pas du tout... avec leur genre de régime... que moi-même avec Nathalie [...] on arrivait à se nourrir qu'avec des gâteaux bien suspectes [...] Si je parlais tant de boustifaille [...], c'est parce que là-bas, n'est pas, ils se proclament matérialistes...

Las frases indirectas con *que* dependen aún de verba dicendi (*faire part, proclamer, parler*), pero los *Ques* (escritos con mayúscula) muestran que estas frases tienden a liberarse de la servidumbre gramatical; sólo con estos *ques* el narrador se caracteriza implícitamente a sí mismo (y lo declara explícitamente en la frase inicial: *j'ai pas l'habitude...*) como un ser que dice lo suyo francamente a cualquiera, y se siente, a través del automatismo de la repetición, la facundia que lo anima¹.

¹ Un caso diferente del citado en el texto ofrece el siguiente pasaje de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, pág. 398 (habla una vieja que ha estado a punto de ser asesinada por un malhechor):

On les a rendus comme ça, les hommes d'à présent! [...] Et ça n'a rien plus d'autre que des méchancetés dans le corps! Mais vous voilà enfoncés tous jusqu'au cou dans la diablerie!... Et qu'il est aveugle maintenant celui-là! Et que vous l'avez sur les bras pour toujours!... Hein?... Et que vous n'avez pas fini d'en apprendre des coquinerías avec lui! [...] Il [su hijo que se había ligado al asesino] ne l'a pas volé d'être obligé de vivre avec l'autre aussi qu'est là-haut [...] Et que son pétard lui est tout parti dans la gueule! J'ai vu moi! J'ai tout vu! Comme ça, boum! Et que j'ai tout vu moi! Et que c'était pas un lapin je vous assure! [...] Et elle s'amusait encore. Elle voulait aussi m'étonner par sa supériorité devant ces événements [...].

Se puede suponer latente en estas frases un *et voilà* *que* (expresado por lo demás en *mais vous voilà enfoncés...*), pero se ve que la verba de la vieja se complace en esos incidentes, que parecen desarrollar una imagen compleja de la situación.

En algunas lenguas aglutinantes hay una forma verbal reservada al narrativo: el turco, por ejemplo, conoce una forma con sufijo (infijo) *miş* (-*muş*) llamada en gramática turca « rivayet » (literalmente 'tradición', 'oír decir') y « dubitativo » en la *Grammaire de la langue turque* (1921) de J. Deny: *hasta imiş* 'está enfermo, dicen, debe de estar enfermo, estará enfermo, estaría (entonces) enfermo'; *seviyor imişim* 'yo amo actualmente, dicen; yo amaba, dicen'; *şimdi Galatada oturuyor-muş* 'se encuentra actualmente en Galata, al parecer'; *vaktile her gün buraya geliyormuş* 'antes venía todos los días aquí, al parecer': la forma con -*miş*, que sirve para indicar el pasado indeterminado (*sev-miş-im* 'yo amaba', *uyu-muş-um* 'yo dormí') y enuncia — como dice Deny — « una acción pasada que uno mismo no ha presenciado y que uno cuenta de oídas », se opone al pasado determinado *sev-dim*, *uyudum*. Se ve bien que este último rasgo es lo que está en la base del dubitativo: es una forma narrativa. La indecisión en cuanto a los tiempos, que se ve por los ejemplos citados, muestra que la idea del dubitativo en presente es secundaria: un *hasta imiş*, *geliyormuş* significaba primeramente 'él estaba enfermo; venía al parecer', luego, 'está enfermo; viene, al parecer'. Esta suposición se apoya en la historia del sufijo: « en turco antiguo el sufijo *mis* tenía normalmente el sentido de un participio pasivo » (*uyan-miş* 'despertado': Deny, 759 addenda) que, en armonía con el carácter nominal de la lengua, se emplea como verbo: *gelmiş* 'debe de haber venido', 'habrá venido', originariamente '[es un] venido', *yaz-miş-im* = *yaz-mis* + *im* (literalmente 'yo estoy habiendo escrito') 'he escrito'. Esta forma servirá también para los proverbios o dichos (como un aoristo gnómico griego): 'la recién casada estúpida toma [o tomaba: *sanır mış*] por su criada, se dice, a la dama que la conduce a la boda'. Siempre he creído ver el escepticismo nativo de esos orientales en esta forma del narrativo dubitativo tan circunspecto, mucho más empleado allí que en Occidente el 'parece, dicen': la historia misma de la forma muestra que toda narración pueden ponerla en tela de juicio: en la aserción tan simple 'ha venido' se desliza un insidioso espíritu de duda congénita, duda de lo que dicen y cuentan los hombres, más charlatanes en Oriente que en otras partes. Y por otro lado esta duda se toma en serio y se la juzga digna de un sistema entero de conjugación (el infijo puede insertarse en la forma del futuro, del irreal, etc.). Hasta se puede matizar la cantidad de duda expresada con -*miş* agregando el sufijo (en su origen también un participio transformado en cópula) -*dir* (-*dur*): *gelmiş-dir* 'hay grandes posibilidades de que haya venido'.

Según la exposición de Norcen-Pollak, *Wissenschaftliche Betrachtung der Sprache* (Leipzig, 1932), pág. 292, hay en nuestras lenguas un « modo declarativo » (enunciativo) y un « modo fictivo »: con ese nombre el autor abarca, no sólo el « moderativo », el « permisivo », el « potencial », el « supositivo » y el condicional, sino también el « subjetivo » (« referierender Ausspruch »), que es, al parecer, lo que hemos llamado hasta ahora narrativo o

dubitativo: según Noreen, mientras se agregue un verbo como 'dicen' 'parece', sigue habiendo «declaración (enunciación)», pero cuando se emplea una forma flexional particular como el subjuntivo alemán en *der Professor sei krank* (*heisst es*) o — agrego yo — el condicional francés en *il serait malade*¹ (o el dubitativo turco) se llega al «subjetivo» puro, una sub-categoría del «fictivo». Pero ¿cómo clasificar el narrativo español con *que*? No tiene forma flexional particular, y, por otra parte, el valor de la frase está claramente delimitado. Es, pues, un tipo de transición.

Pero hay una diferencia entre las expresiones francesas con condicional, las alemanas con subjuntivo o con *sollen*², las latinas con *dicitur*, las

¹ En francés el condicional con sentido narrativo se encuentra particularmente en los periódicos. He señalado el abuso de esta forma en *Vox romanica*, I, 1936, 327. El empleo es todavía racional en el caso siguiente, porque se expresan «rumores»:

Stavisky... est un Russe auquel a été accordée la nationalité française. C'était, a-t-on dit de lui, un homme de culture médiocre, mais doué d'une intelligence au service d'une grande ambition. Au début, tout au moins, il se serait complu dans les rôles de second plan. Il aurait aimé la pénombre des coulisses...

Pero ya es distinto el caso siguiente:

On pouvait, hier, dès le début de l'audience, y constater des vides qui, au cours des heures, iraient en s'accroissant.

Es evidente que se esperaba *s'accentueront* y que el condicional es un futuro de expectación traspuesto en narrativo dubitativo: en el fondo el mismo fenómeno que el *que* del gendarme, que va ganando terreno.

Observo que este fenómeno parece haberse extendido en el estilo periodístico desde 1936. En su periódico francés de los Estados Unidos *Pour la Victoire*, Madame Geneviève Tabouis escribe (14 de abril de 1942) no sólo la frase siguiente:

Les nouvelles intérieures en Italie sont de nature à lui causer les plus graves appréhensions. Le Maréchal Badoglio aurait été reçu ces jours-ci par le Roi d'Italie. Il aurait insisté...

sino también un *il paraîtrait* enteramente ilógico (bastaba con *il paraît*, pues el hecho de 'parecer' no es dudoso):

Il paraîtrait que devant l'attitude du roi le Maréchal Badoglio n'aurait pas hésité à menacer Victor Emmanuel de la perte de sa couronne

y también un *commenceraient* en un caso lógicamente poco justificado:

Les dépêches de l'Agence Tasse nous apprennent que sur le front russe, certains officiers russes commenceraient même à douter du désir allemand de les attaquer.

(lo que los telegramas nos comunican es evidentemente que los oficiales... *commencent à douter*). La actitud del «reporter» conduce a un contagio que afecta a todas las formas verbales: es la actitud de duda total, que se traduce en la preferencia por las formas dubitativas. El dubitativo en condicional da evidentemente más impresión de lengua «escrita», más de lengua «cult», que el dubitativo «gendarme» con *que*, pero en el fondo hay en los dos el mismo deseo de no asumir demasiada responsabilidad.

[En español, en los periódicos de la Argentina, es ahora frecuente el uso del potencial para noticias poco seguras, especialmente en los títulos.]

² El *sollen* alemán implica, al menos originalmente, una crítica: *er soll krank sein* contiene el mismo empleo polémico del verbo 'deber' que en la frase *das soll Karl sein?*, aludiendo a un retrato ('¿eso debe ser, pretende ser, quiere ser Carlos?'). En efecto, el *Deutsches Wörterbuch*, s. v. *sollen*, pone este *sollen* en relación con *wollen*, empleado de la misma manera (*er soll verlobt sein* = *man will [behauptet, glaubt], dass er verlobt ist* 'pare-

españolas con *dizque* por un lado, y los pasajes de Pereda, o el de García Lorca que nos ocupa, por el otro: en efecto, no se podría traducir *Que muerto se quedó en la calle* con ninguno de esos giros occidentales, y si lo tradujéramos (en francés *il serait resté mort*) persistiría una duda sobre la veracidad del relato ('parece que quedó muerto, pero quizá no sea cierto') lo que está categóricamente excluido en el caso en cuestión: la realidad del hecho presentado por García Lorca no puede de ninguna manera ponerse en duda. El giro con *que* no hace más que evocar seres humanos que hablan, y que hablan vagamente, divagan, charlan sobre un hecho real. Estamos, pues, en presencia — si se me permite forjar un término encuadrado en la nomenclatura de Noreen y que, hasta por su hibridismo, evoca lo que hay de efímero en esta categoría lingüística — de un «charlativo»¹. La expresión con

ce que está de novio'; cfr. el fr. *vouloir* con este mismo matiz: «cette inclination qu'on veut que vous ayez pour le jansénisme», en Mme. de Maintenon, citado por Littré, s. v. *vouloir*, = 'pretender'. El giro alemán, que no se ha gramaticalizado hasta el siglo XVII en el sentido del latín *dicitur*, y que no se emplea hoy más que en el presente (por el contrario, Wieland dice aún «Abderus, der die Stadt zuerst erbaut haben sollte»), comporta el matiz de una aserción voluntaria que violenta a la realidad (cfr. la frase de Gellert: «da soll ich mit gewalt [...] mein band... so gar verschenkt haben»: se quiere que una cosa sea (deba ser) diferente de la realidad. Una expresión polémica se ha vuelto dubitativa, evolución contraria a la del dubitativo turco.

¹ Miss Eleanor Turnbull, traductora de Pedro Salinas, que está preparando una antología de los poetas españoles modernos para uso de los lectores de lengua inglesa, me consultaba a propósito de este pasaje, y las discusiones al respecto me han sugerido la idea de escribir este artículo. Llegamos a la conclusión de que la mejor manera de traducir el *que* en inglés era poner los últimos tres versos entre comillas y reemplazar los tres *que* por un solo *yes* en el primero de esos versos: este *yes*... sugiere al menos que hay gente que habla, y sugiere además esa especie de aceptación trivial del hecho consumado, aun del horrible, que es tan característico en la gente mediocre.

Los únicos paralelos exactos que yo conozca, fuera del dubitativo turco, son el *que* imitativo de *on-dit* en francés en expresiones como *que si que non* (La Fontaine: «Que-si-que-non, frère de la Discorde») avecque Tien-et-Mien, son père»; cfr. en *Cantos populares españoles*, ed. Rodríguez Marín, II, 164: «Yo me llamo si hay lugar, / Primo de si hay ocasión, / Sobrino de sal si puedes / Nieto de que sí o que no») y la manera convencional con que comienzan los cuentos populares lituanos: *kād būvo karalius*, literalmente '[que] era un rey' (= esp. *érase un rey*), con *kād* = lat. *quod*, que alude a la tradición oral, sin duda a un '[escuchad lo que] cuentan' precedente (cfr. el comienzo de los cuentos de hadas en Sicilia y en España: sicil. *Na vota si cunta e s'arriconta a los sgnuri ca cc'era...* y esp. *Pues señor, que una vez era*; véase W. DRIESE, *Die Morphologie der Märchen der Romanen*, en *Miscelánea... Alcover*, pág. 29 y sigs.).

Para el *yes* de la traducción de Miss Turnbull, cfr. un *oui* parecido de asentimiento frente a un hecho dramático que sobrepasa el nivel intelectual de un grupo de mediocres, en la escena I del acto V de MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*:

La vieille servante: [...] oui, oui; ce n'est pas le bonheur qui est entré dans la maison...
Première servante: Oui, oui; c'est la main de Dieu qui a remué.

Después de las escenas violentas que se producen en la familia de los amos y que aparecen representadas al final del acto IV, las diez criadas vuelven machaconamente sobre

que retiene de un *dicen* que justamente lo necesario para indicar sujetos hablantes, indeterminados, verdaderamente anónimos, que no aparecen con su personalidad y que se borran lo bastante para no invadir el contenido material de la declaración. Con el *que* repetido, cada fragmento de frase resulta un « dicho » independiente en el interior de esos « dichos » colectivos: el fragmento de frase *con un puñal en el pecho* está ahora sintácticamente separado¹ de *muerto se quedó*, como una observación individual, autónoma,

los acontecimientos — una de esas disoluciones, en el drama de « lo trágico cotidiano » de Maeterlinck, de la acción trágica en comadreo — con observaciones de autocritica, de parte de las charlatanas, como las siguientes:

Si, si, tout le monde le sait... Mais personne n'ose en parler... On ne parle pas de ceci... on ne parle pas de cela... on ne parle plus de rien... on ne dit plus la vérité.

(*ceci-cela-rien*... los 'dicen' típicos; con fina ironía, el poeta, que hace a esas sirvientas charlatanas juzgarse a sí mismas, hace que la verdad se abra paso a través del velo de la charla; porque ellas dicen la verdad: la verdad envuelta en la habladuría). Maeterlinck ha comprendido desde 1892 el fenómeno del *dicen*, fuente de conocimiento para el pueblo medio, pero — optimista a pesar suyo — los 'dicen' anuncian milagrosamente la verdad. Al contrario de García Lorca, Maeterlinck, mucho más sentimental, tiene piedad del hombre — objeto de comadreo y que oculta su interior con comadreo. En la obra simbólica *Intérieur* (1894), donde « el Extranjero » y « el Anciano » llevan la noticia de la muerte de una joven a la familia apacible que no podía presentir la catástrofe, se encuentra el diálogo siguiente:

L'Étranger: Des paysans m'ont dit qu'ils l'avaient vue errer jusqu'au soir sur la rive... Ils croyaient qu'elle cherchait des fleurs... Il se peut que sa mort...

Le Vieillard: On ne sait pas... Et qu'est-ce que l'on sait?... Elle était peut-être de celles qui ne veulent rien dire, et chacun porte en soi plus d'une raison de ne plus vouloir vivre... On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre. Elles sont toutes ainsi... Elles ne disent que des choses banales; et personne ne se doute de rien... On vit pendant des mois à côté de quelqu'un qui n'est plus de ce monde [...] Elle aurait vécu comme vivent les autres... Elle aurait dit jusqu'à sa mort: « Monsieur, Madame, il pleuvra ce matin »; ou bien: « Nous allons déjeuner, nous sommes treize à table »; ou bien: « Les fruits ne sont pas encore mûrs ». Elles parlent en souriant des fleurs qui sont tombées et pleurent dans l'obscurité... Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir; et l'homme ne comprend qu'après coup [...] Il faut ajouter quelque chose à la vie ordinaire avant de pouvoir la comprendre...

Todo lo que aparece explícito en la poesía de Maeterlinck sobre el tema del alma « interior » del hombre queda en silencio en la de García Lorca, más endurecido. Veinte años después de Maeterlinck, el poeta español comprende la fatalidad ineluctable de lo que su suave precursor belga nos exhortaba a evitar por un esfuerzo sobrehumano de bondad: la incompreensión del hombre por el hombre. Nuestro *que* formal y petrificado es, por así decirlo, la correspondencia sintáctica de ese endurecimiento del alma.

¹ Esta separación del contexto, este arrancar un jirón de realidad a su textura completa, es lo que Heidegger, en su capítulo sobre « das Gerede » 'la habladuría' (*Sein und Zeit*, I, 167), llama « la falta de fondo » del *se dice*: es la manera por la cual el ser humano — según Heidegger — aprende a « comprender » el mundo y las cosas, adquiere su saber por la interpretación superficial (sin recurrir al fondo de las cosas) que nos lega por la tradición de los *se dice*: los *se dice* nos permiten comprenderlo todo, sin verdadero ahondamiento ni apropiación de las cosas de las que se habla. Los *se dice* son, pues, en el fon-

sobre el mismo nivel que *muerto*..., que emerge por un momento y vuelve a sumergirse en seguida en « los decires ». Ahora comprendemos el y del miembro final: sirve para poner término al charloteo, a ceñir lo que había tendido a relajarse: la escena es materialmente la misma que al comienzo del poema, pero después de haber pasado por las bocas de las gentes (pero no por su corazón: *nadie* se conmueve; el charloteo incoloro es la única reacción de los hombres; el *farolito*, al menos, había temblado por simpatía) el poeta ordena los elementos: con el y es él quien interviene, es él también quien critica, sugiriendo más o menos lo siguiente: 'éstos son los elementos precisos que quedan de la escena, y no quedan por otra parte más que en bocas anónimas, pero he aquí la enumeración completa: estos tres rasgos y nada más'. La precisión enérgica del y contrabalancea la vaguedad de los *que*; por ese y el poeta encierra en un cuadro lo que tendía a desbordarse: no permite a la poesía disolverse en la vaguedad de los *patatín y patatán* ni acabar en puntos suspensivos. Se suprime la duda del narrativo dubitativo, y al fin se dibuja un contorno preciso, « duro ». Por lo demás, este último « decir » juzga a las personas que lo pronuncian: esos charlatanes, al decir *que no lo conocía nadie* formulan sin querer, en una auto-ironía involuntaria, lo trágico de esta humanidad radicalmente extraña al hombre hermano; con ese trivial *no lo conocía nadie* creen haber explicado su sentimiento, mientras que ese mismo sentimiento trivial es la más horrible de las sorpresas; después de esta fórmula

do, aun adoptando las apariencias de descubrir y revelar la esencia de las cosas, una manera de cubrirla con una capa de semi-inteligencia, de sustraerla a la revelación, de ocultarla. Los *dicen* que son, en el terreno de la palabra, lo que es la curiosidad en el terreno de la vida de los sentidos — la curiosidad, que no es el *θαυμάζειν* filosófico, sino la forma de la concupiscencia jamás estable, siempre distraída, que siempre quiere haber visto « algo nuevo », sin haberlo comprendido en profundidad:

La curiosidad, para la cual nada queda cerrado; la habladuría, para la cual nada queda incomprendido, se dan, o dan a ese modo de existencia, la garantía de una « vida viviente », pretendidamente auténtica.

Vemos que estas líneas del filósofo alemán contemporáneo son como la transposición de la poesía de García Lorca en términos de ontología filosófica: la sorpresa no afecta más que a esa curiosidad visual del hombre, que no quiere detenerse en ninguna parte, que no quiere « asir » nada, que quiere hablar para no decir nada: el hombre se mueve hoy (yo no sé si Heidegger no presenta un fenómeno contemporáneo como carácter ontológico del hombre) en esta ambigüedad espiritual en que las cosas que sabe de veras y las que sabe de oídas se confunden y en que sus aserciones corresponden en principio al dubitativo: García Lorca ha mostrado, en un pequeño poema, cómo el hecho que debía comprenderse, comprenderse humanamente, se volatiliza en *habladuría*, se vuelve objeto de curiosidad; hoy estamos bajo la tiranía moral del *que* « charlativo ». Estas cosas separadas del fondo viviente llegan a ser anárquicamente volubles — viajan con desenvoltura a través de nuestros *dicen* —, y un *que con un puñal en el pecho* se arroja el derecho de existir, al menos por un instante, en el mismo plano que un *que muerto se quedó en la calle*.

del *homo homini ignotus* la poesía, trágicamente irónica, ha llegado a su término: está « terminada » porque ese rasgo final es un final del mundo: ¡ la trivialidad que se acepta !

El *decrecendo* conmovedor que nos conduce a la trivialidad de lo chato y de lo cotidiano se detiene contrarrestado por ese rasgo final del y, signo (y signo genial) de la voluntad del poeta que compone y critica. Nada más que una palabra minúscula y nos sentimos elevados, de la realidad envilecida, a las serenas alturas del *carmen vinctum* donde vive el arte— el gran arte que se sirve de pequeños medios.

Lo mismo que con la tradición literaria del romance, que él acepta renovándola, García Lorca ha explotado aquí el patrimonio de la lengua española popular, de la cual extrae efectos nuevos. Siendo profundamente español, es él mismo ¹.

Si me objetaran que García Lorca no ha querido todos esos artificios que el filólogo comentarista pretende descubrir en los *que* y en el y de su poesía, recordaré el diálogo que ha imaginado Thibaudet para poner término a las objeciones de aquellos que, cuando uno analiza una obra de arte, le reprochan el atribuir al autor intenciones que él nunca ha tenido: « Un poeta decía de un libro sobre el ritmo poético: « ¡ Es absurdo ! Cuando hago versos no pienso en todo eso ». ¡ Si señor, lo sabemos muy bien ! Si usted pensara en eso, no haría versos. Cuando hace un hijo, usted no piensa separadamente en sus brazos, en sus piernas, en su cabeza. Lo cual no quita que tenga brazos, piernas, cabeza, y el médico está obligado a tenerlo en cuenta para ver si el niño está bien constituido ».

LEO SPITZER.

Johns Hopkins University.

¹ Pedro Salinas me dice que ha oído recitar a García Lorca esta poesía: el poeta decía la parte media de una manera vibrante de dramatismo, mientras que pronunciaba los tres últimos versos (introducidos por *que*) de una manera más objetiva, con una voz hueca. Este detalle muestra — me parece — la validez de mi interpretación.

Para Salinas es este poemita, más que un romance, una canción, una trivial noticia de policía de la vida andaluza tal como las canta cien veces la poesía popular (riña-cuchillo-cadáver). El poeta culto, al recoger por así decir esta poesía impersonal, devuelve al espíritu de la tradición, precisamente con ese *que*, lo que le debe.

Ángel del Río, en su comprensivo artículo sobre García Lorca (RHM, VI, 1940, pág. 219), alude evidentemente a este *que* en los siguientes términos: « En una de las poesías más bellas, *Sorpesa*, la intensidad trágica de la anécdota se estiliza en quiebros y giros de gracia bronca, en los *que* sentimos la voz misma del cantaor ». Ésa es más o menos la opinión de Pedro Salinas.

Sin negar el origen del *que* en los hábitos « juglarescos » de la canción popular, creo que el poeta lo ha puesto aquí al servicio de las necesidades de su pequeño drama cósmico, lo ha colocado en la curva poética necesaria de esta poesía particular.

NUEVOS DATOS PARA EL TEATRO MEXICANO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII :

REFERENCIAS A DRAMATURGOS, COMEDIANTES Y REPRESENTACIONES DRAMÁTICAS

Sabido es que en las *Actas de Cabildo de la Ciudad de México* se encuentran muchas indicaciones sobre los preparativos para las funciones dramáticas y sobre los directores de las compañías teatrales. Poco se han utilizado dichas actas para recoger los muchos datos nuevos relativos al teatro mexicano entre 1601 y 1643, período durante el cual alcanzan las comedias religiosas gran florecimiento e inmensa popularidad. Puesto que tanto caudal de noticias puede ayudarnos a saber lo que fueron los gustos del pueblo mexicano, tan amigo de sus espectáculos eucarísticos, es hora de que dicha información salga a luz. Prescindimos, claro es, de noticias ya usadas en otros estudios ¹. Este cúmulo de datos se refiere en su mayor parte a las obras teatrales dadas en las fiestas del Corpus Christi, pero el motivo de su representación es a veces también el celebrar la llegada de un nuevo Virrey o la canonización de algún santo. Aunque no hay noticias en ciertos años, los datos constituyen en conjunto un cuadro bastante completo de las representaciones sacramentales durante cuarenta y dos años ².

Bien clara se descubre la importancia que solían dar el Virrey y el Ayuntamiento a la solemne fiesta del Santísimo Sacramento por las grandes sumas de dinero que se gastaban casi todos los años, a pesar del mal estado de la hacienda pública. Entre los gastos se incluían los de construir los tablados y engalanar las calles, los destinados a los juegos de sortija, la paga de los comediantes, etc. Naturalmente, variaban en los gastos totales de las fiestas del Corpus (ejemplos: 3000 pesos en 1601; 4000 en 1606; 2000 en 1621;

¹ NICOLÁS RANGEL, *Historia del toreo en México*, México, 1924, págs. 37 y 73-75; HARVEY LEROY JOHNSON, *An edition of « Triunfo de los Santos » with a consideration of Jesuit school plays in Mexico before 1650*, Philadelphia, 1941, págs. 28-30, y *Notas relativas a los corrales de la Ciudad de México (1626-1641)*, en *Rev1b*, 1941, III, 133-138. José Rojas Garciadueñas también utilizó las *Actas de Cabildo de la Ciudad de México* para su estudio que termina con el año 1600 (*El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, 1935).

² Se sigue el orden cronológico al utilizar las actas, a excepción de las relativas a Arias de Villalobos.

3090 en 1625 y 2200 en 1627); varía también la paga de los «autores» o empresarios de comedias. El Cabildo, para atender a tantos pormenores, nombraba comisarios especiales, los cuales se encargaban de procurar que las danzas, comedias, pasos, entremeses, coloquios o autos se celebrasen con la mayor pompa posible. Ellos examinaban las obras que iban a representarse y arreglaban la procesión, compuesta de elementos tan diversos como los gigantes, tarascas¹, pelas² y oficiales de la Ciudad con sus estandartes. A los comisarios les tocaba además la tarea de repartir los tablados, de pedir en nombre del Cabildo empréstitos al Virrey y de solicitar su ayuda para hacer intervenir a los pueblos comarcanos en las festividades³.

¹ Sobre la tarasca véase Francisco Rodríguez Marín, edición del *Viaje del Parnaso*, de Cervantes, Madrid, 1935, págs. 479-491. Añádase a su información este chistoso cuento que trae Francisco Santos (*La verdad en el potro*, en *Obras*, III, Madrid, 1723, pág. 139): «De vn Pueblo de España, orillas de Tajo, para celebrar fiestas día del Corpus, embiaron a otro Lugar a que los embiassen los Gigantones y la Tarasca. Fué en Vispera del día en que avían de dançar, y, por llegar con tiempo los Ganapanes, se pusieron en camino por la tarde, con intento de amanecer al otro día en el Lugar. Llevaban sus figuras a cuestas, como quando danzan; salió la Luna, y a sus luzes los descubrieron vnos harrieros, que venían con vnas cargas de vino, y como viessen la Tarasca, y detrás los Gigantones, concibieron tanto miedo, que sólo les quedó brío para huir, siendo de los fanfarrones de aquel camino. Los Ganapanes, que vieron el sucesso, empezaron a darles voces que bolviessen a recoger sus cavalgaduras, mas era en vano, porque no servían sus voces más que de huir más. Ellos que vieron esto, soltaron la Tarasca los que la llevaban, y acudieron a los machos, y así que reconocieron los dulces despojos, ganados sin sangre, avisaron a todos los engigantados, que también soltaron sus trastos; brindaron a boca de cañón de tan buena manera, que del licor hicieron cama muy blanda, y se tendieron por el suelo».

² *Pela* es «nombre que dan en Galicia a unos muchachos que van ricamente adornados sobre los hombros de un hombre, y van bailando. Lo común es sacarlos en las processiones del día del Corpus» (*Diccionario de Autoridades*).

³ Para ver las muchas semejanzas que existían en aquel entonces entre los modos español y mexicano de celebrar la fiesta del Santísimo Sacramento — preparativos, danzas, gigantes, comedias y procesiones, etc. — léase la interesante descripción de *La fiesta del Corpus en Sevilla* en 1614 (*Memorias de la Real Academia Española*, 1914, XI, 399-411). La *Loa entre un villano y una labradora*, piececita cómica en que un villano pierde a su mujer en una procesión del Corpus, precede al auto *El nombre de Jesús*, de Lope de Vega, y prepara el auditorio a la obra principal mediante la descripción de las calles tendidas de telas y brocados, «la tarasca perseguida de muchachos», «los gigantes con dos cabezas», las Órdenes, la Clerecía, los Consejos, la Hostia, tres Embajadores y el Rey (Lope de Vega, *Autos y coloquios*, en *Obras*, publicadas por la Real Academia Española, Madrid, 1892, II, 139-141). En Huesca, al salir la procesión al atrio se cantaba un villancico, mientras los gigantes sin duda hacían alguna demostración enfrente del Santísimo. Los datos referentes a las representaciones en la mencionada ciudad recuerdan los hallados en las *Actas de Cabildo de la Ciudad de México* (Ricardo del Arco, *Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la catedral de Huesca*, en *RABM*, 3ª época, 1920, XLI, 263-268). Datos concernientes a la organización de las procesiones, carros, danzas, actores y comedias para las fiestas del Corpus en Valladolid se hallan esparcidos por las noticias recogidas por Narciso Alonso Cortés (*El teatro en Valladolid*, en *BAE*, 1917, IV, 598-611; 1918, V, 24-51, 151-168, 298-311 y 422-434; 1919, VI, 22-42). Eduardo González

Desgraciadamente se citan pocos títulos de comedias; no obstante, sabemos que se presentaron o examinaron, durante los años que consideramos, las siguientes obras: *Comedia de Santa Leocadia*; *Comedia de Santa Teodora Alejandrina*; *Segunda parte de la comedia de Sixto Quinto*, dada en vez de la comedia *Al fin se canta la gloria*; dos *Comedias de San Hipólito*; unos autos desconocidos de Lope de Vega, intitulados *Los cisnes*. Entre los empresarios y actores se hallan Gonzalo de Riancho (¿1601?, 1612, 1616, 1617, 1618, 1619); Marco Antonio de Medrano (1601, 1602); Alonso Velázquez (1601, 1603); Juan Corral (1601); Fernando Ramírez (1617, 1618); Juan Ortiz de Torres (1617, 1618); Juan Antonio de Sigüenza (1630). Arias de Villalobos, antes dramaturgo y empresario, aparece en las actas como peticionario de favores especiales (1613, 1622, 1623), e Hipólito de Vergara envía de España dos *Comedias de San Hipólito* (1624).

Estaba investido el Virrey de la autoridad de quitar la licencia que tenían los actores de representar, y a veces los obligaba a reducir sus demandas por medio de amenazas. Una compañía contratada para representar en el Corpus no tenía el derecho de salir de la capital sin previo permiso del Ayuntamiento, so pena de ser castigada. Al parecer, las compañías solían ir a representar a Puebla, donde se encontraban Gonzalo de Riancho en 1618 y Juan Antonio de Sigüenza en 1630. Creyendo Gonzalo de Riancho en 1612 que los buenos servicios de su compañía merecían un premio, pidió una recompensa adicional llamada *joya*. Respecto al ropaje de los actores, se especifica en las actas del 24 de mayo de 1602 que sea nuevo y de seda de Castilla (terciopelo, damasco, raso y tafetán), pero el empresario consigue que se excuse el vestuario tan costoso por escasez de dinero. En 1604 se queja de que los vestidos no son del lustre que conviene.

Hasta el año 1618 el Cabildo examinaba las comedias para el Corpus no más que dos o tres días antes de su representación pública, y sólo después de este examen las entregaba a los censores inquisitoriales⁴. Para eliminar

Pedroso y M. Latorre y Badillo resumen puntualmente los deberes de los comisarios de las fiestas en España, dan noticias extensas sobre las corporaciones y figuras que contribuían a la magnificencia de las procesiones, publican memorias relativas a los autos y representantes e indican la remuneración por las composiciones, las sumas pagadas a las compañías, las disposiciones de los tablados y carros, etc. Cons. *Autos sacramentales*, en *Bib. Aut. Esp.* LVIII, Madrid, 1865, págs. xxi-xxxiii; *Representación de los autos sacramentales en el período de su mayor florecimiento (1620 a 1681)*, en *RABM*, 3ª época, 1911, XXV, 189-211, 342-367; 1912, XXVI, 72-89, 236-262. Alfonso Reyes llama la atención sobre la evolución interna y externa del auto sacramental en España y nota que los conquistadores guardaron en el Nuevo Mundo la costumbre de poner en escena las obras eucarísticas (*Los autos sacramentales en España y América*, en *BAAL*, 1937, V, 349-360).

⁴ En 1574 ya funcionaba la Inquisición en su capacidad de censora de las obras dramáticas, y el censor era entonces, fray Domingo de Salazar. Véase AMADO ALONSO, *Biografía de Fernán González de Eslava*, en *REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA*, 1940, II, 27-29, y Documento IV.

los problemas planteados por tal arreglo se propuso que primero se entregasen varias obras al Tribunal de la Inquisición para su aprobación, y que luego, de las piezas aprobadas, se eligiesen las más a propósito para darlas a las compañías de actores. Éstos, después de estudiar las elegidas, tendrían que dar ensayos de prueba en el Cabildo para la censura de los regidores. En 1628 se ordenó que las muestras o ensayos se verificasen quince días antes de la representación pública.

Las comedias (generalmente dos: una para el día del Corpus y la otra para la octava) se representaban en uno de los dos corrales. En 1641 se representaron los autos sacramentales en las naves de la iglesia. Las danzas para el Corpus variaban de un año para otro, pero las de españoles y las de indios (*mitotes*) eran casi siempre parte del programa.

En marzo de 1601, el día 22, el Cabildo nombra dos comisarios que se encarguen de concertar « comedias y danças para el día del santísimo sacramento y su octava, procurando que se haga esto y todo lo demás neçessario para su ornato y deçencia que ser pudiere, todo lo qual se gaste a costa de los propios, y lo que se ouiere de hazer se dé quenta a esta ciudad en lo que toca a las comedias y lo demás, como hasta aquí se a hecho, sin exceder dello ». ¹ El 9 del mes siguiente se manda a uno de los comisarios que « acuda a la comisión del corpus solo, y que los señores guillén brondate y gaspar de baldés conformen las comedias y reciten entrambos las juntas [3] y no de otra manera, y Elijan las Comedias los dichos señores con el dicho commissario elejido, y, concertado el precio, se traiga pena quel commissario de oy en adelante usse de su comisión » ². Tres días después (12 de abril) se presenta el concierto hecho « con la quadrilla de marco antonio y de rriancho, rrepresentantes, y el precio y orden dellos dan noticia a esta ciudad para que provea lo que convenga y se ponga en efeto a la breuedad del tiempo, y ques menester buscar el dinero para la paga en caso que se a de hacer » ³. El 14 del mismo mes se reúne el Cabildo « para ver el conçierto que tienen hecho los señores comisarios con los comediantes para las comedias que an de haçer el día y otava de la fiesta del Santísimo Sacramento deste año y rresolver sobre todo » ⁴. Las actas del 7 de mayo manifiestan

¹ *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, México, 1899, XIV, 225-226.

² *Ibid.*, pág. 238.

³ *Ibid.*, pág. 239. Al parecer, en las actas del 14 de mayo de este año el notario cometió una equivocación al llamar Pedro a este Riancho. No hay otra alusión a tal Pedro de Riancho; en cambio, Gonzalo de Riancho, autor de comedias, contrató con la ciudad dar piezas en 1612, 1616, 1617, 1618 y 1619. La compañía de Gonzalo de Riancho se menciona por primera vez en 1595 en conexión con las fiestas del Corpus Christi y de San Hipólito. Marco Antonio de Medrano, el otro comediante, era malagueño y nacido en 1575. Véase Rojas Garcidueñas, *op. cit.*, págs. 111-113; Luis González Obregón, *Velusteces*, México, 1917, pág. 157.

⁴ *Actas*, XIV, 241

que las dos compañías habían de cooperar para el buen éxito de las fiestas. El programa constaría de dos comedias, una para el día del Corpus y otra para la octava:

Este día dió la ciudad comisión al señor don francisco de trejo para que procure que las dos compañías de comediantes se conformen en hazer la comedia para la fiesta del Corpus xristi, para que se ayuden los unos a los otros para que sean dos comedias una el día y la otra la octava, y concierte el precio y hagan las escrituras que convengan, y, si éstos no se quisieren conformar, acudan al señor visorrey para que los mande que se conformen... ¹.

Uno de los comisarios, cuatro días después, informa a los Regidores de lo dificultoso que es conformar las dos compañías y que los comediantes « están obligados a hazer las dos fiestas por precio de dos mil pesos conforme a la escritura » ². El día 14 la Ciudad manda que se libre el dinero « a los dichos pedro de Riancho y alonzo velásquez y marco antonio y juan Corral » ³. Así, pues, otros dos comediantes iban a tomar parte: Alonso Velázquez ⁴ y Juan Corral. También se anota que el comisario, para el día del Corpus así como para cada día de la octava, ha arreglado « con florián de bargas, maestro de danzas, ssaque Un Carro con danças y muchas Cosas de pólvora y música, como está por la escriptura, dentro y fuera de la yglesia, por Precio de duzientos pesos... » ⁵. El Cabildo, como de costumbre, no tiene dinero y el 21 suplica « a su señoría se Preste a esta ciudad del dinero de la sissa tres mill pesos... » ⁶. El 1º de junio el Cabildo ordena que los tablados se saquen a remate y que el Procurador Mayor vuelva « a suplicar a su señoría de Parte desta ciudad preste del dinero de sissa tres mill pesos, y Para la paga le ofresca que hará esta ciudad seción y trespaso en las plaças de Corredores de lonja Para fin deste año... » ⁷. Tres días después (4 de junio) se ratificó el nuevo concierto hecho con el maestro de danzas, el cual, por presentar una danza adicional de doce hombres, iba a recibir cien pesos además de los doscientos prometidos el 14 del mes ante-

¹ *Ibid.*, pág. 256.

² *Ibid.*, pág. 257.

³ *Ibid.*, pág. 258.

⁴ ¿Sería acaso éste el « autor » de comedias Alonso Velázquez, que representaba en 1598 en Sevilla los autos sacramentales titulados *Los arcabuces* y *Jonás*? Para noticias biográficas de dicho comediante español, nacido en 1572, y una aclaración del error en que cayó Casiano Pellicer, quien confundió los dos autores de comedias Alonso Velázquez y Jerónimo Velázquez, véase José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, págs. 96-98.

⁵ *Actas*, XIV, 258.

⁶ *Ibid.*, pág. 260.

⁷ *Ibid.*, pág. 262.

rior. También se ordenó a los mayordomos que aderezasen los tablados para el Virrey, Real Audiencia, Ciudad y damas »¹.

En siete juntas distintas, entre el 17 de mayo y el 10 de junio del año 1602 (cinco veces en mayo y dos en junio)², el Ayuntamiento examinó con muchísimo cuidado el problema de amenizar la fiesta del Santísimo Sacramento con comedias y danzas. Marco Antonio, uno de los cuatro comediantes cuyos nombres habían aparecido en las actas del año precedente, pidió dos mil pesos para las representaciones, la misma suma cobrada el año 1601. El Virrey mandó prestar a la Ciudad para la fiesta tres mil pesos de la caja de la sisa, pero se impacientó al saber que los comediantes exigían dos mil pesos³. Por consiguiente, se le ordenó al comisario que volviese a acudir a Su Señoría a hacerle ver la dificultad financiera de la Ciudad en lo de las comedias y a solicitar su ayuda « para que, si fuere posible, llamando a los comediantes marco antonyo, o por tercera Persona, les dé a entender que se terná por desserbido de que no acudan a haçer las Representaciones, contentándose con la paga que fuere justa »⁴. El Virrey quería que « la ciudad se alargasse a mil y seyscientos pesos y que se les prestasen ducientos u trescientos, dando fianças y seguridad que los bolverán E pagarán, Passadas las fiestas, que le paresçia se Concertasse[n], y así llamó luego al secretario molina y le mandó que llamasse a marco antonio y tratasse con él el concierto en la conformidad dicha »⁵. Los comediantes se mostraron dispuestos a tomar mil setecientos pesos, pero al fin se llegó a un acuerdo con la promesa de aceptar mil seiscientos pesos para presentar el día del Corpus la *Comedia de Santa Leocadia*⁶, con pasos y entremeses, y para la octava la *Comedia de Santa Teodora Alejandrina*⁷. A Marco Anto-

¹ *Ibid.*, pág. 264.

² *Ibid.*, XV, 49-59.

³ *Ibid.*, págs. 49-52.

⁴ *Ibid.*, pág. 52.

⁵ *Ibid.*, pág. 53.

⁶ Una comedia intitulada *La patrona de Toledo Santa Leocadia* escribió Matías Fernández de Consuegra. Véase Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias... y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, reimpreso por J. M. Hill, *RFH* (1929) LXXV, 223; Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado, *Catálogo del teatro antiguo español*, Madrid, 1860, pág. 153.

⁷ La leyenda de Santa Teodora Alejandrina dió materia para varias comedias del teatro español. Menéndez y Pelayo observa que esta historia hagiográfica suministró a Lope de Vega el nombre de Teodora y el germen de la acción de los dos primeros actos de *El prodigio de Etiopía*; es dudosa la atribución a Lope de esta obra refundida (*Comedias de vidas de santos*, en *Obras*, publicadas por la Real Academia Española, IV, Madrid, 1894, pág. LVI; *Teatro antiguo español*, ed. José F. Montesinos, VIII, Madrid, 1935, págs. 190-191, nota 1; S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's « comedias »*, Nueva York, 1940, págs. 330-331). Angel González Palencia está convencido

nio se le prestó la suma de trescientos pesos por tres meses para que hiciese las compras necesarias, etc. :

Y luego la ciudad mandó llamar a marco Antonio, Comediante, a cuyo cargo está la compañía. Entró en el Cabildo y, habiendo tratado sobre ello, se Concertó Con él en mill y seyscientos pesos para dos comedias, la *de santa leocadia* para el día del Santísimo Sacramento Con pasos (...) y sus entremeses y todos los Ropages de seda de Castilla nuevos, que sean en Conformydad del personage que se Rrepresentare, y la seda se entiende terciopelos, damascos, raços y tafetanes; y la otra para la otava *de santa theodora alexandrina*; las quales verá ensayar el señor francisco escudero de figueroa para que, si alguna no le quadrare, se pueda poner otra en su lugar; y que se le presten trescientos pesos por tres meses, dando fianzas de lo uno y de lo otro a satisfacción [sic] del señor francisco escudero de figueroa, y en esta Conformydad aga las escripturas y fianças que Conbengan¹.

La Ciudad mandó entregar a la Cofradía del Santísimo Sacramento doscientos pesos a fin de ayudarla a pagar el nuevo palio liviano, hecho para suplir el otro que se había quemado el año anterior con algunos cohetes². Pronto presentó Marco Antonio una petición en la cual observaba que el precio no permitía hacer los vestuarios de seda de Castilla, y, pareciendo razonable su petición, la Ciudad acordó que se cumpliera esta obligación como se había hecho el año anterior³. El 8 de junio el Cabildo discutió la cuestión de asignar los asientos en los tablados para la octava de la fiesta del Corpus⁴. El sábado por la noche se rompió, desgraciadamente, al caer-se, la vela o toldo que daba sombra a los tablados del Virrey, Audiencia y Ciudad, y fué preciso hacerla remendar para el jueves, día de la octava⁵.

La Ciudad tenía la costumbre de gastar cada año más de tres mil pesos

de que *Pásoseme el sol, salíome la luna*, comedia cuyo argumento está basado también en la leyenda de la mencionada santa, no puede ser más que de Lope; se ha atribuido, sin embargo, a Andrés de Claramonte. La versificación también hace algo dudosa la atribución a Lope (Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919, pág. 511; *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la Real Academia Española, nueva edición, IX, Madrid, 1930, págs. VII-XVIII; Morley y Bruerton, *op. cit.*, pág. 333). La comedia intitulada *La adúltera penitente* se considera obra de tres ingenios: Cáncer, Moreto y Matos. También en este caso se ha procurado demostrar que la escribió Calderón, quizá en colaboración con los otros: cf. Adolfo de Castro, *Una joya desconocida de Calderón*, Cádiz, 1881; Ruth Lee Kennedy, *The dramatic art of Moreto*, en *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII (1931-1932), núms. 1-4, 123-124; *Obras de Lope de Vega*, nueva edición, lugar citado.

¹ Actas, XV, 53.

² Lugar citado.

³ *Ibid.*, pág. 54.

⁴ *Ibid.*, pág. 56.

⁵ *Ibid.*, pág. 59.

en hacer la fiesta de San Hipólito, y como además habría esta vez gastos extraordinarios para celebrar el nacimiento de la Infanta ¹, se decidió arrendar la plaza donde se hacían las fiestas, para evitar el adeudarse ².

El 12 de abril del siguiente año (1603), el Ayuntamiento volvió a hallarse en la necesidad de rogar al Virrey que se sirviese prestarle tres mil pesos para las festividades, comedias y danzas del Corpus ³. El Virrey se negó a dar su respuesta hasta saber si la Ciudad había pagado los empréstitos de los tres años anteriores ⁴. Con fecha 28 de abril se autoriza al comisario que haga « todos los Conciertos Con los Comediantes y dansantes de manera que esta fiesta se haga muy Cumplidamente, haciendo las escrituras que fueren menester y otorgándolas obligando los propios desta ciudad... » ⁵. Habría los tablados de costumbre para el Virrey, Real Audiencia, Ayuntamiento, etc. ⁶.

El 13 de octubre de 1603, con motivo de celebrar la entrada del nuevo Virrey, Marqués de Montesclaros, se decide dar la comisión al señor Gaspar de Valdés para que « acuda a la ynvención del coloquio... y así mysmo Concierte los Comediantes que an de haser la Representación por lo menos que pudiere » ⁷. El 31 del mismo mes se notificó al Cabildo de las dos representaciones puestas en escena por Velázquez y su compañía ante Sus Excelencias en la ermita de Guadalupe. Velázquez (sin duda el mismo Alonso Velázquez ya mencionado en conexión con las fiestas de 1601) y sus comediantes recibieron ciento doce pesos de oro común :

« Este día el señor Corregidor dixo que, como a la ciudad le consta, los señores marqueses pidieron se les hiciessen dos Comedias en guadalupe, por lo qual concertó con belasques y su jente fuesen a la dicha hermita de guadalupe en dos días diferentes y hisiessen dos Comedias allí a sus excelencias. E lo concertó en çiento y doçe pesos de oro Común » ⁸.

En abril de 1604, el día 5, se trató en el Ayuntamiento de las fiestas « para el día de corpus xristi y Otava del dicho día ». Y no sólo deseaban tener las comedias y danzas, como de ordinario, sino que suplicaron al Virrey

¹ La infanta doña Ana Mauricia, hija de Felipe III, había nacido el 22 de septiembre de 1601. Véase MODESTO LAFUENTE, *Historia general de España*, XV, Madrid, 1855, págs. 292-293.

² *Actas*, XV, 68.

³ *Ibid.*, pág. 153.

⁴ *Ibid.*, pág. 154.

⁵ *Ibid.*, pág. 158.

⁶ *Ibid.*, págs. 158-159.

⁷ *Ibid.*, pág. 241.

⁸ *Ibid.*, pág. 250. Nicolás Rangel hace mención de las dos comedias representadas por Velázquez (*Op. cit.*, pág. 37).

que mandase venir a los indios con sus invenciones ¹. La Ciudad acordó el 28 de mayo que se rogara al Virrey prestase de la sisa cuatro mil pesos. También se queja de « que los Comediantes proseden Con estraño Rigor con esta ciudad y que los bestidos, que en los años passados an ofreçido haçer, no an sido de la costa y lustre que Convenga... » ².

Con fecha 3 de mayo de 1605 se trató de la fiesta del Corpus y se nombró a los dos comisarios « que acudieran a todo haciendo sacar a rremate el tablado o dándolo por destaxo, y para ello pidan a su exelencia quatro mill pesos o lo que fuere nesesario, y el rresumen de los comediantes se trayga al cabildo y las dansas comyencen desde las bísperas » ³. En la junta del 6 de mayo se recapitularon las palabras del Virrey, quien se mostró dispuesto a otorgar el empréstito de cinco mil pesos (mil pesos más de lo que se previó), así como a hacer adornar las calles por donde había de pasar el desfile. Los comisarios se quejaron de tener que pagar mil novecientos pesos, como el año precedente, a los comediantes por representar comedias el día y la octava del Santísimo Sacramento. Se les respondió que la Ciudad no pensaba pagarles más de mil ochocientos pesos. Se propuso sacar gigantes y que se hiciesen de modo que quedasen bien vestidos por algunos años ⁴. El 22 de agosto se ven « dos mandamientos de su exelencia en que mandan se presten de la caxa de la sissa quatro mill y seyscientos y treynta pesos y quatro tomines de oro común para la fiesta del Santísimo Sacramento deste año... » ⁵.

El 24 de abril de 1606 se acordó que el Correo Mayor se encargase de la fiesta del Corpus, mandando hacer los tablados y concertando con los comediantes ⁶. Él debía acudir a Su Excelencia para que prestase cuatro mil pesos, conforme a la suma prestada el año anterior. Había de alegrarse la fiesta con fuegos artificiales ⁷.

El jueves 8 del mes de marzo de 1607, al discutirse el programa para la fiesta del Santísimo Sacramento, se acordó que el Alguacil Mayor se encargase de examinar las comedias que iban a representarse el día y octava, mandar construir los tablados, etc. Y debía pedir autorización al Virrey para que los pueblos comarcanos participasen en las danzas ⁸.

El 13 de marzo de 1608 la Ciudad trató de la fiesta del Corpus y nombró el comisario que tendría a su cargo la construcción de los tablados, el

¹ *Actas*, XV, 331.

² *Ibid.*, pág. 349.

³ *Ibid.*, XVI, 63.

⁴ *Ibid.*, págs. 69-70.

⁵ *Ibid.*, págs. 131-132.

⁶ *Ibid.*, pág. 280.

⁷ *Ibid.*, pág. 283.

⁸ *Ibid.*, XVII, 4.

concierto de las danzas de españoles, indios, negros y mulatos, así como el examen de las comedias ¹. El 17 de marzo se votó si habría comedias ese año o no (había el eterno problema: de dónde sacar el dinero), y se decidió solicitar auxilio al Virrey ². El 18 de abril se dió cuenta de la comisión mandada a Su Excelencia, quien «respondió que mandaría a los representantes que hiesen las comedias sin que llebassen ynterés por sus personas, mas de que sólo se les diese lo que gasten en sus bestidos o les quitaría la licencia que tienen de representar...» ³. Para que no fuesen excesivos los gastos, el Virrey sugirió la idea que se juntasen las dos compañías de representantes, obligándolas a que hiciesen gratuitamente las comedias. A los «autores» se les entregarían quinientos pesos para ayuda de los gastos en el adorno de los representantes ⁴.

Con fecha 19 de abril de 1610 la Ciudad nombra un comisario para que

...tome a su cargo y cuydado el concertar las comedias y ber las obras que se an de representar en el día y octava de la fiesta del Santísimo Sacramento, y mandar hacer los tablados para el birrey, rreal audiencia, ciudad, y señoras, y comedias, y rrepartillos dándolos a destajo o ssacándolos a rremate como le paresciere, y los rreparta como se acostumbra, y asiendo los conciertos de danzas despañoles, yndios y negros y todo lo demás como es costumbre, de suerte que la fiesta sea muy lucida y de mucho ornato... ⁵.

El 18 de abril de 1611 la Ciudad, después de designar el comisario para las fiestas del Santísimo Sacramento y darle el cargo de concertar y ver las comedias que se han de representar en ese día y el de su octava, etc., acuerda que, vista la escasez de dinero para el Corpus y la fiesta de San Hipólito, «se rrematen mañana martes las cassas y tiendas de la calle de sant agustín y de la celada y rroperos para el año que biene de seyscientos y doze, el año adelantado todo, y el mayordomo... cobre este arrendamýento y lo tenga sin gastarlo en cossa nynguna, si no fuere en estas dos fiestas...» ⁶.

En el mismo año (14 de mayo de 1611) se leyó en el Cabildo un recado del Arzobispo don Francisco García Guerra, nuevo Virrey, en el cual pide no se represente el coloquio que preparan para su entrada:

...por caussas que le mueben, a acordado no yr a nuestra Señora de Guadalupe para desde allí entrar en esta ciudad como prometió en una rrepuesta que embió con dos comysarios desta ciudad, sino el mysmo día,

¹ *Ibid.*, pág. 180.

² *Ibid.*, págs. 182-183.

³ *Ibid.*, pág. 190.

⁴ *Ibid.*, pág. 191.

⁵ *Ibid.*, págs. 484-485.

⁶ *Ibid.*, XVIII, 79.

dos oras antes de su entrada, passar de la parte y lugar donde estubiere al convento de santiago tatilolco de donde saldrá para ser rreseuido, y quel coloquio que se a tratado a hacer en selebridad de su entrada se escuasasse y que en nynguna manera se aga... ¹.

El 30 de abril de 1612, el Cabildo encarga al comisario de fiestas el cuidado de

...concertar las comedias y ber las obras que se an de representar en el día y otava del Santísimo Sacramento, y mande acer los tablados para el birrey, rreal audiencia, y todo lo demás que fuere nessesario, y para la ciudad y señoras, y el plan para la comedia y todo lo que fuere nessesario, y repartir los tablados dándolos a destaxo o ssacándolos a rremate como le paresciere, y los rreparta como es costumbre, y aga todos los conciertos de danzas despañoles adbirtiendo que no a de aver danza de negros ni mulatos, y aga todo lo demás como se suele y acostumbra, de suerte que la fiesta sea muy lucida y de mucho ornato, comunicándolo todo con el señor corregidor, así de precios como lo demás... ².

Por las actas del 9 de julio nos enteramos de que Gonzalo de Riancho, ya hacia sus cuarenta y seis años de edad, todavía dirigía su compañía en la capital de México, y de que pidió una joya como recompensa adicional por haber representado las dos comedias que dió el día y la octava del Corpus. Los señores concejales, en la junta del 13 del mes de julio, acordaron darle cien pesos:

Este día el señor correo mayor, alonso días de la barrera, dixo que el día de la octava de la fiesta del santísimo sacramento, abiendo acabado la comedia, el autor gonzalo de riancho pidió allí en presencia de la rreal audiencia que le gratificasen el gasto que auía dado con las buenas representaciones, que le abían costado mucho trauaxo, dándole alguna joya para quél y los demás se animasen en lo que adelante se ofreciese; y la ciudad, por parecerle cosa justa, mandó dar villete para uer lo que será bien que se le dé por joya ³.

Este día se uido la proposición del señor correo mayor en rrazón de la hoya [sic] que se a de dar a gonzalo de rriancho, autor de comedias, por lo bien que rrepresentó las dos que hizo el día y otava del Santísimo Sacramento, y se le livren los cient pesos a gonzalo de rriancho... ⁴.

En su relación de gastos para la fiesta del Corpus, el Mayordomo certificó en la junta del 12 de septiembre de 1616 que los comisarios habían librado en él tres mil ochocientos veinte pesos y tres tomines, demásía bastante

¹ *Ibid.*, pág. 101.

² *Ibid.*, pág. 296.

³ *Ibid.*, pág. 381.

⁴ *Ibid.*, págs. 390-391.

mayor que la que autorizó el Cabildo. Y concluyó: « he reparado de pagar a Gonzalo de Riancho una libranza de cuatrocientos y cincuenta pesos... »¹.

El 3 de abril de 1617 se leyó ante la Ciudad una petición del empresario Juan Ortiz de Torres²:

Juan Ortiz, autor de comedias, digo que habiendo de hacer para la fiesta del santísimo sacramento y su octava, según que de uso y costumbre se ha tenido y tiene, ordenándolo así este ilustre cabildo, y con deseo de escribirle y a esta república, me ofresco por lo que me toca y a mi compañía el tomar esto a mi cargo, cumpliendo con mi obligación, de manera que con estos autos se festegen las dichas festividades, para cuyo socorro y ayuda, siendo vuesa señoría servido, me podrá vuesa merced hacerme merced por lo que se ha acostumbrado, mandando se me acuda con lo que sea justo y se acostumbra y nombrándose comisarios, y que esto se haya de entender y entendiendo como refiero para celebración de ambas fiestas... Por lo cual, a vuesa señoría ilustrísima pido y suplico se sirva de hacerme merced de manera quede a mi cargo la celebración de las dichas fiestas, haciendo en la una y en la otra las comedias por el orden y de la forma que se me mandare y, según la prevención que tengo fecha, tengo por sin duda que serán [¿las mejores?] que aquí se ovieren celebrado... Juan Ortiz de Torres³.

Pero el Cabildo (en la junta del 14 de abril) encargó, después de nombrar los dos comisarios, la representación de la primera comedia del Corpus a la compañía de Fernando Ramírez y Juan Ortiz y la de la octava a la de Gonzalo de Riancho⁴. El 19 de mayo del mismo año entraron en el Cabildo dos religiosos que suplicaron a la Ciudad que se diese a los frailes graves que iban a marchar en la procesión del Santísimo Sacramento un asiento donde viesan las comedias. La Ciudad manifestó su gran deseo de servir a los religiosos, pero hizo informar al Señor Arzobispo que no quedaba lugar disponible⁵.

En abril de 1618, el día 24, fueron electos en el Ayuntamiento los comisarios para que concertaran las festividades, disponiendo que la primera comedia del día del Santísimo Sacramento la representase la compañía de Gonzalo de Riancho y que la comedia de la octava la diese la compañía de

¹ *Ibid.*, XXI, 59.

² ¿Pudo ser éste el Juan Ortiz de Torres que en 1645 hizo a una dama recitar, en la fiesta del Corpus, una loa en honor de las Isabeles de España? Si es la misma persona, quizá fuese un hijo o nieto el otro Juan Ortiz de Torres que actuaba en 1683 en el Coliseo. Véase ENRIQUE DE OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica del teatro en México*, segunda edición, I, México, 1895, págs. 20 y 31; RODOLFO USIGLI, *México en el teatro*, México, 1932, págs. 45 y 47-48; FRANCISCO PIMENTEL, *Obras completas*, IV, México, 1903, pág. 144.

³ *Actas*, XXI, 190.

⁴ *Ibid.*, pág. 198-199.

⁵ *Ibid.*, págs. 215-216.

Juan Ortiz y Fernando Ramírez¹. Pero en la junta del 29 de mayo se leyó una petición de Gonzalo de Riancho, reclamando mayor paga:

Gonzalo de riancho, autor de comedias, digo que el tiempo de la fiesta del santísimo Sacramento está muy de próximo, y lo que los señores comisarios el premio o precio que me ofrecieron, digo, que me ofrecen, es muy corto y tan desigual al que han llevado otros años que no es posible costear los vistuarios, y, aunque mi ánimo es muy grande de servir a vuesa señoría, será justo se tenga atención a que se mantienen, digo, a que a mí me tienen de costas estas fiestas más de mil y quinientos pesos para las cosas forzosas y necesarias de presente, y los señores comisarios no me ofrecen más de quinientos, por lo cual a vuesa señoría pido y suplico sea servido de mandar que por lo menos sea lo que se ha llevado siempre y no se inove [sic], pues ofresco hacer una grandiosa fiesta en que recibiré merced. Gonzalo de riancho².

En consecuencia de esta petición, los señores regidores votaron dar a cada una de las dichas compañías seiscientos pesos, en lugar de los quinientos prometidos³. Pero el 13 de junio, día antes del Corpus, surgió otra dificultad, porque la comedia intitulada *Al fin se canta la gloria*⁴, que iba a representarse el jueves, no contentó al Tribunal de la Inquisición, y por eso Su Excelencia ordenó que no se representase. La Ciudad acordó que en lugar de dicha comedia se representase la *Segunda parte de Sixto Quinto*⁵:

El señor don alonso tello de guzmán, corregidor, digo que su excelencia señor marqués guadalcazar le ordenó hoy que la comedia que se intitula *al fin se canta la gloria*, que estaba ensayada para representarse en la fiesta que mañana se hace al señor, digo, al Santísimo Sacramento, no se representase, porque al tribunal del santo oficio de la inquisición, a quien ayer se representó, le había parecido que tenía inconveniente en representarla tal

¹ *Ibid.*, XXII, libr. xxii, 58.

² *Ibid.*, págs. 97-98.

³ Lugar citado.

⁴ « Parece ser que en el auto de fe efectuado en la plaza del Volador el domingo 11 de abril de 1649, bajo el gobierno de don Marcos Torres y Rueda, Obispo de Yucatán y vigésimo Virrey de la Nueva España, fué penitenciado — y no en efigie — el autor de una comedia intitulada *Al fin se canta la gloria* y con el argumento de *El burlador de Sevilla*, según informes que agradezco a don Luis González Obregón, y cuyo principal personaje, me indica don José Martínez Aranda, era un judío, y, por lo tanto, un delito principal. El volumen del archivo de la Inquisición, en que constaban este proceso y la comedia que lo motivó se extravió el siglo pasado. » (USIGLI, *op. cit.*, págs. 43-44).

⁵ *La elección por la virtud*, comedia de Tirso de Molina; tiene por protagonista a Sixto Quinto. Parece que la fecha de la composición de esta obra corresponde al año 1622. Fue impresa en la *Parte tercera*, Tortosa, 1634. Al fin de esta comedia Tirso promete una segunda parte. Juan de Matos Fragoso imitó dicha obra en *El hijo de la piedra*, impresa en 1658 (*Comedias de Tirso de Molina*, ed. E. Cotarelo y Mori, Nueva Bib. Aut. Esp., IV, Madrid, 1906-1907, págs. 343-374; IX, pág. xix).

día, que da cuenta dello a la ciudad para que su señoría provea lo que más convenga.

E visto por la ciudad, fué acordado de confirmarse, como se confirma, con lo acordado por su excelencia señor virrey, en que no se haga la comedia referida en la proposición del señor don alonso tello, y que en su lugar se haga y represente mañana, día de corpus cristi, la *segunda parte de la comedia de sisto quinto*, atento a la calificación que trae del señor inquisitor juan gutierrez flores, y se notifique a los autores que la represente[n] con el mayor ornato que se pudiere, y los señores comisarios desta fiesta den cuenta desto a su excelencia.

Y hagan lo más que les toque y vieren que convenga al mayor ornato y comodidad desta fiesta. Aceptó el señor francisco escudero figueroa, que dijo que, conformándose con lo que su excelencia manda de que no se represente la comedia dispuesta, por lo mandado por el tribunal del santo oficio, tiene por más autoridad desta ciudad de que ni se represente comedia, y que para la octava se supla la falta con otra comedia nueva y corregida por el santo oficio¹.

De resultas de los inconvenientes causados a último momento rechazando la comedia *Al fin se canta la gloria*, el Corregidor Alonso Tello de Guzmán presentó una proposición el día siguiente al de Corpus (15 de junio del mismo año). El Corregidor observaba que las dos comedias que solían tener disponibles para la fiesta del Santísimo Sacramento (una el mismo día principal y la otra en la octava) no se mostraban al Cabildo hasta dos o tres días antes de su representación pública y que, hecho el examen, todavía se tenían que entregar al Santo Oficio de la Inquisición para nueva censura. Para evitar incomodidades como las que acababan de experimentar, propuso el mencionado Corregidor que se adoptase el plan usado en otras ciudades de España: que entregasen los comisarios de la fiesta ejemplares de los autos o comedias al tribunal de la Inquisición, a cuya decisión se dejaría la elección de las obras más apropiadas. Las piezas aprobadas se darían a los actores para que las estudiasen y las ensayaran ante los regidores, excluyendo del ensayo al público. Entonces en el Cabildo podrían recomendarse cambios en el vestido y lo demás². La Ciudad aprobó esa parte de la resolución del

¹ *Actas*, XXII, lib. XXII, págs. 99-100.

² En Sevilla se verificaba el ensayo real o muestra en las casas de Ayuntamiento, y los actores se vestían con el traje que habían de usar en el día del Corpus. Los alguaciles, puestos en la puerta de entrada, impedían el paso al público. Si los empresarios no daban las muestras el día convenido, tenían que pagar una multa. Véase SÁNCHEZ ARJONA, *op. cit.*, pág. 57. En 1587, el Cabildo de Valladolid, creyendo que las muestras públicas de los autos no eran convenientes «por los desabrimientos y escesos que suceden», ordenó que los ensayos se hiciesen en la sala de Ayuntamiento y sin asistencia del público. Véase ALONSO CORTÉS, *op. cit.*, V, 50. En cambio, Luis Quiñones de Benavente en su *Entremés de la muestra de los carros* representa los ensayos de Madrid como escenas animadísimas, donde se eongregaba una multitud de gente, cuyo entusiasmo se fundía con el de los intérpretes (*Entremeses*, ed. Cayetano Rosell, en *Libros de antaño*, II, Madrid, 1874, págs. 288-

Corregidor sobre el orden que debía seguirse en las muestras de las representaciones:

Pero que agora que en la fiesta deste año se ha visto el inconveniente que esto tiene, por haber los caballeros diputados de esta ciudad escogido comedia que, representada después del tribunal del santo oficio de la inquisición, pareció que tenía inconveniente que se representase el día mismo día¹ para que está escogida, de donde la ciudad se viene [a] hallar muy cerca de no poder haber fiesta en tan solene día y ha obligarle la necesidad a que se contentase con comodidad, digo, con comedia representada ya en los corrales y teatros públicos, cosa que, si sucediese otra vez, sería culpa notable, por la solenidad de la fiesta y por la autoridad de las personas que a ella asistieren, suplica a la ciudad se sirva para remedio desto de conformarse con el uso que tiene en otras ciudades de España, que servían los diputados de la fiesta o su procurador mayor los autos o comedias del tribunal del santo oficio de la inquisición para que en él se aprueben, y, aprobados, hacen elección de lo que más a propósito les parece para aquel día y esa la daba² dan a los autores de las comedias para que las estudien y ensayen y les den muestras a las ciudades dentro de su cabildo, asistiendo sólo las personas dél, para que allí se corrijan y emienden en el ornato de las personas y demás cosas que parecieren convenientes, de donde la ciudad, segura ya con la calificación que el tribunal del santo oficio de la inquisición hubiere hecho de las comedias y autos en papel, sabrá bien cuatro, digo, sabrá que no puede elegir cosa para este día que no sea muy decente y ajustada a el intento y a la misma fiesta y al decoro que se debe a las personas que a ello asisten, le guardará el respeto justo, habiéndola visto ensayar la ciudad sola sin el número grande de gente que en los ensayos que aquí se han hecho han concurrido de ordinario, que por la obligación de su oficio suplica a la ciudad lo provea y mande así y dello dé cuenta a su excelencia para que con su aprobación³, que desto siguió y firmó en lo de adelante³.

Al parecer, la compañía de Gonzalo de Riancho, contrariamente al arreglo del 24 de abril, donde se decidió destinar a sus actores la representación de la primera pieza para el Corpus, tendría que dar la comedia de la octava. Aunque no se había dado muestra o ensayo de prueba, Gonzalo de Riancho ya se había ido sin licencia a Puebla, donde se decía que iba a trabajar el domingo. El Corregidor estaba con gran cuidado, creyendo que la Ciudad se hallaría quizás sin función dramática, a menos que tomase las medidas necesarias para hacer venir los actores sin dilación. Se acordó suplicar al Virrey que escribiera una carta al Alcalde Mayor de Puebla, mandando que

296). Para otros apuntes relativos a los ensayos en España, véase GONZÁLEZ PEDROSO, *op. cit.*, XXVI-XXIX.

¹ Palabra sobrante.

² Frase incompleta.

³ *Actas*, XII, lib. XXII, págs. 100-101.

Gonzalo de Riancho estuviese en la capital con su compañía el lunes por la mañana a su costa para que se diese la muestra esa misma tarde :

Y por cuanto para el día próximo de la octava desta festividad la ciudad tiene ordenado que gonzalo de riancho, autor de comedias, haga una de que hoy no ha dado muestra, y está en la puebla, donde dicen que representa el domingo infra octava de esta fiesta, y, saliendo después de este día de la puebla, respecto de la cantidad de leguas hay y del embarazo con que estas compañías fuesen [sic] caminar, puede ser que siga el tiempo que ni dé muestra a la ciudad ni al tribunal del santo oficio de la inquisición, como hasta aquí se ha dado, y que venga la ciudad a hallarse sin fiesta que hace aquel día, que sobre el inconveniente pasado vendrá a ser cualquier tropiezo que haya en esto de gran momento y consideración, ha suplicado a la ciudad se junte hoy en su cabildo para que provea lo que en esto más convenga, y así lo suplica, con que él quedará libre de la obligación que tiene a mirar por esto, y la ciudad terná a su cuenta el asierto u el desacierto que en esto hubiere...

Y en cuanto a la otra parte de la proposición que contiene, que se provea de remedio para que las muestras sean a tiempo que se puedan examinar y calificar por las personas a quien toca, se ordene que el dicho señor procurador mayor suplique a su excelencia mande dar una carta para el alcalde mayor de la puebla, donde está gonzalo de riancho, para que luego al punto sin dilación alguna le haga venir a esta ciudad de suerte que el lunes por la mañana él y su compañía estén en esta ciudad de suerte que a la tarde dé la muestra a la ciudad y para esta diligencia se despache un correo en toda diligencia a las treinta yente y biniente, y el mayordomo pague por cuenta del dicho gonzalo de riancho la costa que tuviere esto de lo que se le hubiere librado y hubiere de haber, por cuanto se fué desta ciudad sin licencia della ni del señor corregidor, y el dicho correo con la dicha diligencia traiga certificación de la hora que entrega a[l] alcalde mayor el despacho y se notifique esto luego al señor procurador mayor ¹.

En el Cabildo de 1º de octubre del mismo año (1618) se discutieron los gastos para la celebración del Corpus Christi. Cada año solía costar poco más o menos tres mil quinientos pesos. El diputado de propios y rentas, deseoso de achicar los gastos de la Ciudad, propuso que se diesen a los empresarios mil seiscientos pesos por las dos representaciones o que en ciertos casos se pagasen a una compañía sola mil pesos por representar ambas comedias. Era de opinión que se pagasen quinientos pesos por dos danzas y que debieran ser continuas, doscientos por los gigantes y peleas y no más de ciento setenta por los fuegos y luminarias, reduciendo de este modo los gastos totales a dos mil doscientos pesos. Hasta recomendó que ahorra-

¹ Lugar citado.

ran « cincuenta y tres pesos que cada año se daban a los niños de san juan de letrán por que con los menestresiles que tiene esta ciudad fuesen alumbrando al Santísimo Sacramento... » ¹.

El 5 de abril de 1619 se nombró a los comisarios para que concertasen las farsas y danzas y demás demostraciones. Se votó que se guardase el acuerdo del año anterior acerca de la representación de las piezas para el Corpus ² (el mismo plan presentado por el Corregidor). El 19 del mismo mes discutieron los regidores las deudas municipales y la necesidad de juntar dinero para « la celebración de la fiesta del Santísimo Sacramento, que está de prócsimo, donde se gastan tres mil pesos, y así mismo la de san hipólito, cuyo patronasgo compete a esta ciudad... » ³. Tres días después (22 de abril) se autorizó a los comisarios para que diesen a entender a los autores de comedias que una de las dos compañías (por cuatrocientos o quinientos pesos para vestiduras) se vería obligada a dar para las fiestas de la octava dos de las comedias que habían presentado ⁴. Cuatro días después (26 de abril) los comisarios reanudaron la conversación que habían tenido con los autores de comedias, a uno de los cuales se darían quinientos pesos por representar las dos comedias de la festividad. Gonzalo de Riancho se mostró dispuesto a cumplir con los deseos del Ayuntamiento, pero previno que las representaciones no se harían con la suntuosidad de otras ocasiones. También dijeron los comisarios que no esperaban gastar más de mil ochocientos pesos para la fiesta del Corpus. Se determinó suplicar al Virrey, en vista de que todo estaba embargado, que se sirviese hacer empréstito de dos mil pesos, haciendo posible de este modo la celebración de la fiesta del Santísimo Sacramento ⁵. Su Excelencia (29 de abril) resolvió que « la ciudad tomase a daño mil y quinientos pesos para hacer esta fiesta... y que para esto llamase su mayordomo de propios para [que] las buscase, prefiriendo la paga desta cantidad a todos los gastos que esta ciudad tubiese que hacer » ⁶.

En la junta celebrada el 3 de enero de 1621 el Cabildo deliberó sobre la reducción de gastos de la fiesta del Corpus Christi. Le parece « exesiva la cantidad de mil y seiscientos pesos que se les han dado a los autores de comedias, y se pueden moderar a seiscientos pesos a un solo autor por ambas comedias... » ⁷. Para las tres danzas y los premios para las mejores

¹ *Ibid.*, lib. xxiii, pág. 180.

² *Ibid.*, lib. xxii, pág. 265.

³ *Ibid.*, pág. 279.

⁴ *Ibid.*, pág. 283.

⁵ *Ibid.*, págs. 289-290.

⁶ *Ibid.*, pág. 292.

⁷ *Ibid.*, xxiii, lib. xxiv, pág. 7.

exhibiciones bastarían otros quinientos, reduciendo así todos los gastos a dos mil pesos ¹.

Pero al considerar en la junta de 21 de abril de 1622 el problema de celebrar la fiesta del Santísimo Sacramento, se observó que los dos mil pesos no habían sido suficientes el año anterior y que por haber reducido los gastos se habían caído los tablados. Como sería la primera fiesta a que asistiría el Conde de Priego, nuevo Virrey, pidieron los comisarios que se añadiesen otros trescientos cincuenta pesos a la suma ya otorgada ². Al día siguiente (22 de abril) se revocó la limitación y se dió licencia para gastar dos mil trescientos cincuenta pesos ³.

Los comisarios, deseosos de alterar la costumbre de tener sólo dos comedias para la fiesta del Corpus, presentaron en el Cabildo de 19 de mayo de 1623 argumentos a favor de introducir más ornato y ostentación en la celebración, para la cual calcularon ser necesarios dos mil ochocientos pesos. Se propuso representar dos comedias y tres coloquios y hacer cuatro danzas y un mitote. Y puesto que los gigantes viejos no servirían, tendrían que gastar doscientos treinta pesos por otros nuevos:

... tienen dispuesto... lo siguiente: que, porque en la octava no se hacía festejo ninguno, está dispuesto se haga el día principal una comida [sic, por *comedia*] en la parte ordinaria; y el viernes en la iglesia, un coloquio; y el domingo intermedio en la calle, otro; y el martes, otro; y el jueves de la octava, otra comida [sic], que son cinco; y que por ellas con bestiduras lo tienen concertado en mil trescientos y cincuenta pesos; y cuatro danzas, en quinientos y sesenta pesos; y los jigantes que estaban no son de provecho ni tenían bestiduras, han hecho otros nuevos por duocientos y treinta pesos, y las han de bailar y han de acudir todos los días a la iglesia a bailar, y tarasca nueva, y ramendado la vela, y hecho muy lucidos fuegos y salvas de artillería, y prevenido trompetas para las calles, jitanas y pelás; y fuera desto, han prevenido un mitote, y en las calles altares, y más ornato, haciendo en ello gran diligencia sin tener esto costa ninguna; y que en lo referido y flores y colgaduras han tanteado ser necesario dos mil y ochocientos pesos... ⁴.

El 29 de abril de 1624 «se habrió un pliego despaña en el cual estaba una carta de hipólito de vergara ⁵ con dos comedias de san hipólito que

¹ *Ibid.*, pág. 8.

² *Ibid.*, pág. 265.

³ *Ibid.*, págs. 265-266.

⁴ *Ibid.*, XXIII, lib. xxv, 24.

⁵ Hipólito de Vergara, natural de Sevilla, vivió a fines del siglo xvi y en el primer tercio del siguiente. Publicó una *Vida del Santo Rey don Fernando* (Osuna y Sevilla, 1630), en que se incluyó la comedia titulada *El defensor de la Virgen o Hechos del santo rey don Fernando*: La Barrera supone sea idéntica a *La Virgen de los Reyes*, que se atribuye

dedica a la ciudad. Y visto, se mandó que los comisarios las vean, y, siendo a propósito para la fiesta del santísimo sacramento, se representen ⁶. El 10 de mayo se advirtió a los regidores (que ya tenían dispuestas las farsas, danzas y lo demás para la fiesta del Santísimo Sacramento) que era preciso suspender los preparativos, pues estaban embargados los propios y rentas por los oficiales reales a causa de una deuda que la Ciudad debía a la caja real ⁷.

El 6 de marzo de 1625 el Ayuntamiento nombró dos comisarios para que concertasen las representaciones, danzas, saraos, juegos y demás para la fiesta del Corpus y suplicasen al Virrey que se les permitiera tomar tres mil pesos de las alcabalas de la Ciudad ⁸. Pero el 5 de septiembre se reveló que gastaron noventa pesos más de lo que habían previsto ⁹.

El Cabildo (2 de enero de 1626) votó gastar «en la Fiesta del Santísimo Sacramento para las comedias, danzas, juegos, tablados y lo demás necesario, dos mil y duscientos pesos» ¹⁰. En la junta de 17 de abril se confirmó la orden de gastar dos mil doscientos pesos ¹¹.

Parece que los regidores creían que dos mil doscientos pesos bastaban para las comedias, danzas, tablados, etc., de la fiesta del Corpus, ya que así lo dijeron el 9 de abril del año siguiente (1627) ¹². El 23 de abril del mismo año se advirtió «que la vela de lienzo, que se acostumbra poner el día y otaba de la fiesta del Santísimo sacramento que esta ciudad celebra, para las comedias, está toda podrida, de manera que no puede servir imponerse en ninguna manera y que sin ella no se puede celebrar los autos de representación...» ¹³. La vela nueva costaría novecientos pesos, y se sacarían de

también a Vergara. Cervantes le colocó entre los poetas nombrados defensores del Parnaso. Dice así el *Viaje del Parnaso* (cap. III):

Este que en lista por tercero pones,
que Hipólito se llama de Vergara,
si llevarle al Parnaso te dispones,
haz quenta que en él lleuas vna xara,
vna saeta, vn arcabuz, vn rayo,
que contra la ignorancia se dispara.

Véase NICOLÁS ANTONIO, *Bibliotheca Hispana nova*, I, Matriti, 1783, pág. 611; CAYETANO ALBERTO DE LA BARRERA y LEIRADO, *op. cit.*, pág. 473-474; SÁNCHEZ ANJONA, *op. cit.*, pág. 268.

¹ *Actas*, XXIII, lib. xxv, 129.

² *Ibid.*, págs. 133-134.

³ *Ibid.*, pág. 233.

⁴ *Ibid.*, pág. 278.

⁵ *Ibid.*, XXIV, lib. xxvi, 7.

⁶ *Ibid.*, pág. 34.

⁷ *Ibid.*, pág. 106.

⁸ *Ibid.*, pág. 109.

la alcabala ¹. Según las actas del 21 de mayo, Su Excelencia había de tener su tablado en la calle de San Francisco. El comisario de la fiesta fué encargado de convidar « a su excelencia, real audiencia y al señor visitador general para la prosecución y comedias... » ².

El 29 de abril de 1628, después de nombrar los comisarios para la fiesta del Corpus Christi, se hace advertir :

... que los ensayos de comedias y danzas se hagan en las casas de cabildo como está dispuesto y ordenado, y que los ensayos sean quince días antes para que enmedie lo que pareciere, y, si desta manera no se cumpliera, el mayordomo no les pague la cuarta parte que se ha de retener, y se haga consulta a su excelencia sobre escusar la representación del santo oficio antes de haberse visto sino que en papel se haga la aprobación ³.

El 23 de abril de 1629 se dió la autorización usual a los comisarios para que hicieran los preparativos para la fiesta del Santísimo Sacramento, y se ordenó que los ensayos de las comedias fuesen en la sala del Cabildo ⁴.

Al año siguiente (15 de abril de 1630) se acuerda que para la fiesta del Corpus el Señor Procurador Mayor pida « al señor corregidor recaudo para traer una compañía de representación donde estuviere, pues no es justo que esté la ciudad sin entretenimiento » ⁵. Las actas del 22 del mismo mes confirman la declaración acerca de la ausencia de actores de la capital. Juan Antonio de Sigüenza se hallaba en aquel entonces con su compañía en Puebla de los Ángeles, pero ofreció venir con tal que le remitiesen trescientos pesos, aunque fuese a cuenta de lo que había de ganar de la fiesta. Otros gastos se previeron por la necesidad de hacer gigantes nuevos y de comprar un toldo nuevo, y se hizo una petición de otros mil pesos sobre lo gastado el año anterior :

Don pedro díaz de la barrera, correo mayor deste reyno, regidor y comisario de la fiesta del Santísimo Sacramento, digo que, para hacer la dicha fiesta con la demostración que es justo, no hay cantidad de dinero suficiente, supuesto que otros años se ha tenido mayores comodidades para celebrarse, pues en la ocasión presente no hay compañía de representantes y fué menester que el señor corregidor despachase un correo para que viniesen, cuya respuesta presenté a vuesa señoría, en que piden cuatrocientos pesos de ayuda de costa, para que provea lo que fuere servida... Y así mismo servido la requisitoria, que el señor corregidor despachó, que mandó cumplir el alcalde mayor de la ciudad de los ángeles en razón de que los farsantes viniesen a hacer las comedias para esta fiesta,

¹ Lugar citado.

² *Ibid.*, pág. 124.

³ *Ibid.*, pág. 252.

⁴ *Ibid.*, lib. xxvii, 69.

⁵ *Ibid.*, pág. 231.

y la carta que respondió dicho alcalde mayor, y otra de Juan Antonio de Sigüenza, autor de comedias, en que, insinuando imposibilidad de su venida, ofrece venir socorriéndole con trescientos pesos aunque sea a cuenta de lo que hubiere de baler de la fiesta. Visto por la ciudad, acordó se despachen los trescientos pesos que piden los farsantes para su venida por cuenta de lo que hubieran de haber por la fiesta del Santísimo Sacramento, y el señor procurador mayor haga el despacho por su cuenta dándole cien reales para el mensajero ¹.

En ejecución de su cargo, dijo el diputado de la fiesta del Santísimo Sacramento, en el Cabildo de 5 de mayo de 1637, que había consultado a Su Excelencia acerca de servir a la Marquesa (a causa del achaque en que está) « el día de corpus cristi en la asistencia de la comedia... algún dulce por la detención del tiempo... ». Se acordó librar a los comisarios trescientos pesos de propios para que diesen colación los tres días a la Marquesa ².

El 21 de mayo de 1638 se leyó una carta de los comisarios de la fiesta del Corpus en que se sugirió que hiciesen vestiduras nuevas de raso de China para los gigantes y que los guarneciesen de cifras y flores de oro y plata ³.

Los regidores oyeron el 12 de abril de 1641 el orden que propuso el Virrey para la fiesta del Santísimo Sacramento. Dispuso que se representasen autos sacramentales en las naves de la iglesia y que se acortase la marcha entrando la procesión por la calle de Tacuba y dando vuelta a la de San Francisco :

Que se entolde la mitad de estas calles con velas de lienzo, ayudando a el gasto su excelencia, la real audiencia, sala del crimen, ciudad, contaduría mayor, consulado, ministros de la real caja y cofradía del Santísimo Sacramento, porque los gremios lo han de cuidar y asistir a conservar los toldos y colgarlos por cuerdas. Que no haya comedias, sino autos sacramentales, que se despache fuera de México vengan todas las danzas y mitotes que pareciera a la ciudad. Que se hagan los autos en las dos naves cubiertas de la iglesia y en otra que se añade y que allí se hagan los tabladillos. Que se pregone que todos los gremios pongan altares en las calles y esquinas ofreciendo premio a quien mejor lo hiciere ⁴.

En el Cabildo de 28 de abril de 1642 « viéronse unos autos en berso de que hizo demostración el padre fray Lázaro de Torres para la fiesta de corpus, intitulados *Los sisnes* de Lope de Vega, y se remitieron a los señores comisarios para que los vean » ⁵. Al parecer, estos autos, titulados *Los*

¹ *Ibid.*, pág. 234.

² *Ibid.*, XXV, lib. xxxi, 48-49.

³ *Ibid.*, pág. 223.

⁴ *Ibid.*, XXV, lib. xxxii, 201.

⁵ *Ibid.*, lib. xxxiii, 301.

cisnes, no se han mencionado hasta ahora en ningún catálogo ni bibliografía de Lope de Vega¹. El 15 del mes siguiente se acordó que la fiesta se hiciese de acuerdo al año anterior².

Aunque las actas del 10 de junio de 1613 no tienen nada que ver con representaciones dramáticas, conviene insertarlas íntegras puesto que contienen pormenores nuevos relativos a la carrera del Bachiller Arias de Villalobos, insigne poeta y dramaturgo y activo empresario de 1589 a 1595³. Se descubre leyendo la petición de Arias de Villalobos que hacía unos veinte años que tenía un «pupilage de latinidad». Y como se lamentara de la falta de agua en su escuela, los regidores, de acuerdo con el parecer del Obreiro Mayor de Propios, se decidieron a hacerle merced de una paja de agua del ramal que iba al Hospital Real:

El bachiller arias de billalobos, presbítero, digo que, como a vuestra señoría le consta por ser público y notorio, de veynte años a esta parte he tenido en esta ciudad vn pupilaxe de latinidad y rreformación de costumbres, y escreuir, leer y contar, de los hijos desta rrepública, de donde a sido nuestro señor servido que de lo más granado de toda ella ayan salido para las rreligiones generalmente y para los demás estados tanto número de dicipulos como ay en ella [y] están dando testimonio de esta berdad. Y porque lo principal de que ha tenido necesidad en el dicho pupilaxe es agua para su limpieza y aseo, para las demás cossas que en rrazón de faltarle la dicha agua les faltan, por tenerla muy distante en las pilas comunes, y, teniéndola adentro del dicho pupilaxe de la dicha mi cassa, gozan del beneficio que desto se les puede seguir, como hijos que son desta patria y encerrados por sus padres para que se críen, no sólo en toda cristiandad y doctrina, sino en las demás cossas de limpieza y curiosidad, a vuestra

¹ Han debido perderse muchos más autos de los que incluyen como tales Rennert y Castro en su lista, y es muy probable que éstos citados en las *Actas del Cabildo* sean de los que han perecido sin dejar más rastro que el título. Ninguno de los autos publicados por Menéndez y Pelayo, tomos II-III de las *Obras de Lope*, o mencionados por ANTONIO RESTORI, *Degli «autos» di Lope de Vega Carpio*, Parma, 1898, lleva tal título, ni podría titularse así, por su argumento. Tampoco se encuentra el título en los catálogos consultados: RENNERT Y CASTRO, *op. cit.*, págs. 527-530; *Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega*, Madrid, 1935; BARRERA Y LEIRADO, *op. cit.*; MEDEL DEL CASTILLO, *op. cit.*; A. PAZ Y MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, nueva edición, por Julián Paz, Madrid, 1934-1935; JENARO ALENDA, *Catálogo de autos sacramentales, historiales y alegóricos*, en BAE, III-IX. Quiero hacer constar aquí mi agradecimiento a los profesores William L. Fichter y S. Griswold Morley por las indicaciones que me dieron, mientras buscaba materia relativa a la bibliografía de los autos de Lope de Vega.

² *Actas*, XXVI, lib. XXXIII, 302-303.

³ Para los dados biográficos y literarios del presbítero Arias de Villalobos ya conocidos, véase LUIS GONZÁLEZ ORREGÓN, *México viejo*, pág. 334, y *Vetusteces*, págs. 155-161; GENARO GARCÍA, *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México*, XII, México, 1907, págs. 2-8; ROJAS GARCIDUEÑAS, *op. cit.*, págs. 106-111.

señoría pido y suplico se sirua de mandar hacerme merced de cantidad de medio rreal de agua en la data del caño y agua de santa fle que, aunque distante de la dicha mi cassa y pupilaxe, está más cercana a él, que en ésta rreceuiré toda merced y gracia. el bachiller billalobos.

En México, en el cauildo de seis de mayo de mill y seiscientos y treze años se leyó esta petición, y, vista, se acordó que el señor obrero mayor de propios informe con la [sic] alarife desta ciudad y maestro del agua don fernando alfonso carrillo.

En cumplimiento de este decreto vicité la cassa del bachiller, y la rrelación que se haze es cierta y verdadera, y que tiene muy precisa necesidad del agua que pide para el pupilaxe y cantidad de niños a quienes enceña a ler, escrebir y contar, y deue vuestra señoría hacelle merced de una paxa de agua del rramal que ba al hospital rreal, y para adelante con las condiciones ordinarias, y que la fianza sea lega [c. 1^o] y abonada y esto es mi parecer. flecho: luys pacho mexia. rrodrigo alonso de albis.

E, visto por la ciudad, se acordó de conformidad que se hacía e hizo merced al dicho bachiller arias de billalobos de la dicha paxa de agua para las dichas cassas conforme al parecer del obrero mayor, y con que aga la obligación ordinaria y dé la fianza que se acostumbra y sea persona abonada, y la dicha merced se le haze sin perjuicio de tercero, para lo qual se le dé título auturissado según se suele y acostumbra hacer en semejantes mercedes, y metiéndola a su costa y teniéndola presa y encarcelada⁴.

El 23 de septiembre del año 1622 el Bachiller Arias de Villalobos volvió a aparecer en el Cabildo. Como tenía que contraer la deuda de imprimir su relación de la *Obediencia que México, cabeza de la Nueva España, dió a la Majestad Católica del Rey D. Felipe de Austria N. S.*⁵, suplicó a la Ciudad que no le cobrase los doscientos cincuenta pesos restantes de los quinientos que se obligó a pagar cuando se le hizo merced del agua para sus casas. Se acordó concederle este favor con tal que se terminase la impresión de su obra dentro de tres meses:

El bachiller arias de villalobos, presbítero, digo que por vuesa señoría me fué mandado que asistiese a la acción de la obediencia questa muy noble y muy leal ciudad dió a la magestad católica del rey nuestro señor alzando pendones en su real nombre, para que de todo hiciese verdadera y esacta relación que se llevase impresa a sus reales manos y, porque yo la tengo para imprimir dedicada a vuesa señoría y no tengo para costearla ni hasta agora se me ha fecho alguna ayuda de costa ni yo la quiero de mi trabajo, sino en orden al mayor servicio de vuesa señoría, a quien le toca y a quien la dedico.

⁴ *Actas*, XIX, 78-79.

⁵ Así dice el título dado en la reimpresión hecha por GENARO GARCÍA, *op. cit.*, págs. 125-281. Esta obra de Arias de Villalobos consta de dos partes distintas, una que describe las ceremonias del acto de obediencia y otra que resume en verso la historia y grandeza de la Ciudad de México.

A vuesa señoría suplico se sirva de hacerme merced de que se me remitan y casen de la obligación de la merced del agua que metí en mis casas (los docientos y cincuenta pesos restantes de los quinientos a que me obligué), pues tengo pagados los duscientos y cincuenta del repartimiento primero, para con este socorro ayudarme a la impreción de la dicha obediencia, que en ello recibiré merced, y poder más cómodamente servir a vuesa señoría en cosa de tanta honra e importancia y que tanto describe la lealtad y firmeza con que vuesa señoría sirve al rey nuestro señor. el bachiller villalobos.

Vista por la ciudad, acordó que, habiendo satisfecho el licenciado villalobos los doscientos y cincuenta pesos que por auto del señor marqués de guadalcazar mandó pagar a los que tenían mercedes de agua a cuenta de los quinientos pesos que se obligaron a dar, y haciendo el dicho licenciado la impresión que refiere dentro de tres meses a contento del señor don francisco de trejo y don fernando carrillo, se le hace suelta de los otros doscientos y cincuenta pesos que estaba obligado por razón de la dicha merced de agua para sus casas¹.

Al año siguiente (21 de agosto de 1623), el Bachiller solicitó de nuevo, por haber escrito la *Obediencia que México... dió a la Majestad Católica del Rey D. Felipe de Austria N. S.*, que el Cabildo mandase hacerle merced de un tomin de agua de la atarjea de Chapultepec, para el servicio y riego de una casa y huerta suya. Después de investigar, la Ciudad le concedió la merced:

El bachiller arias de villalobos, presbítero, digo que por vuesa señoría me fué mandado pusiese en relación el acto de la obediencia real questa imperial ciudad dió a la magestad católica del rey don felipe cuarto de austria, mi real señor, y porque yo, con gran deseo de servir a vuesa señoría, la he puesto en esta mi provincia y dirigido a V. S., cuya es, sin perdonar a la cortedad de mi salud y empeño de tanto tiempo en que para perpetua memoria del hecho añadí a la dicha relación todo lo tocante al estado desta gran corte y ciudad, que fué de los emperadores naturales de la tierra, desde antes que por ellos fuese fundada hasta el mayor crecimiento en que hoy está, cosa de grandísima magestad para la dicha ciudad y de fatiga para mí, todo lo cual dispone el premio que las repúblicas y príncipes dan a los que escriben perpetuando su memoria y sus grandezas, y pues yo con tan buenas entrañas y deseos he servido en esta ocasión, y con ella para en lo futuro de largos siglos queda ejemplar vivo de la acción de vuesa señoría en el servicio real, y de la mía, y el de su magestad, y desta muy noble y muy leal ciudad de quien vuesa señoría es nobilísima cabeza.

A vuesa señoría suplico haya mi servicio en esta causa por grato y se sirva de mandarme hacer de un tomin de agua del caño y targea de chapultepec para el servicio y riego de una casa y huerta mía que en aquel

¹ *Actas*, XXIII, lib. xxiv, 324.

paraje tengo, que en ello recibiré gran merced y vuesa señoría mostrará algún rasguño de su mayor gratitud. el bachiller villalobos.

En cumplimiento de lo que vuesa señoría manda por esta petición, vi la casa y huerta [a que] en ella se refiere con juan de rioja, maestro del agua, y atento a las causas quel contenido refiere y a que dirigió a vuesa señoría la obra que se le cometió en el acto de levantar pendones por la magestad del rey don felipe cuarto, nuestro señor, y, demás desto, haber escripto la magestad y grandeza desta ciudad para perpetua memoria en el punto que la obra por sí muestra, y en su persona tendrá vuesa señoría lo competente para las cosas que de su servicio se ofrecieren, siendo servido, se le podrá hacer merced del tomin de agua de la targea que hoy viene de chapultepec para el servicio y riego y sustento de la dicha su casa y huerta, porque la dicha targea trae sobradamente el agua que es menester para que no haga falta esta data y que esta sea sin pención ninguna... Visto todo por la ciudad, que se le hace merced conforme al parecer sin perjuicio de tercero¹.

HARVEY LEROY JOHNSON.

Northwestern University.

¹ *Ibid.*, lib. xxv, 40-41.

NOTAS

UNA COPLA DE JORGE MANRIQUE Y LA TRADICIÓN DE FILÓN EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Como hasta el Siglo de Oro la palabra *cativo* posee junto al significado etimológico 'prisionero, esclavo', la acepción derivada 'desdichado, miserable, malo' mantenida en el italiano *cattivo*, no es de extrañar que se haya interpretado en este último sentido el empleo del término en las *Coplas* de Jorge Manrique:

Si fuesse en nuestro poder
tornar la cara fermosa
corporal,
como podemos fazer
el ánima gloriosa
angelical,
¡ qué diligencia tan biua
touiéramos toda hora
y tan presta
en conponer la catiua,
dexandonos la señora
descompuesta !¹.

En su edición del *Cancionero* de Manrique, Madrid, *Clásicos Castellanos*, 1929, el profesor Augusto Cortina se decide por la acepción figurada de *cativa*, y la apoya en los siguientes ejemplos: « Non te riepto ca eres una cativa bestia ». (Berceo, *Milagros*, 92 b) « Dezian a la Quaresma: « ¡ Dónde te asconderás, catyua ? » (Buen amor, 1198 c) « ¡ Qué mentiras y qué locuras dirá agora este cativo de mi amo ! » (La Celestina, I.) Cada uno destes cativa y mezquinamente procuran su interese con los suyos. (Ibidem.) Non fuyáis, gente cobarde; gente cautiva, atended. (Quijote, I, 4.)

La acepción recta del término, única que conoce el *Mio Cid*, aparece en innumerables casos; basten algunos, tomados de los mismos autores que cita Cortina: « Commo ganó la gracia que saca los cativos »². « Non ha syeruo cabtivo que el

¹ FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, 1915. Tomo II, pág. 229.

² BERCEO, *Vida de Santo Domingo de Silos*, 352 c (y 357 a, 362 c, 368 d, 371 a, 373 c, 374 d, en el mismo episodio, al referir la huida milagrosa de un cristiano aprisionado por los moros).

dinero non le aforre » (Buen amor, 512 c). « Enemigos que nos quieren fazer sieruos captiuos ». (Ibidem, 1582 c). « Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar cativa ». (La Celestina, I).

En cuanto al ejemplo del *Quijote*, I, 4, es claro que Cervantes parodia allí la lengua arcaizante de los libros de caballería (« Non fuyáis »); en su propia lengua, la *Historia del cautivo* (*Quijote*, I, 39-41), es la historia del prisionero de Argel. Además, *cativo* 'prisionero' es palabra favorita de la lengua amorosa de los contemporáneos de Manrique:

¿ Qué faré, cativo yo,
que perdí mi libertad
ganando catinuidad
de quien libre me robó ? (MENA, n° 17, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Por vos me plugo la vida,
por beuir vuestro cativo. (MENA, n° 23.)

Yo triste de vos cativo. (MENA, n° 25.)

Vy por do siempre serés
su cativo aherrojado. (ÁLVAREZ GATO, n° 84, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Nací libre y soy cativo (QUIRÓS, n° 584, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

E non quiero ser cativo
de quien non es verdadero. (VILLASANDINO, n° 618, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Qué triunfo más altiio
puedes ver ni virtuoso
que librar un tal cativo... ? (GUEVARA, n° 894, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Yo so el cativo en cadena. (CARTAGENA, n° 917, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Y si yo he quedado biuo
siendo su viejo cativo... (CARTAGENA, n° 932.)

Porque siéndoos yo cativo,
no tiene fuerça mi grado. (CARTAGENA, n° 940.)

El libro hazes cativo. (COTA, *Diálogo entre el Amor y un viejo*.)

Pues de quien soy amador,
non oso dezir cativo. (SOLÍS, n° 973, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Non fagáis de mí ajeno,
que nascí vuestro cativo. (CARVAJALES, n° 986, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

De quedar vuestro cativo
no doy culpa a mi desseo. (VELASCO, n° 1032, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Hago de libre captiuo,
y al muy captiuo rescato. (SÁNCHEZ DE BADAJOZ, n° 1055, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Vna vez fuy ya cativo
en la guerra del querer. (VIVERO, n° 1129, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Avnque me vedes asy
catyvo, libre nacy (RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, *Obras*, ed. *Bibliófilos españoles*, Madrid, 1884, p. 75.)

El frecuentísimo empleo de esta palabra es característico de Tapia :

Ni esté libre ni catiuo. (n° 797, *Cancionero...*, de FOULCHÉ-DELBOSC.)

Porque yo, cierto, nascido
para ser vuestro catiuo. (n° 799.)

Mi querer, que a ser catiuo
me condena. (n° 812.)

Y sepa que sin mudança
soy de veras su catiuo. (n° 814.)

Assí que los amadores
son los que son los catiuos
del cautiverio de amores. (n° 816.)

Esse está mejor librado
el que está menos catiuo. (n° 833.)

Porque siendo yo catiuo
de vna dama que no veo. (n° 837.)

Catiuo soy en cadenas. (n° 853.)

También se halla este empleo en las poesías amoratorias del mismo Manrique :

Y en hallándome catiuo,
y alegre de tal prisión. (n° 463.)

Claro verán quién me tiene
contento por su catiuo... (n° 479.)

Y mi libertad quedó
en vuestro poder catiua. (Pág. 109, versos 203-204, edición de Cortina.)

Yo soy el que está catiuo
y no piensa verse fuera. (Pág. 115, versos 297-298, edición de Cortina.)

Así, hasta el siglo XVI coexisten las dos acepciones de *cativo*, si bien la etimológica es la más frecuente. Sólo la historia de la contraposición *cativa-señora*, podrá, pues, decidir inequívocamente a cuál de los dos sentidos apuntaba el poeta.

De los escritos filosóficos de Cicerón, los más leídos en la Edad Media fueron probablemente las *Tusculanae disputationes*, que plantean y resuelven en sentido fácilmente adaptable a la moral cristiana, el problema de la inmortalidad del alma, el dolor, las pasiones, la virtud. En estos diálogos (II, 21) afirma Cicerón que, en el hombre de honor, la razón se impone a las facultades inferiores del alma para hacer sobrellevar dignamente el dolor : « Praesto est domina omnium et regina ratio... Haec ut imperet illi parti animi, quae oboedire debet, id videntum est viro. » Quonam modo » inquires. Vel ut dominus servo vel ut imperator militi vel ut parens filio ».

La primera de estas comparaciones, referida a los mismos objetos, se lee también en el tratado *Sobre la creación del mundo*, 59 de Filón de Alejandría quien, como es sabido, utilizó en su empresa de conciliar judaísmo y helenismo las mismas obras de divulgación filosófica en que se inspiró Cicerón para aclimatar el pensamiento griego en el mundo latino : « Cada sensación, seducida por los

halagos propios para ella, y gozosa con lo que se le ofrece — la vista, con la variedad de formas y colores, el oído con la armonía de las voces, el gusto con la dulzura de los sabores, y el olfato con el aroma de las auras espiradas —, recibe tales dones y, a modo de esclava, los trae al raciocinio, como a su señora ». Con distinta aplicación, el mismo contraste aparece en otras obras. Actualizado en la historia de Sara y Agar, ilustra la relación entre las ciencias y la filosofía, entre la filosofía y la más alta sabiduría — relación que la Edad Media fijó en la fórmula *philosophia ancilla theologiae* : « Así como la cultura general es esclava de la filosofía, así la filosofía lo es de la sabiduría »¹. Cf. *Alegorías de las santas leyes*, III, 87 : « la esclava, o sea la cultura general ». En la obra *Sobre la providencia*, conocida en griego por los extensos fragmentos que incluyó Eusebio de Cesarea en su *Preparación evangélica*, la comparación surge a propósito de los médicos que curan el cuerpo, y los filósofos que curan el alma² : « Cuantos se ocupan de la instrucción bastarda ni a los médicos imitan — los cuales cuidan el cuerpo esclavo del alma —, ellos, que se jactan de sanar a la señora » [esto es, al alma]. Y por último, en el tratado *Sobre los sacrificios de Abel y Caín*, 20 : « Hay quienes prefieren el cuerpo al alma, el esclavo a la señora ».

Es bien conocida la extraordinaria influencia de Filón sobre los primeros escritores eclesiásticos, solicitados por iguales problemas. Eusebio de Cesarea, creador de nuestra cronología, y San Jerónimo le elogian con fervor ; Clemente de Alejandría es el principal heredero de su esfuerzo sincretista ; Orígenes, de su interpretación alegórica de las Escrituras, que perdura hasta la Reforma ; San Basilio lo es de su amorosa elaboración de la prueba cosmológica de Dios, cuyas raíces se hallan por una parte en los Salmos 104, 136, 147, 148, y por otra en la justificación estoica de la naturaleza, tal como aparece, por ejemplo, en el segundo libro *De natura deorum* de Cicerón. Y esta dignificación teológica de la naturaleza, a través del *Hexamerón* latino de San Ambrosio, sirve, al fin, de modelo a la mejor parte de la *Introducción del símbolo de la fe*, de fray Luis de Granada.

Aunque la lengua en que están escritas las obras de Filón dificultara su conocimiento directo, no fué olvidado en la Edad Media española : desde la *Historia scholastica* de Pedro Comestor, su nombre llega curiosamente deformado a la *General estoria* de Alfonso el Sabio³. Como supuesto autor de la anónima *Sabiduría de Salomón*, según una opinión que menciona San Jerónimo y que sustentaron luego Juan de Salisbury, Lutero, Belarmino y Huet, lo recuerdan Gómez Manrique en la Glosa a los *Loores e suplicasiones a Nuestra Señora* (Foulché-Delbosc, *Cancionero*, tomo II, pág. 149) y Fernán Pérez de Guzmán en

¹ Sobre el unirse en busca de la enseñanza primera, 14.

² Idéntica contraposición, ampliamente desarrollada, se encuentra en las *Tusculanae disputationes*, III, 1-3. Por el tema genuinamente estoico del tratado *Sobre la providencia*, se cree que Filón debió de componerlo al arrimo de las obras de Posidonio, predilecto expositor del estoicismo en los últimos tiempos de la República, y maestro de Cicerón.

³ Edición de A. G. Solalinde, Madrid (Centro de Estudios Históricos), 1930. Tomo I, pág. 42 : « E assi como dize Amphilo. » El editor explica en nota a la pág. XVII : « de un autem Philo, citado por Comestor, In Genesim, 37, se ha llegado a un Amphilo, sin duda porque su manuscrito abreviaría autem ».

la *Coronación de las cuatro virtudes*, copla 32 (*Id.*, tomo I, pág. 667). Con el Renacimiento menudean las muestras del contacto directo con su obra: León Hebreo, jugando con la etimología del nombre Filón llama así al principal interlocutor de sus *Diálogos*, enamorado de la divina Sofía, y se afilia decididamente a la exégesis alejandrina al descubrir en el Pentateuco la filosofía griega: «Platón hecho mosayco i cabalista», advierte no sin ironía un titilillo de la versión del Inca Garcilaso. Citas de diversas obras se hallan en Pero Mexía, *Silva de varia lección*, I, 25; fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, 27, 143; Pedro Sarmiento de Gamboa, *Historia del reino de los Incas*, 4; fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, II, 5; II, 10, 1; III, 27 III, tratado 3, diálogo 3 («Filón, uno de los elocuentes y graves filósofos del mundo»); IV, 12, 4; IV, tratado 2, diálogo 1; IV, tratado 2, diálogo 9, 2; Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, II, 6 y 7; fray Juan de los Ángeles, *Conquista del espiritual y secreto reino de Dios*, I, 3, *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma*, II, 11; *Vergel espiritual del ánima religiosa*, Prólogo; *Consideraciones sobre el Cantar de los cantares*, I, 5, 1; I, 9, 2; I, 14, 3; II, 4, 2; II, 5, 1; II, 10, 1; II, 10, 5; II, 12, 5; cita, esta última, introducida en estos términos: «Divinamente alumbró este pensamiento Filón»; fray Pedro de Ribadeneyra, *Tratado de la tribulación*, II, 11, para quien Filón es «autor gravísimo y elocuentísimo»; Bernardo Aldrete, *Del origen y principio de la lengua castellana*, I, 21; III, 6 y 9; Cascales, *Cartas filológicas*, década segunda, IX; Quevedo, *Doctrina estoica*, y al comentar la Oda a la cigarra en el *Anacreonte castellano*; Gracián, *El criticón*, Parte I, crisis III; Nieremberg, *Epistolario*, 56; Lope, *El peregrino en su patria*, IV; Tirso, *El amor médico*, II, 8; y quizá Calderón, que pudo tener presentes para los monólogos de *La vida es sueño*, los hermosos capítulos 22 y 23 de la *Vida de José o el político*, como conjeturó Manuel José Fernández Vinjoy quien en 1788 vertió al español esa obra con el título de *El repúblico más sabio*¹.

Pero de todos modos Filón ha ejercido su más fecundo influjo no directamente sino a través de los Padres de la Iglesia, que divulgaron su pensamiento. Así, el contraste esclava-señora se encuentra, por ejemplo, en la *Enarratio in psalmum CXLV*, 5 de San Agustín: «Caro lene oboediens, famula est animae». Y más explícitamente en el *Liber exhortationis* atribuido al mismo santo (Cap. XXXV, *Caro domanda*): «Et semper atque semper caro nostra subjecta sit animae, et sicut ancilla famuletur dominae suae... Neque incrassari permittamus ancillam, ne contemnat dominam suam, sed omnibus jussis ejus et obsequiis mancipetur». O en los *Sermones* de San Pedro Crisólogo: «Nonne anima de caelo est, corpus e terra, illa dominatur, hoc servit...?» (109) Si dominatur anima, corpus servit (102)».

En esta tradición se entronca la ininterrumpida frecuencia de las parejas cuerpo-alma, esclava-señora, en la literatura española, por empezar en los *Proverbios* de Guillén de Cervera (1165-1245), antigua muestra de un género bien representado dentro de la literatura catalana² y principalmente conocido en la de

¹ Según MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Madrid, 1919. Tomo I, pág. 249.

² GABRIEL LLABRÉS, *Estudi històric i literari sobre'l Cançoner dels Comtes d'Urgell*. Pu-

Castilla por los *Proverbios morales*, de igual forma métrica, del Rabino de Ca-
rrión:

Lo vil cors senyoreya sobre l'esperit tan
ab erguyt e per enueya e abduy hi auran dan.

L'esperits ab lo cors acomparar no fay;
cant l'esperits ne s'fors, lo cors a terra vay.

Si mes aines la siruenta que la dompna no fas,
cascuna n'er dolenta el dol tot tu l'auras.

Si la siruenta s'vestia mils que la dona, dans t'er,
quel dona n'er marrida rendral mal loquer.

(*Cançoner dels Comtes d'Urgell*, 330 y sigs.)

Y más adelante:

Hom deu la dompna honrar enans que la siruenta;
la carn vey tant presar que l'arma nes dolenta.

(*Ibidem.*)

Dentro de la literatura en lengua castellana inicia la serie el *Libro de Alejan-*
dre, que comenta graciosamente el contraste:

Es la carne sennora, el espíritu uençido,
faz uarrer la casa la muger al marido. (1647 ed. ms. de Madrid.)

En la *Revelación de un hermitanno*, ejemplo de un tipo de «debate» asidua-
mente cultivado en la Edad Media, el cuerpo dirige al alma las siguientes pala-
bras (copla 8):

Tú mi sennora, yo tu seruidor.

Por dos veces aparece el contraste en las exhortaciones a la virtud de continen-
cia que por boca de Salomón declama Jaume Roig († 1478) en su *Libre de les*
dones:

Si dins virtut
de contenir,
no pots tenir,
que t'hi esforces;
car no fa forces
la part carnal
servicial
a la raó.

Lo sentiment,
raó senyora,
la carn traidora
de l'hom discret
ab si retret
deu rominar
e dominar. (III, 2)

blicat per la Societat Catalana de Bibliòfils, 1907. En la página XIII el autor enumera las
siguientes colecciones de sentencias, además de las anónimas: En Jafuda Bonsenyor, *Libre*
de dits e paraules de savis; Rey En Jacme, *Libre de doctrina*; R. Lull, *Proverbis*; Lluís de
Pax, *Doctrina moral*.

Una canción de Pedro Torrellas, compuesta hacia la misma época, presenta desplazados por una asociación obvia los términos del contraste: la pasión es quien convierte en criada a la voluntad señora:

O *passió* que, sens poder, has força
la *voluntat* fent *senyora* ciruenta.

La imagen penetra en el Siglo de Oro con el más claro representante del Renacimiento español, Garcilaso, cuyo estetismo desinteresado se ha destacado, creo que exageradamente, por contraste con la conocida tendencia moral y didáctica del arte castellano. «La fruta del cercado ajeno», los ojos con que el poeta verá a su amada muerta cuando se cierran los ojos con que la ha visto. (Soneto «¡Oh hado ejecutivo en mis rigores!») marcan su arraigo en la tradición ética de la literatura de su patria. Por eso no sorprende que, en la confidencial y atormentada *Canción IV*, Garcilaso exprese el vencimiento de la mejor parte de su alma con la vieja imagen de Filón:

Estaba yo a mirar, y peleando,
en mi defensa mi razón estaba
cansada, y en mil partes ya herida;
y sin ver yo quién dentro me incitaba,
ni saber cómo, estaba deseando
que allí quedase mi razón vencida.
Nunca en todo el proceso de mi vida
cosa se me cumplió que desease
tan presto como aquesta; que a la hora
se rindió la señora,
y al siervo consintió que gobernase.

A la zaga de Garcilaso, la imagen aparece repetidamente en las obras devotas de Jorge de Montemayor, uno de los más felices glosadores de Manrique. En su *Auto Primero*, la Sensualidad quiebra gozosa su obediencia en estos términos:

¡Sus, Justicia!, andá en buen hora:
que si dantes fuí *captiva*,
ora quedo por *señora*.

(*Cancionero, Bibliófilos españoles*, Madrid, 1932, pág. 251.)

Y en la *Devota Exposición del psalmo Miserere mei, Deus*, al pintar la condición del hombre que se ha alejado de Dios:

La carne a la razón no la obedece,
la razón de la carne está *captiva*. (*Ibidem*, pág. 322.)

Al contraste está dedicado un capítulo entero de la *Agonía del tránsito de la muerte* del maestro Alejo Venegas (el titulado «Que la razón deve y puede subjectar a sí a la sensualidad» VI, 2), y en especial estas frases: «Fuera de buena cuenta estaría el que por componer la *captiva* se dejase a la *señora* desnuda».

Todo el largo parágrafo «De la servidumbre en que viven los malos (fray Luis de Granada, *Guía de pecadores*, I, 19, 1), no es sino ampliación de este pensamiento:

Pues ¿qué cosa más para sentir, que ver cómo teniendo el hombre un ánima criada a imagen de Dios..., venga a subjectarse y regirse por el ímpetu furioso de su apetito bestial?... Pues este apetito es la esclava de que hablamos; que por carecer de lumbré de razón, no se hizo para guiar ni mandar, sino para ser guiada y mandada... Pues ¿qué es esto sino entregar todo el gobierno de su vida a la sucia y torpe esclava de la carne, empleándose en todos los juegos y pasatiempos y deleites que ella pide, desamparando el consejo de la nobilísima y legítima mujer, que es la razón?⁴

La fórmula también se halla en la *Introducción del símbolo de la fe*, II, 6, en que fray Luis lamenta la pérdida de «la orden y concierto con que Dios crió al hombre... de tal manera, que la misma razón que le había de contrastar [al apetito de la carne] se pasa a su bando, empleando todos sus filos y aceros en buscar y granjear por mil invenciones y artes todo lo que pertenece al gusto y provecho y contentamiento del apetito de su carne, haciéndose sierva de su *esclava*, habiendo de ser *señora*.»

En la canción «Ya rompí la cadena, amor tirano» de Pedro de Padilla (autor también de una feliz imitación de las *Coplas* de Jorge Manrique), que celebra la recién ganada libertad del poeta y su propósito de reordenar sabiamente su vida, no podía faltar el consabido contraste como símbolo del cambio de actitud moral:

porque la voluntad me *sirva* agora,
y mande la razón como *señora*. (*Romancero*, Canción segunda.)

Lope juega con el concepto en la escena de *El remedio en la desdicha*, III, en que Abindarráez, al entregarse al alcaide de Antequera, le presenta su dama Jarifa:

Bien merezco lauro y palma
de la merced que recibo,

⁴ Con su visión gráfica y familiar, fray Luis pone ante los ojos lo doloroso de someter el alma señora a la carne esclava con este pintoresco ejemplo: «Imaginemos agora que estuviese un hombre casado con una mujer, en quien cupiese toda la nobleza, hermosura y discreción que en una mujer puede haber; y que estando él así muy bien casado, una mulata criada suya y grande hechicera, teniendo invidia desto le diese algunos bebedizos, con los cuales de tal manera le trastornase el seso, que despreciada la mujer, y puesta a un rincón de casa, se entregase todo a la mulata, y la hiciese asentar en el estrado de su mujer, y con ella comiese y durmiese y se aconsejase, y tratase todos los negocios de su casa, y por su mandamiento gastase y dispase toda la hacienda en comidas y fiestas y juegos y cosas semejantes; y no contento con esto, llegase su desatino a tales términos, que obligase a su propia mujer a servir como esclava a esta mala mujer en todo lo que ella le mandase. ¿Quién podría imaginar que hasta aquí llegase el embaucamiento de un hombre? Y si hasta aquí llegase, ¿cómo extrañarían esto los que lo supiesen? ¿Qué indignación tendrían contra aquella mala hembra, y qué compasión de la noble mujer, y qué queja del desatinado marido?». Es evidente que fray Luis ha pensado el antiguo contraste dentro del tema melodramático de la esposa castigada (Q 484, en el *Motif-index of folk-literature* de Stith Thompson, Bloomington, Indiana, 1935), muy difundido en el folklore hispánico actual como episodio del cuento de los tres consejos (en que el avisado protagonista reprime, justamente, su indignación y compasión y queja) y elaborado literariamente por doña María de Zayas y Sotomayor en la novela *Tarde llega el desengaño*, y en el romance vulgar *Don Jaime de Aragón y la calavera* (Durán, nos 1176-1278).

pues siendo el *cuerpo* el *cautivo*,
te vengo a traer el *alma*.

La antítesis esclava-señora subraya esencialmente el contraste entre la razón y lo irracional, entre el espíritu y la carne. En el auto sacramental anónimo de fines del siglo XVI *Parabola coenae*, la antítesis está traspuesta en el sentido de una oposición entre el estado de pecado y el estado de gracia:

Queriendo Dios salvar la criatura
con un modo que admira y pone espanto,
no quiere sanidad la pecadora.
¡Esclava quiere ser más que señora!¹.

La curiosa autobiografía que con el nombre de *Caballero venturoso* compuso hacia 1617 Juan Valladares de Valdelomar, poetiza el mismo contraste en un soneto incluido en la Primera parte, Aventura IV:

Hacen en mí dos leyes repugnancia,
la ley de carne, torpe, vil, villana,
contra la ley del alma soberana
que la oprime y consume su sustancia.

Una es esclava y busca su ganancia
por ser su inclinación viciosa y vana,
y otra es señora eterna, limpia y sana,
que Dios es su salud y su abundancia.

En el auto de Tirso *El colmenero divino*, el Alma, sometida al Cuerpo, es la bella malmaridada, que recibe del villano consorte esta injuria:

Pues sabed, Doña Entonada,
si queréis ser la señora,
que no sois más que criada.

En *El pleito matrimonial del cuerpo y del alma* de Calderón, esta última al enfrentarse con el cuerpo, interroga retóricamente:

¿Esclava de nadie soy
cuando a ser señora vengo?

El apicarado Agustín de Rojas incluye esta antítesis en la serie con que pinta unos amores indignos en su *Loa del caballero del milagro*:

¹ Desviado también de su contenido más corriente se presenta el contraste en cierto proemio de Ercilla (*La Araucana*, parte I, 13), que señala lo arriesgado de librar la imaginación a la audacia poética:

Que muchas veces da la fantasía
en cosas que seguro nos promete,
y un ánimo a salir con ellas cría
que con temeridad las acomete;
después con el peligro desvaría,
y no acierta a salir de a dó se mete,
que la señora al siervo sometida
pierde la fuerza y tino a la salida.

Dejó el cielo por infierno,
la amada paz por la guerra,
la señora por la esclava,
la discreta por la necia.

Por último, la vieja oposición penetra en estas tierras de América, merced a las reflexiones morales con que Martín del Barco Centenera, en su *Argentina y conquista del Río de la Plata* (V, 5), encabeza el relato de los desórdenes de la Asunción y prisiones del adelantado Alvar Nuñez Cabeza de Vaca:

Que aunque no sea forçada, empero sale
la voluntad de madre, como río,
y lleva a la razón tras sí rendida
y a su dición¹ y gusto sometida.

Por lo demás, leyeron este sentido en la elegía de Manrique los dos poetas que con mayor eficacia la glosaron. El contraste, la inversión de valores, aparece claramente en la primera de las cuatro estrofas con que Jorge de Montemayor parafrasea la copla original:

No hay quien siga la opinión
del alma, y es vanidad,
ver cómo en cualquier edad
obedece la razón.
y manda sensualidad.

Casi las mismas palabras se leen en la estancia correspondiente de la glosa de Gregorio Silvestre:

Esta es nuestra ceguedad,
esta es nuestra perdición,
que tenga jurisdicción
la flaca sensualidad
con tanta disolución,
que obedece la razón
y manda la voluntad.

Aun la imitación libre de Pedro de Padilla (*Jardín espiritual*, Madrid, 1585) se arrima al sentido de 'prisionera' y no al de 'miserable':

¹ Dición, falsa grafía por *dicción* < lat. *dicionem* 'autoridad, señorío'. Cf. Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, 181:

Como es la Gloriosa plena de bendición
es plena de gracia e quita de dición:
nol serie negada ninguna petición.

Berceo entiende que no puede rechazarse pedido alguno a la Virgen por no estar sometida a ninguna autoridad. La expresión se repite cuando la Virgen pronuncia imperiosamente su «brabiello sermón» en defensa del clérigo ignorante (228a). Los dos pasajes de Berceo y el de Barco Centenera prueban sobradamente lo absurdo de las explicaciones de *quita de dición*, 'libre de mala dicción' (!) de la edición de Solalinde, y 'libre de mancha o pecado' del vocabulario de Lanchetas.

Mira que podrás tener
esta riqueza preciosa
celestial
solamente con hacer
del que te llamas esposa
más caudal.
Regálale con fe viva,
no siéndole más traidora
ni molesta;
y saldrás, pobre cautiva,
de la prisión en que ahora
te veo puesta.

Así lo entendió también Longfellow en su admirable versión:

*To deck the sensual slave of sin,
yet leave the freeborn soul within,
in weeds of woe!*

No queda duda, pues, de que los dos últimos versos de la copla « Si fuese en nuestro poder... » se insertan en el empleo tradicional de la antigua fórmula en que Filón de Alejandría fijó su valoración ascética del cuerpo y del alma, y de que, por consiguiente, Manrique se valió de *cativa* en el sentido de 'esclava'.

¿Puede precisarse cuáles han sido las fuentes de la copla « Si fuese en nuestro poder... »? Menéndez y Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo VI, pág. cxxvii (= *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, tomo II, págs. 408-409) les ha consagrado este párrafo: « Nuestro poeta no sólo aparece versado en la lección de las Sagradas Escrituras, sino también en la de los Santos Padres, aún de algunos muy poco cursados; a lo menos en nuestros tiempos. Cuando escribía, por ejemplo:

Si fuese en nuestro poder
tornar la cara hermosa
corporal
como podemos fazer
el ánima gloriosa
angelical,
¡ qué diligencia tan biua
touriéramos toda hora
y tan presta!

tenía a la vista, sin género de duda, este lugar de un cierto tratado *De vita contemplativa* atribuido a San Próspero de Aquitania: *Quanta ope ad ea quae ad corporis speciem spectant et ad molestias deformitatemque tollendas totis nisibus anhelarem si ad votum cuncta succederent? ... At vero si libera esset potestas: quae in omnibus cura? quae solertia et industria? qui tam in rebus ornandis et componendis iniquus esset labor?* »

Extraña a todo lector que Menéndez y Pelayo transcriba estas líneas sin precisar libro ni capítulo, cuando puntualiza cuidadosamente las demás fuentes que enumera. Es que, advierte el profesor Cortina en su edición citada, aquellas frases latinas las tomó el Maestro de las autoridades con que el protonotario de Feli-

pe II, Luis Pérez, anotó su *Glosa famosa sobre las Coplas de don Jorge Manrique*, Valladolid, 1561¹. Lo curioso es que esta cita de segunda mano, no verificada, sigue perpetuando una vieja confusión. Pues el tratado *De vita contemplativa*, escrito a fines del siglo v por Juliano Pomerio, retórico africano establecido en Arlés (y no por San Próspero de Aquitania, a quien se le atribuyó erróneamente desde mediados del siglo viii), no contiene en ninguno de sus tres libros las frases citadas que, por lo demás, tampoco pertenecen a ninguna de las obras genuinas de San Próspero². También puede observarse que, al presentar como fuente de la copla el supuesto pasaje *De vita contemplativa*, Menéndez y Pelayo omite discretamente el final epigramático que carece de paralelo en el pasaje latino aducido.

Ahora bien: puede afirmarse que el pensamiento que informa toda la copla en cuestión se halla en un Padre de la Iglesia griega, no en uno de los « muy poco cursados », sino en el más estudiado, el más traducido, el más influyente a la vez como exégeta, como educador y como predicador, en San Juan, apodado Crisóstomo 'boca de oro', apenas un siglo después de su muerte († 407). La obra copiosísima del *Doctor Eucharistiae* penetra en Occidente desde muy temprano e influye poderosamente en los tres renacimientos, el carolingio, el del siglo xiii (sobre todo en Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura) y el que inaugura la Edad Moderna; la Reforma le presta nueva actualidad y, si Lutero hace ostentación de desdeñarlo, Melancthon lo apadrina y Erasmo consagra a su estudio no menos de veintisiete obras, mientras sus Homilías son modelo para el siglo áureo de la oratoria sagrada española y francesa. No tiene, pues, nada de anómalo que algunas obras de San Juan Crisóstomo hayan figu-

¹ Del mismo origen proceden los pasajes señalados de Boccio. « Pueden añadirse muchas otras reminiscencias de Boecio, más o menos importantes », dice Menéndez y Pelayo, *Obra citada*, pág. cxxviii (= 409), pero los tres ejemplos que aduce son los que se encuentran en las notas de Luis Pérez. Verdad es que más adelante, al tratar de los glosadores de las *Coplas*, y tachar de impertinentes la mayoría de las citas y autoridades del protonotario, agrega: « algunas todavía son útiles y nos han puesto en camino para buscar las verdaderas fuentes de la elegía de Jorge Manrique » (Pág. cxlviii = 428).

² Presenta muy vaga semejanza con el final de la copla en cuestión el siguiente pasaje *De vita contemplativa*, III, 26, *Quid sit sua cuique tribuere*: « Quapropter si in hac vita iustitiam conamur implere, cuius iustitiae opus est proprium sua cuique tribere, Deo nos, a quo sumus facti, reddamus: nec dominari nobis ea quibus sumus naturaliter praepositi permittamus. Dominetur vitiis ratio, subjiciatur corpus animo, animus Deo, et impleta est hominis tota perfectio... » En una obra auténtica de San Próspero de Aquitania, el *Liber sententiarum ex operibus S. Augustini delibatarum*, se encuentra un ejemplo más de los *Ubi sunt?*, incansablemente repetidos en la Edad Media y que logran su culminación literaria en las *Coplas* de Manrique y en la *Ballade des dames du temps jadis*, de Villon; « Circumspice qui ante te similibus splendoribus fulsere. Ubi sunt quos ambiebant civium potentatus? Ubi insuperabiles imperatores? Ubi qui conventus disponebant et festa? Ubi equorum splendidi vectores? Exercituum duces, satrapae, tyranni? Non omnia pulvis? Non omnia favillae? Non in paucis ossibus eorum vitae memoria est? Respice sepulcra, et vide quis servus, quis dominus, quis pauper, quis dives. Discerne, si potes, vinculum a rege, fortem a debili, pulchrum a deformi. Memor itaque naturae, non extollaris aliquando. Memor autem eris si te ipsum respexeris ». Como se ve, no es posible especificar el menor contacto preciso con los versos de Manrique.

rado entre los conocimientos literarios de Jorge Manrique, como por cierto figuran en la biblioteca de su pariente, el marqués de Santillana¹. El pasaje de que deriva la copla « Si fuesse en nuestro poder... » se lee en el *Discurso parenético o exhortación a Teodoro*, I, la obra más juvenil que se conserva de su autor, dirigida a su compañero en el estudio de la retórica, Teodoro (probablemente el que fué después obispo de Mopsuestia), a quien el santo había persuadido a abrazar la vida ascética, pero que luego había recaído en el amor del mundo. Arguye San Juan que Dios negó al hombre el poder de hermosear el cuerpo, mientras le otorgó el de perfeccionar el alma, previendo que, de lo contrario, consumiría todos sus esfuerzos en embellecer la parte menos valiosa (XIII, 20):

Como Nuestro Señor es bondadoso honró al género humano con este especial beneficio; entregó a la fatalidad natural las cosas de menor cuantía, que no tienen gran importancia para nosotros y cuyo resultado es indiferente, pero nos hizo artífices de las cosas verdaderamente hermosas. Pues si nos hubiera hecho dueños de la belleza corporal, habríamos concebido una superflua preocupación, y perderíamos todo el tiempo en cosas de ningún provecho, descuidando en gran manera el alma. Si ahora que no está en nosotros este poder, todo lo hacemos, todo lo intentamos, nos entregamos a los afeites y ya que con la verdad no podemos alcanzar tal belleza la procuramos engañosamente con colores y tintes, con componernos el pelo y la ropa, con pintarnos los ojos y con otros muchos artificios, ¿qué tiempo dedicaríamos al alma y a los cuidados graves si pudiéramos tornar el cuerpo en verdadera hermosura? Quizá no tendríamos ningún otro trabajo si ese trabajo fuese nuestro, y gastaríamos todo el tiempo en adornar con mil adornos a la esclava, dejando siempre a su señora yacer, más que cualquier esclava, en la fealdad y en el abandono.

Aun cuando las frases latinas copiadas por Luis Pérez y por Menéndez y Pelayo no pertenecieran a una versión libre (desfigurada además por las omisiones) del *Discurso parenético*, sino a alguna otra obra distinta, la fuente primera de Manrique es sin duda este pasaje de San Juan Crisóstomo que une al agudo concepto del embellecimiento de cuerpo y alma, el contraste tradicional entre esclava y señora e insinúa ya el escándalo del moralista ante la pecaminosa inversión de

¹ MARIO SCHIFF, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, pág. 49 y sigs., París, 1905. El Marqués poseía cuatro manuscritos con obras diversas de San Juan Crisóstomo vertidas al latín. Los manuscritos que Schiff llama B y C contienen cada cual el *Discurso parenético o exhortación a Teodoro* en la traducción de Ambrogio Traversari. Las referencias a San Juan Crisóstomo son bastante frecuentes en la literatura española anterior y contemporánea a Jorge Manrique. Entre las muchas obras que lo mencionan o citan pasajes de sus escritos merecen recordarse los citados *Proverbios de Guillén de Cervera*, 663; los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, 54; las *Consolaciones de la vida humana* del antipapa aragonés Benedicto de Luna, libros 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13 y 15; la *Regüesta fecha al magnífico marqués de Santyllana* de Fernán Pérez de Guzmán (*Cancionero...*, de Foulché-Delbosc, n° 283, pág. 680 b); el *Llibre de les dones* de Jaime Roig, III, 2, el escrito anónimo *Castigos y dotrinas que un sabio daua a sus hijas* (*Bibliófilos españoles*, tomo XVII, págs. 272, 273), y dos obras juveniles de Mosén Diego de Valera, *El espejo de verdadera nobleza* y la *Exhortación de la paz*, según anota Juan de M. Carriazo en su edición de la *Crónica de los Reyes Católicos* de este mismo autor (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1927, págs. LXXXII y LXXXVI).

valores que operaría el hombre si no hubiera mediado la prudencia divina. Y que la citada obra de San Juan Crisóstomo no fué lectura recóndita en España, por lo menos desde principios del siglo xv, lo prueba el siguiente pasaje de las *Consolaciones de la vida humana* del Antipapa Luna (*Escritores anteriores al siglo xv*, Bib. Aut. Esp., libro quinceno, pág. 599 a): « Hombre, ¿por qué tienes tanto cuidado de tu cuerpo? ¿No sabes que el que da vicios a su siervo, después lo falla rebelde? Ciertamente el ánima es señora a la imagen de Dios criada, e del muy alto Rey fija, e el cuerpo es siervo e cativo. Et por ende el ánima non debe a su siervo dar muchos deleites, nin lo debe en tal manera enriquecer que ella quede desnuda e ante Dios confusa; e por ende gócese el ánima si privó al cuerpo de los sus bienes, e en sí acreciente virtudes. » Otras versiones libres, que no sugieren la dependencia de las *Coplas*, se hallan por ejemplo en Juan Álvarez Gato:

Por her la cara hermosa
tornar ell ánima fea.

(n° 101, *Cancionero...*, de Foulché-Delbosc, tomo I.)

Y en Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, I, 7 y 10: « I que si tienen una fealdad natural en el rostro o en otra parte, procuran disimularla, y la encubren con afeites, i con aderezos galanos; i sus pecados que es la fealdad verdadera, esos descubran i los apregonen?... Esta santa y hermosísima Reina más quería agradar a Dios que a los hombres: i más se preciaba de buena que de galana; y más quería adornar el alma que afeitar el cuerpo. »

Por lo demás, si de las infinitas obras edificantes inspiradas en San Juan Crisóstomo, alguna tuvo presente Jorge Manrique, todo parece señalar cierto escrito doctrinal de vasta y no inmerecida fortuna, la *Epistola paraenética ad Valerianum cognatum de contemptu mundi et saecularis philosophiae*, compuesta en 432 por San Euquerio, obispo de Lyon. Muestra de la estima de que gozó esta carta es la imitación de Boecio (*Consolación de la filosofía*, II, prosas 4, 5 y 6), las continuas reimpresiones desde la edición príncipe de Basilea, 1520, debida al Beato Renano, como también el entusiasta elogio de Erasmo que la había leído de mozo y la publicó luego con anotaciones. El pasaje de la *Carta* de San Euquerio que corresponde a la copla « Si fuesse en nuestro poder... », dice así en la traducción de fray Juan de la Cruz¹:

¹ A continuación del segundo libro de la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada se lee el siguiente aviso: « Al cristiano lector: Quise, amigo lector, que esta carta del santo obispo Eucherio, discípulo de Sant Agustín, se añadiese a esta nuestra *Guía*, porque trata del mismo argumento della, que es del menosprecio del mundo y amor de la virtud. Y no sólo por esta causa, sino también por haberme esta escriptura sumamente contenido. En la cual hallará el discreto lector tanta gravedad de sentencias, tanta agudeza de razones, tanta elegancia en el estilo, y sobre todo tanto espíritu y eficacia en persuadir lo que pretende, que no deja al entendimiento humano cosa con que se pueda excusar de la fuerza de sus persuasiones. De donde le acaescerà lo que a mí ha acaescido: que por muchas veces que lea esta escriptura, nunca me cansa ni causa hastío... Y porque no quiero para mí la gloria desta translación (que es muy elegante), el intérprete fué el R. P. fray Joan de la Cruz que es en gloria; el cual para esto tenía especial gracia, como se ve por otras translaciones suyas ». Pese a esta advertencia, la versión se atribuyó a fray Luis, como puede verse por la siguiente noticia sobre una traducción

¡ Oh cuánto tiempo y trabajo emplean los mortales en curar sus cuerpos y conservar su salud ! ¿ Y por ventura su ánima no merece ser curada ? Si tantas y tan diversas cosas se gastan en servicio de la carne, no es lícito que el ánima esté arrinconada y despreciada en sus necesidades, y que sola ella sea desterrada de sus propias riquezas. Mas antes si para el regalo del cuerpo somos muy largos, proveamos a nuestra ánima con más alegre liberalidad. Porque si sabiamente llamaron algunos a nuestra carne sierva y al ánima señora, no habemos de ser tan mal mirados que honremos a la esclava y a su señora despreciamos ¹.

La relación entre estas reflexiones y la copla queda afianzada por el evidente paralelismo de plan, que constituye un testimonio de parentesco particularmente importante en composiciones de este género, en las que la materia conceptual no pasa de ser acopio de viejos y difundidos lugares comunes. En efecto, en el párrafo señalado, San Euquerio enuncia desengañadamente las « dos cosas... principales que sostienen a los hombres en el amor del siglo », riquezas y honores; y luego, en exposición detallada, deplora las maldades que provocan las riquezas, lo peligroso e inseguro de su posesión:

¿ Que son las riquezas sino prenda para recibir injurias ? ¿ Por ventura no están llamando los grandes tesoros a los robadores y homicidas, convidándolos con el premio de su osadía ? ¿ Por ventura no amenazan a sus señores desprivanzas y destierros ? ²

Y luego, con giro concesivo:

Pero disimulemos que esto pueda acaecer. Acabada la vida del hombre, ¿ qué prestarán las riquezas ? ¿ adónde irán ? que ciertos somos que no caminarán con sus amadores ³.

En idéntico orden medita Jorge Manrique:

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,

italiana de la Carta, que se halla en la introducción a las obras de San Euquerio en la Patrología latina de Migne, tomo L: « 1609. In Venetia. Lettera di Eucherio, santo vescovo di Lione, ..., tradotta dallo Spagnolo (Ludovici Granatensis) in italiano, da Gio. Giolito. »

¹ *Multus corpori curationum usus impenditur, multum huic operae in spem medelae datur. Numquid medicinam anima non meretur ? Et si varia corpori auxilia studio tuendae sanitatis adhibentur, fas non est tamen animam velut exclusam jacere, et quasi neglectam morbis suis intabescere, atque unam a propriis remediis exulare, immo vero plurima animae conferenda sunt, si corpori tanta praestantur. Nam si recte quidam carnem hanc famulam, animam vero dominam esse dixerunt, non oportet posteriore loco nos dominam ponere, ac famulam iniquo jure praeferre.*

² *Numquidnam non opes istae quaedam materia contumeliarum sunt ? Unde etiam quidam nostrorum ait : « Quid enim aliud sunt divitiae nisi pignora injuriae ? » Numquid non, velut exposita improbis praemia, factiosorum oculos animosque provocant, proscriptionesque ipsas quodam modo ostentant et invitant ?*

³ *Sed fac ut ista non accidant, numquid quo post nos errantes, fugientesque commigrent, certi esse possemus ?*

que, en este mundo traydor,
avn primero que muramos
las perdemos.

A continuación de una copla sobre el tema de lo pasajero de la fuerza y bellezas físicas (« Dezidme, la fermosura... »), también Manrique trata en detalle de la vanidad de honores y riquezas; como San Euquerio, señala primero su inestabilidad:

Los estados y riqueza,
que nos dexan a desora,
¿ quién lo duda ?
No les pidamos firmeza,
pues que son de vna señora
que se muda,

para insistir en su escaso valor, aun cuando perduren durante toda la vida:

Pero digo que acompañen
y lleguen hasta la huessa
con su dueño.

Como fuente de estos versos se suele admitir el de Boecio:

defunctumque leves non comitantur opes,

último del breve metro III, 3:

*Quamvis fluente dives auri gurgile
non expleturas cogat avarus opes
oneretque bacis colla rubri litoris
ruraque centeno scindat opima bove
nec cura mordax deseret superstemem,
defunctumque leves non comitantur opes.*

Como se ve, ni el pensamiento general ni la estructura sintáctica de estos versos presentan nada de común con los de Manrique. No obstante, no hay para qué negar la posibilidad de algún eco lejano de *defunctumque leves non comitantur opes*: poesías como las de Manrique no elaboran lecturas sino recuerdos de lecturas, asimiladas y transformadas ya en el propio pensamiento del artista ⁴.

⁴ Más aún: creo que a los pasajes de Boecio señalados por Luis Pérez por su semejanza con las Coplas, puede agregarse otro que, justamente, se halla en la Consolación no lejos de la serie de imitaciones de San Euquerio (II, prosa 4), y precediendo a las consideraciones detalladas sobre riquezas (II, prosa 5) y honores (II, prosa 6):

Huic census exuberat, sed est pudori degener sanguis; hunc nobilitas notum facit, sed angustia rei familiaris inclusus esse mallet ignotus,

probable original de

Vnos, por poco valer,
por cuán baxos y abatidos
que los tienen !
y otros, por no tener,
con oficios no denidos
se mantienen.

Nuevas y elocuentes coincidencias aparecen en las consideraciones que el santo y el poeta dedican a los honores mundanos.

Asimismo, la mención de Régulo al final de los pasajes en que Boecio se ha inspirado en San Eucherio (II, prosa 6), es un argumento más contra la corrección adoptada por los editores modernos

Marco Tulio en la verdad
que prometía,

donde el texto antiguo, anterior a las reediciones del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, dice: « Marco Atilio ». Aplicada al orador, la alusión dista de ser precisa. Jorge Manrique, sencillamente, compara la firmeza de su padre en sostener la palabra empeñada (« la verdad », acepción corriente en la época) con la del famoso caudillo romano de la primera guerra púnica que, hecho prisionero, y enviado a Roma bajo promesa de retorno para proponer su canje por cierto número de cautivos cartagineses, disuadió al Senado de su rescate y, fiel a lo convenido, volvió al suplicio que le aguardaba en Cartago. La conducta de Régulo, exaltada en obras tan leídas en la Edad Media como el tratado *De officiis* I, 13 y sobre todo, III, 26-27, *De finibus bonorum et malorum*, II, 20, de Cicerón, y el *De providentia*, 3, de Séneca, y las misceláneas de Valerio Máximo, I, 1 y Aulo Gelio, VII, 4 — para no citar la lírica de Horacio, III, 5 —, es ejemplo repetido hasta la saciedad en la literatura doctrinal de los siglos xv y xvi. Entre otros muchos autores lo trae Clemente Sánchez de Vercial en su *Libro de los exemplos*, CCCXXI, de principios del siglo xv, y el marqués de Santillana en el capítulo IX de los *Proverbios*, titulado *De verdad* (copla 70):

Marco Atilio non dubdando
que muriesse,
si a Cartágine volviessse,
observando
la verdad, non dilatando
se volvió,
onde luego padesció
retornando.

Su secretario Diego de Burgos en el poema titulado *Triunfo del Marqués*, pone en boca de « Atilio Régulo » el elogio de la lealtad de su patrono:

Templo escogido de santa verdad...,
fe no corrupta do fué prometida
quien dello quisiere auer los testigos
pregunte y demande a sus enemigos,
verá cómo a ellos fué mantenida.

En *Los diez mandamientos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, es Régulo el ejemplo que ilustra el sexto mandamiento, « Siempre serás verdadero »:

Antes quiso fenescer
Régulo, cónsul romano,
en poder dell africano,
que la verdad fállescer.

Gómez Manrique, a quien tanto deben las *Coplas* de su sobrino, recuerda la muerte de Régulo en cautiverio, en la continuación de las coplas de Juan de Mena *Contra los pecados mortales*, y los tormentos que le infligieron los cartagineses en el *Planto de las virtudes e poesta por el marqués de Santillana*. Don Álvaro de Luna, en el *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, III, cap. 48, interroga:

¿ Qué diré de Marco Régulo, que fué embiado a Roma para trocar los catiuos, e más quiso volverse a los enemigos que quebrantar la fée ?

En el siglo siguiente, cuando en el *Diálogo* de Alfonso de Valdés, Mercurio cuenta que

Con frase interjectiva lamentan ambos su inconstancia y fugacidad:

Y, (si más quieres que te diga) sean las honras cuales el mundo las juzga;
¡ cuán ligeramente vuelan, cuán presto desaparecen !¹

Rasgo común es también el deplorar la condición de los reyes, y el subrayar el profundo olvido en que han caído su gloria y su pompa:

Vimos reyes gloriosos, cuyo imperio de muchos era temido, cuyas púrpuras resplandescían con piedras preciosas, cuyas ricas diademas hermoseaban flores y ramos de oro labrados, cuyos reales palacios adornaban sumptuosas tapicerías, y los costosos enmaderamientos, artesones dorados;... Vemos agora que aquel su faustoso orgullo en ninguna parte se halla, y sus inestimables pesos de oro se hundieron con sus señores. En nuestros tiempos son fábula las historias de muchos ínclitos reinos. Todas aquellas cosas que entonces se tenían por grandes, ya agora son vueltas en nada...²

Con idéntico sentido de lo pintoresco insiste Jorge Manrique en el esplendor externo de los reyes y grandes del ayer, rasgo no muy frecuente en las innumerables composiciones medievales del género *Ubi sunt*? Así, lo que recuerda de

Carlos V ha invitado a Francisco I a volver a su prisión de Madrid, pues confesó no poder cumplir las condiciones estipuladas, su interlocutor Carón comenta:

¡ Qué Marco Régulo o que Rey Joan de Francia para hazer una cosa como essa !

Lo mismo fray Luis de Granada en la *Introducción del símbolo de la fe*, parte III, tratado III, diálogo IV:

¿ Cuán celebrada y predicada es la muerte de Marco Atilio Régulo ? El cual ni por temor de la muerte dejó de aconsejar lo que convenía al bien de su patria, y por guardar la fe y palabra que tenía dada, volvió a Cartago, donde por el consejo que había dado contra ella, fué atormentado con muchas maneras de tormentos.

Y el sabroso predicador fray Alonso de Cabrera, en las *Consideraciones del sábado después del domingo cuarto de Cuaresma*, V, narra muy por extenso la historia de Régulo, nombrando como fuentes a Valerio Máximo y a San Agustín.

¹ *Atque haec ipsa (utcumque se habent), quam transvolantia, quam caduca sunt !*

Pues la sangre de los godos,
y el linage y la nobleza
tan crescida,
¡ por cuántas vías y modos
se sume su grand alteza
en esta vida !

² *Reges ipsi magno sublimes imperio, gemmisque fulserunt horum tegmina; mirum dictu, textis irradiabant metallis, diadema distinctis intermicabat arboribus, splendebat instructa palatinis aula cultibus, auratisque trabibus tecta rutilabant;... Ecce eorum ille ambitus nusquam est, affluentissimae quoque opes abierunt, transierunt ipsi, tantorum opum domini. Recentium inclytorum regnorum apud nos jam quaedam fabula est. Omnia illa, quae hic erant magna, modo jam nulla sunt.* Fray Juan de la Cruz omite en su traducción el adjetivo *recentium*: « las historias de muchos ínclitos reinos recientes ». Adjetivo valioso ya que, como se ha observado repetidamente, lo usual en el esquema *Ubi sunt*? es la enumeración de celebridades pertenecientes a época remota. Sin duda no es el menor acierto de Jorge Manrique el haber dejado a los romanos y a los troyanos para acudir a sus propias memorias, a las nieves del año pasado.

Essos reyes poderosos
que vemos por escrituras
ya passadas,

son los

paramentos, bordaduras
y cimbras,...
aquellas ropas chapadas,
que trayan...
los edificios reales
lentos de oro,...

toda la gracia y brillo pasajero que hace más dolorosa su desaparición:

Vengamos a lo de ayer
que tan bien es olvidado
como aquello.

El orden de los pasajes analizados de la *Carta* de San Euquerio puede contribuir a fijar el orden de las *Coplas* que, como es sabido, difiere en las dos ediciones modernas más importantes: Foulché-Delbosc se atiene a la sucesión seguida en la *Glosa* de Diego Barahona, 1512, mientras Cortina sigue la del *Cancionero* de Ramón de Llabía (Zaragoza, 1490?). Sin pretender fijar como norma un orden determinado por asociaciones rigurosamente graduadas, no puede menos de observarse, sin embargo, que en el texto del *Cancionero* de Llabía, la copla « Si fuesse en nuestro poder... » no presenta la menor conexión, con la que le precede (« Los placeres y dulçores... ») ni con nada de lo que le sigue (« Essos reyes poderosos... »), que es la revista de las grandezas desvanecidas. Por el contrario, en el orden de la *Glosa* de Barahona, la copla es como instancia concreta de las dos anteriores (« Este mundo es el camino... », « Este mundo bueno fué... ») que también contraponen lo espiritual a lo terreno, y conduce naturalmente a la copla que sigue (« Ved de quán poco valor... »). Y este último orden corresponde cabalmente al de la *Carta*, en la cual el pasaje que opone la carne cautiva al alma señora, se encuentra al principio, y los que departen de la vanidad de riquezas y honores vienen a continuación, luego de edificantes exhortaciones.

Podrían señalarse también varias coincidencias menores entre la *Carta* de San Euquerio y las *Coplas*, tales como la reelaboración libre, en las dos obras, de la imagen del *Eclesiastés*, I, 7, que compara la sucesión de las generaciones humanas con las aguas que se vierten en el mar. Así también, el poeta opone en una copla la vida temporal y la eterna y pinta en la siguiente, con sus predilectas imágenes de guerra las delicias engañosas

desta vida trabajada
que tenemos.

San Euquerio, tras un largo razonamiento sobre la brevedad de esta vida, concluye que por eso se ha de atender más a la otra, que es la duradera, y refuerza su pensamiento, señalando que la vida humana, aun en su corto espacio « es llena de trabajos » (*plena laboris*), y de dolores, no sólo fatales, « mas de otros muchos

que desastradamente acaescen » (*accidentium jactatur injuriis*): llena, pues, en palabras de Manrique, de los

casos desastrados
que acaescen

No creo aventurado, por consiguiente, señalar los pasajes transcritos del *Discurso parenético* de San Juan Crisóstomo y de la *Carta* de San Euquerio como fuentes, entre otras muchas, de las *Coplas* de Jorge Manrique, esto es, como dos de las obras que el poeta conoció y algunos de cuyos conceptos, de muy antigua filiación, transfigurados en la alquimia de su genio, pasaron a aquella creación poética suya que como pensamiento llega a la raíz moral del alma humana, y como expresión ase la esencia definitiva de la lengua española.

MARÍA ROSA LIDA.

LA VERSIFICACIÓN DE HEREDIA

A José María Heredia, el gran poeta cubano (1803-1839), no es usual contarle entre los innovadores del verso, ni siquiera entre los poetas de versificación muy variada; en general se atenía, como todos en su época, al octosílabo y al endecasílabo, ya solo, ya alternando con el heptasílabo o — en tres composiciones — con el pentasílabo, en la combinación de « sáficos y adónicos ». Pero además tuvo especial afición al decasílabo de tres acentos, muy en boga entonces para himnos patrióticos, el « decasílabo de los himnos » (« ¡ Libertad, libertad, libertad ! »), y lo usa en catorce composiciones; cuatro de ellas son de las mejores suyas: el *Himno del desterrado*, el *Himno al Sol* (uno de los tres que compuso, contando el traducido de *Ossian*), *Vuelta al sur*, *La estrella de Cuba*. Y empleó metros cortos que el siglo XVIII había aplicado a la poesía erótica, a la sátira y a las fábulas: heptasílabos solos (en catorce composiciones), hexasílabos (en dos), pentasílabos solos (en cinco). Tiene dos composiciones en eneasílabos, *Desesperación* y *Dios al hombre*, traducciones de Lamartine¹, y una en dodecasílabos (« ¡ Oh Dios infinito, oh Verbo increado ! »), los últimos versos que escribió: curiosa coincidencia, hasta en la proximidad de fecha, con otro clasicista, el argentino Juan Cruz Varela (1794-1839), que se despide de la poesía con los dodecasílabos *Al 25 de Mayo de 1838*. Ni los eneasílabos de Heredia tienen acentuación interna fija, sino libre, como en « Juventud, divino tesoro », de Darío, ni sus dodecasílabos tienen cuatro acentos fijos sino dos:

Víctima perenne de inefable amor...
Y humilde gimiendo mi parte reclamo
de la pura sangre que mana en tu cruz...

Según parece, la tendencia a la rigidez en la acentuación interna de los versos procede — paradójicamente — de los románticos españoles, particularmente de

¹ Los señalé en mi libro *La versificación irregular en la poesía castellana*, segunda edición, Madrid, 1933, página 284.

Zorrilla, a cuyo férreo alejandrino había precedido otro de acentuación elástica, en América, con Esteban Echeverría y Juan Carlos Gómez.

La *Cronología herediana*, de Francisco González del Valle (La Habana, 1938), y la reciente edición de *Poesías completas* de Heredia, publicada por el Municipio de La Habana (dos volúmenes, 1940-1941), nos deparan ahora una sorpresa: el *Himno de guerra* escrito con motivo de una conspiración monárquica en México. No había sido reimpresso desde su aparición en *El Iris*, de México, en junio de 1826. Está escrito en endecasílabos «de gaita gallega» — anapésticos según la nomenclatura de Milá, dactílicos según la de Bello —, como el *Pórtico* de Rubén Darío al libro *En tropel* de Salvador Rueda (1893):

Pues otra vez de la bárbara guerra
lejos retumba el profundo rugir...

Heredia pudo tener presente el ejemplo de Leandro Fernández de Moratín en *Los padres del limbo*:

Huyan los años con rápido vuelo...

y el de Iriarte en una de sus fábulas:

Cierta criada la casa barría...

Pero este tipo de endecasílabo se cultivó siempre como rareza, y así, cuando Darío lo resucita, provoca la conocida discusión en que *Clarín* revela haber olvidado sus clásicos y conocer poco los cantares de gaita, mientras Menéndez Pelayo los evocó inmediatamente. La única composición de poeta culto escrita en estos endecasílabos que logró amplia difusión en el siglo XIX es la que en México recibe el nombre popular de *La golondrina*:

Abén Amet, al partir de Granada,
su corazón desgarrado sintió...

Es traducción de la *romance mauresque* que insertó Martínez de la Rosa en su versión francesa de *Aben Humeya*, estrenada en París en 1830:

Aben Amet, en quit ant sa patrie...

El traductor es desconocido. En su versión castellana de *Aben Humeya*, Martínez de la Rosa tradujo su *romanza* francesa, no en el metro original, sino en metro de romance español.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA.

¹ Hay más ejemplos en el trabajo, hoy rarísimo, del escritor chileno Eduardo de la Barra, *El endecasílabo dactílico*, Rosario, 1895.

RESEÑAS

N. S. TRUBETZKOY, *Grundzüge der Phonologie*. (Travaux du Cercle Linguistique de Prague, VII). Praga, 1939, 271 páginas; con el retrato del autor.

Las vicisitudes de una vida muy accidentada llevaron al príncipe Trubetzkoy desde Moscú, su patria, hasta Viena, donde desempeñaba últimamente la cátedra de filología eslava y donde falleció en 1938. Estos *Grundzüge* constituyen su obra póstuma. Aunque enfermo, trabajó en ella hasta que la muerte pudo más que su voluntad. Faltan los últimos capítulos y la conclusión — la mitad del libro según el autor — y también la revisión final. Trubetzkoy había planeado además una segunda parte para estudiar los problemas de la fonología histórica y las afinidades fonológicas. Este libro póstumo tenemos que leerlo y estudiarlo como «el libro inconcluso» de Trubetzkoy.

Explicaciones, dudas, relaciones posibles, preguntas diversas se hace el lector a medida que adelanta en el conocimiento de este libro. Pero tiene que hacérselas a sí mismo, pues ya no existe el único que tendría pleno derecho y autoridad para contestar satisfactoriamente. Al lamentar la muerte de Trubetzkoy, no lamentamos sólo la pérdida de un destacado investigador: Trubetzkoy era, junto con Roman Jakobson, quien personificaba la investigación fonológica dentro del marco que caracteriza al círculo lingüístico de Praga.

Con estos *Grundzüge* queda interrumpida la primera y verdadera Introducción al estudio fonológico del lenguaje. Después de definir y delimitar la fonología, separándola de la fonética (la una estudia los *Schallbilde*, las formas fónicas y sus relaciones, reducibles a un número limitado de reglas; la otra, la realización concreta del acto lingüístico, el *Sprechakt* y las infinitas variaciones de una onda fónica continua: págs. 1-28), Trubetzkoy define el fonema como «el conjunto de propiedades fonológicamente relevantes propias de una forma fónica»¹ y enseña los diferentes criterios con que se lo puede distinguir y aislar dentro del sistema (págs. 30-58). Considera luego el tejido de oposiciones según las cuales pueden presentarse lógicamente las parejas de estas unidades y su diferente naturaleza, clasificándolas según las relaciones recíprocas y según la relación de cada una con el conjunto del sistema y destacando el concepto de correlación, trascendental para determinar la estructura de este conjunto (págs. 59-79). En el capítulo IV (págs. 86-205) desarrolla su propio sistema de oposiciones fonológicas. Las oposiciones pueden atañer tanto a las vocales como a las consonantes, o consistir

¹ Pág. 35: «die Gesamtheit der phonologisch relevanten Eigenschaften eines Lautgebildes».

en contrastes de cantidad, tono e intensidad; Trubetzkoy establece todas las posibles en los tres campos. Así logra establecer un esquema capaz de contener inventariados y clasificados los elementos fonológicos de cualquier sistema. Al mostrar cómo funcionan los sistemas existentes, desarrolla la teoría de las dos clases de oposiciones: las constantes y las intermitentes («*aufhebare Oppositionen*») según la posición del fonema en la palabra (por ejemplo, la fonología de las vocales tónicas es ordinariamente más variada y matizada que la de las átonas, para las cuales dejan de subsistir muchas oposiciones), pues del número y calidad de esta clase de oposiciones depende la individualidad característica de cada sistema (págs. 206-217). En la caracterización de una lengua entra, además, la distribución de los fonemas en la palabra, sometida en cada idioma a reglas y exclusiones (el español, un ejemplo, no tolera el grupo *s* + explosiva al principio de palabra); de aquí la necesidad de estudiar las reglas de la distribución de las formas dentro de cada sistema (págs. 217-240). El autor se detiene finalmente en una función secundaria del fonema; éste no sólo diferencia fónicamente las palabras de sentido diferente (págs. 30-31), sino que señala a menudo el límite entre dos palabras o morfemas diferentes. Muchos fonemas cumplen automáticamente esta función delimitadora secundaria («*fonematisches Signal*»), pero hay oposiciones que actúan exclusivamente con este valor secundario («*apofonematisches Signal*»)¹: págs. 241-261. Por último la obra trae un índice de unas doscientas lenguas mencionadas y de los términos empleados y definidos. Los términos nuevos son muchos, como es costumbre en todos los trabajos de lingüística estructural, y definirlos es una exigencia metódica para Trubetzkoy, que no siempre queda satisfecho con la terminología propuesta por el mismo Círculo de Praga (*Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, IV).

En esta obra se destaca de manera particular el espíritu sistemático y lógico de Trubetzkoy, su método rigurosamente deductivo, que, partiendo de unas premisas, escoge en la realidad multiforme, sin desviación, lo sustancial de los hechos y de sus relaciones. Tanto distinguir y tanto delimitar — especialmente tratándose del lenguaje, cuya calidad sobresaliente es la movilidad matizada, el perpetuo fundirse de aspectos y de funciones —, despierta dudas que esta reseña intentará señalar. Sin embargo, el pensamiento lingüístico, como todo pensamiento científico — lo ha señalado Schuchardt — tiene su subjetividad; y lo importante es que la posición espiritual del autor, cualquiera que sea, penetre hasta la raíz su método y su estilo. Éste es justamente el caso de Trubetzkoy, que extrae sus definiciones de la sustancia misma que quiere definir, que distribuye la materia, tan complicada, con perspicacia magistral, y que procede con un rigor extremo, ya en la parte general, ya cuando elabora las doctrinas de sus compañeros, en particular de Jakobson, ya cuando refunde puntos anteriormente tratados por él mismo*. La sistematización así lograda es clarísima, y en ella el

¹ En alemán, por ejemplo, la oposición entre la pronunciación velar del grupo *che, ge* (detrás de *a, o, u, au*) y la palatal (en todas las otras condiciones) no tiene valor fonológico; sin embargo — nota Trubetzkoy — la pronunciación velar de *machen* (con *x*) se opone a la de *Mamachen*, que es palatal, porque en un caso *ch* pertenece al mismo morfema que *a* (*mach-en*), en el segundo entre *a* y *ch* pasa el límite entre dos morfemas (*Mama-chen*).

* Esta producción anterior la analizó, con toda la actividad de Trubetzkoy, R. JACON-

talento crítico — y autocrítico — de Trubetzkoy sabe destacar lo problemático y lo todavía inseguro. Pues lo inseguro no falta en la fonología, que no sólo es ciencia viva, sino también ciencia muy joven que ni siquiera se ha diferenciado completamente de las mismas ramas de la lingüística a las cuales pretende oponerse. Gracias a ese rigor, Trubetzkoy no se pierde demasiado a menudo entre las particularidades sin número de cada sistema, lo que no era fácil de conseguir, sobre todo en el Cap. III.

Antes de hacerse fonólogo ya tenía Trubetzkoy una larga actividad lingüística (en lenguas caucásicas, asiáticas y eslavas), y aunque, por diversas circunstancias, esta actividad no ha llegado mucho al público, sin embargo le proporcionó una cantidad espectacular de material para la elaboración fonológica. De ahí que junto al esquema teórico se haya propuesto también un fin descriptivo; desde luego, no podía aspirar a un cuadro completo y exhaustivo, pues no sólo no se ha iniciado aún la elaboración fonológica de muchas lenguas, sino que en grupos enteros falta aún el material fonético seguro. Juntando los pasajes esparcidos por el texto puede reconstruirse casi por completo el sistema fonológico del ruso, del alemán o del griego antiguo, pero es muy escasa la ejemplificación del latín y de las lenguas románicas, en particular del español. Es evidente que Trubetzkoy prefiere fundarse en la obra de fonetistas de las lenguas eslavas, de las nórdicas o del inglés, quizá más próximos en sus conceptos al tratamiento fonológico; el nombre de Jespersen aparece con más frecuencia que los de Sievers, Grammont o Navarro Tomás. Fuera de las lenguas europeas, este libro es también un repertorio de valor inestimable para las lenguas paleoasiáticas (desde el Cáucaso y Kamchatka hasta China y Birmania) porque ha utilizado un rico material bibliográfico disperso en revistas y actas de academias rusas, de tan difícil acceso para nosotros.

El autor tenía el proyecto de dar en apéndices la descripción de más de doscientos sistemas fonológicos, y aunque la ejemplificación actual está lejos de suplir esa laguna, el libro resulta — es su tercer propósito, que se cruza con los anteriores y es a veces el sobresaliente — una guía para la descripción fonológica. Y, en verdad, todo cuanto Trubetzkoy enseña a este propósito es lo más original y sugestivo de su obra: la persistencia con que insiste en que no sólo el valor de un fonema depende del conjunto del sistema, sino también la naturaleza de una oposición o de una correlación, y su hincapié en la trascendencia que tiene en fonología la estructura particular de cada sistema y su funcionamiento. Se ve que Trubetzkoy debía tener una sensibilidad particular para captar la armonía de un sistema, como la que tenía Sievers para analizar las curvas personales de entonación. Lo cual no quiere decir que debamos estar de acuerdo con todos los pormenores de su interpretación, especialmente con los de nuestra propia lengua.

Este don de lo sistemático ha servido a Trubetzkoy para encontrar el punto de equilibrio entre una construcción general (tanto más segura cuanto más abstracta) y lo particular en las descripciones de la realidad histórica. Trubetzkoy

son en su necrología: N. S. Trubetzkoy, en *Acta linguistica*, I, 1939, págs. 64-76 (véase particularmente pág. 74). La bibliografía de Trubetzkoy se debe a Bohuslav Havanek en *Études phonologiques dédiées à la mémoire de M. Le Prince N. S. Trubetzkoy*. Praga, 1939 (*Travaux du Cercle linguistique de Prague*, VIII).

nota que la fonología general puede entrar a veces en conflicto con la descripción particular (pág. 81) y que el material recogido no le permite todavía una verdadera tipología de sistemas fonológicos (págs. 220-228); por eso, raras veces, y como de mala gana, se decide a formular leyes generales (cfr. la discusión con Trnka, págs. 222-223). Trubetzkoy intentó resolver este conflicto (que, aunque en esta nueva Fonología aparece exasperado, es inherente a toda forma de lingüística general), distinguiendo lo teórico posible de lo real («logisch: faktisch») y poniendo lo primero como medida y patrón de lo segundo. En este sentido declara Trubetzkoy que hay que interpretar todos los elementos estadísticos (sobre las estadísticas fonológicas véase el cap. VII, págs. 230-240) que fundamentan la construcción de cualquier sistema fonológico.

Este criterio estadístico ¿es suficiente para caracterizar la estructura de un sistema? El mismo Trubetzkoy está respondiendo negativamente cuando habla de oposiciones importantes en un sistema, a pesar de no ser las más frecuentes, cuando introduce de pasada el concepto de coherencia o de incoherencia del sistema (pág. 161) o cuando habla de una subordinación de oposiciones (pág. 199). Esto pasa rara vez — en nuestra opinión, rarísima vez —, en parte porque una verdadera jerarquía de valores sólo puede conseguirse dentro de cada uno de los distintos sistemas. Pero Trubetzkoy no estaba dispuesto a profundizar este punto, que lo habría arrastrado fuera de los lindes que él mismo impuso a la fonología. Ya vocablos como «coherencia» e «incoherencia» se parecen a otros como «conciencia lingüística, sensibilidad, psique» que el mismo Trubetzkoy declara (pág. 38) deben evitarse porque escapan a definiciones exactas. Esto nos trae al punto central de toda la cuestión: qué lugar asigna el autor a la fonología dentro de la lingüística general.

Teóricamente, nadie ha destacado mejor que Trubetzkoy la diferencia sustancial entre fonética y fonología; pero en la práctica es otra cosa: en este libro, y más resueltamente con motivo de la discusión que tuvo en 1936 con Collinder¹, admitió que el fonólogo necesita que la fonética, como ciencia previa, le proporcione sus materiales para elaborarlos. Esta circunstancia no implica sólo las incongruencias cuantitativas a que ya hemos aludido, sino también inconvenientes que arraigan en la diferente calidad del material utilizado. Por ejemplo, el análisis acústico de los sonidos es mucho más apto que el articulatorio para la interpretación fonológica, pero la fonética lo tiene mucho menos adelantado; y este defecto — que es de la fonética — estorba grandemente al autor (pág. 82) para su elaboración fonológica. Algún crítico ha observado, en efecto², que el capítulo VI no se diferencia mucho de un capítulo corriente de fonética; pero ésa es sólo una primera impresión, cuando no se repara en que Trubetzkoy sólo podía conseguir una elaboración fonológica completa fuera de la fonología general, en el terreno meramente descriptivo de los sistemas particulares. Precisamente a la mezcla de teoría y descripción es a lo que se debe que Trubetzkoy esté vinculado a la fonética algo más de lo que exige su posición teórica.

Esta posición está justificada por la forma de razonamiento típica en Trubetz-

¹ *Actes du IV^e Congrès intern. de linguistes*, Copenhague, 1938, pág. 122.

² TWADDELL, *Acta linguistica*, I, págs. 60-63.

koy: como al fin y al cabo los fonemas tienen naturaleza de sonidos, tenemos que clasificarlos por sus características articulatorias; la tarea del fonólogo consiste en averiguar en cuáles lenguas esas características llevan consigo oposiciones fonológicas (pág. 81), lo cual sucede por lo común efectivamente (véanse págs. 114-115, el comentario a la definición de «Reihe» o serie articulatoria de consonantes). Pero en seguida, a propósito del carácter «natural» (las comillas son de Trubetzkoy) de esas series articulatorias, se apresura a declarar no son de naturaleza fisiológica, sino psicológica, o al menos psicofísica. Las relaciones con la fonética es un punto en que al parecer el pensamiento de Trubetzkoy seguía meditando al final de su vida, sin haber aclarado aún todos los pormenores.

Carácter muy diferente tienen, en cambio, los límites que pone entre la fonología y la gramática o la semántica. Es verdad que el fonema no tiene cuerpo, no es propiamente un sonido, sino un valor (pág. 81), aunque un valor fónico. El espíritu sistemático de Trubetzkoy da al César lo que es del César, y opina que sería equivocado mezclar en el juego de las oposiciones fonológicas el criterio de sentido o de función. Claro que estas oposiciones se emplean para distinguir las significaciones, pero esta posición puede simplemente presuponerse como conocida (pág. 81). Desde luego, esta premisa sale muchas veces de su generalidad, y de ella se deriva directamente toda la teoría del fonema como señal de frontera entre semantemas («sememe») y morfemas («morpheme») (pág. 226 y sigs.)¹. Pero ésta no es siempre la idea dominante. Por ejemplo, el autor nos advierte que, al plantear el estudio estadístico de los fonemas que actúan en la estructura del sistema, hay que reparar en que la frecuencia teórica de un fonema cambia según las reglas de la fonología combinatoria (págs. 236-7): la posición inicial o final de palabra, etc., no admiten las mismas oposiciones de sonidos. Es claro que pueden actuar aquí circunstancias ajenas a la fonología: *ge-* en alemán, *-s* en español o *-ll-* en la penúltima sílaba de palabras italianas presuponen una mayor frecuencia por formar parte de morfemas muy comunes (*ge-bunden*, *hijo-s*, *mant-ello*). Y, sin embargo, no hace siquiera una alusión a ello. Hay que señalar que Trubetzkoy considera la sílaba (págs. 85, 166, 169) exclusivamente como elemento de oposiciones «prosódicas» (en el sentido técnico de este término), sin darle papel apreciable ni en la definición del fonema² ni en la fonología combinatoria, donde sólo habla de grupos de fonemas o de posición de fonemas dentro de la palabra. Hasta, en este terreno, considera de inútil complicación la definición de fonema propuesta por W. Freemann Twaddell (pág. 40) debido a que se sale del concepto de «clase ordenada» («geordnete Klasse»: alemán *lahm*, *Rahm*, *kam*, etc.), caso particular de «forma» («conjunto de sonidos que en innumerables realizaciones conserva la misma significación»); y sin embargo no sería difícil reducir a este concepto de «clase» una definición de la sílaba entendida como signo de duración mínima. Ya Saussure criticó justamente la fonética — son los pasajes a que ordinariamente se refieren los fonó-

¹ Véase, por ejemplo, el caso particular de la señal apofonemática a la que aludimos en la nota 1 de la pág. 174.

² Sin embargo el concepto de sílaba aparece en la primera de las reglas para distinguir las unidades fonológicas, pág. 50.

logos — por desatender el estudio combinatorio de los sonidos y en particular el de la sílaba, aunque Saussure la considera distinta del signo, esto es, desprovista de valor semántico¹. Mucho más correctamente Bühler, el mismo Bühler a quien las ideas de Trubetzkoy aparecieron como la confirmación del técnico a las que él había obtenido por caminos muy diferentes, encabeza sus consideraciones fonológicas con la sílaba, en cuanto el hablante que «mienta algo» la emplea en la onda de la palabra². Quizá sea esta doble función de la sílaba lo que hizo a Trubetzkoy descartarla de las entidades puramente fonológicas, porque su método lo lleva a eliminar de su investigación cualquier elemento ambiguo, aun sin desconocer su realidad. Sin embargo, por mi parte, creo que acaso sea posible desarrollar, bajo variados puntos de vista, también una fonología de la sílaba³.

Con esto no quiero llegar a plantear la cuestión de si es teóricamente posible dar un vuelco al problema fonológico y afirmar que en el signo es el elemento significado el que diferencia al significante. Pero parece seguro que momentos de carácter semántico o gramatical tienen en la jerarquía de las posiciones fonológicas un papel más importante que el que les asigna la teoría de Trubetzkoy.

Con mayor esmero aún separa Trubetzkoy la fonología de todo contacto con lo que afecta a la propia actividad lingüística y a lo concreto de su realización. Por lo tanto no puede asombrarnos lo estrecho de su interpretación de las oposiciones «prosódicas» y rítmicas, ni su propuesta de crear una «fonología estilística» para los elementos afectivos del lenguaje, que llevaría a una separación entre lo convencional-gramatical y la mera actividad lingüística, problema que según Trubetzkoy no debe plantearse la fonología (pág. 28). Luego hay en Trubetzkoy una tendencia general, que atiende en el material sonoro más a la función racional que a la afectiva: en la pág. 204, por ejemplo, considera exclusivamente el papel lógico de las entonaciones sin atender, por desgracia, a la parte expresiva.

A este propósito trae Trubetzkoy un pasaje significativo: al discutir con Laziczius la cuestión de los elementos intelectuales y afectivos del lenguaje, distingue en el hablar, siguiendo a Bühler, tres funciones esenciales: primero, la *Bedeutung*, el hablar significa (o se refiere a) una realidad; segundo, la *Kundgabe*, la actitud que adopta la persona del hablante ante lo significado; y tercero, el *Appel* (en Bühler, «Auslösung») el propósito de despertar en el interlocutor determinadas reacciones. Y dice: «En el acto lingüístico concreto (*Sprechakt*) están vinculadas y entremezcladas entre sí las tres funciones. El oyente descompone sin embargo este complejo en sus elementos funcionales, cada uno de los cuales tiene una sola función; y cada una de estas funciones es referida a un elemento correspondiente de la forma lingüística («*Sprachgebilde*») identificada con él»⁴.

¹ Véase *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, 1916, pág. 148.

² Véase *Sprachtheorie*, Jena, 1934, pág. 259 y 271.

³ Es verdad que para considerar correctamente las relaciones que median entre fonema y sílaba habría que partir de la conciencia del hablante, como precisamente intenta hacer Novák en su nueva definición de fonema. Véase *Études*, págs. 67-68.

⁴ «Im konkreten Sprechakt sind alle drei Funktionen miteinander verbunden und vermischt. Der Hörer zerlegt aber diesen Komplex in seine Bestandteile, von denen jeder nur eine einzige Funktion hat, und jedes von diesen funktionellen Elementen wird auf ein entsprechendes Element des Sprachgebildes bezogen, mit ihm identifiziert».

Por consiguiente, hay que estudiar aisladamente las tres funciones. Nada encontró Trubetzkoy tan acomodado a su espíritu en la «*Sprachtheorie*» de Bühler como el principio de la abstracción diferenciadora («*abstractive Relevanz*»): la actividad del hablante que distingue en la onda fónica los elementos diferenciales. El realismo de Trubetzkoy quedaba satisfecho con la realidad psicológica de esta abstracción, y su espíritu lógico derivó de ella un criterio inquebrantable de investigación. La función fonológica aparece con eso aislada y desarrollada limpiamente en sus rasgos característicos, aunque la investigación se envuelva a veces en un cúmulo de cuestiones meramente formales.

De esta manera, no sólo por la procedencia de unos puntos teóricos, sino también por una fraternidad de forma espiritual, el lector lee y juzga a Trubetzkoy, casi sin darse cuenta, mediante el patrón de Saussure. Es cosa sabida que la escuela rusa, a la cual pertenecía Trubetzkoy, se injertó en la lingüística de Saussure. El mismo Trubetzkoy señaló alguna vez¹ lo que debe en general y en particular a Saussure, y en estos *Grundzüge* menciona a Saussure para dos premisas generales: la naturaleza formal, no fisiológica, del significante (pág. 5) y — ¿necesitaremos decirlo? — la distinción entre *parole* y *langue*². Jacobson, en la afectuosa biografía de su compañero, destaca que Trubetzkoy ligó su concepto de correlación con la teoría de las asociaciones mnemónicas, desarrollando la doctrina de las correlaciones intermitentes. Sería muy fácil, en efecto, trasladar conceptos de Trubetzkoy a la terminología de Saussure. Pero el fondo común nos obliga más a reparar en los puntos de diferencia. Pues sería un grave error afirmar que esta fonología no hace más que desarrollar gérmenes que ya se encuentran en Saussure. El punto básico de partida para Saussure es el concepto de signo, de donde se deriva el de valor y de sistema; por eso es para él problema relativamente secundario la mera consideración fonológica de la palabra, que prácticamente prescinde de la condición de elemento formador de signos que tiene el fonema.

Para Trubetzkoy, en cambio, el punto capital es el sistema fonológico, el valor relativo de las oposiciones de sonidos. Por consiguiente, el sistema de Trubetzkoy tiene un esquema mucho más particularizado en el que la significación de la palabra no tiene papel alguno. No me parece mera casualidad que ni siquiera los continuadores directos de Saussure hayan desarrollado una doctrina fonológica completa, aunque no dejen de reparar a menudo en el valor fonológico de los sonidos.

Además, el esquema de Saussure está completamente arraigado en la realidad psicológica, aunque los psicólogos modernos encuentran rudimentaria su psicología asociacionista. En efecto, su sistema de oposiciones está fundado en el doble juego de asociaciones, ya sintagmáticas, ya mnemónicas, y por consiguiente presupone la conciencia de un hablante. Pero, para Trubetzkoy, estas clases de oposiciones no son más que algunas de las que consigue distinguir el fonólogo (págs. 70-76). Por otra parte, la continua atención a la diferencia entre lo posible y lo

¹ Véase, por ejemplo, su artículo *La phonologie actuelle*, en *Psychologie du langage*, París, 1933, págs. 227-246.

² El concepto de *Sprechakt* de Bühler y Trubetzkoy corresponde más exactamente a lo que A. Sechehaye llamó «la parole dans la langue organisée».

real lo lleva a considerar los accidentes de lo real como algo vivo, operante: los esquemas de su doctrina no requieren teóricamente un hablante, pero prácticamente el hablante está presente con toda la individualidad de su persona histórica: Trubetzkoy habla de estilística, de sistemas «normales» y «anormales», y utiliza mucho la interpretación de sistemas extranjeros (págs. 124, 229, 250). En Saussure, por el contrario, la persona del hablante y su conciencia lingüística constituyen, sí, una premisa general, pero una premisa que queda históricamente inerte, y en esa conciencia lingüística del hablante funda precisamente Saussure su distinción entre sincronía y diacronía¹.

La fonología de Trubetzkoy, por lo tanto, no cabe, de ninguna manera, en la sincronía de Saussure, o por lo menos, no es ni sincrónica ni diacrónica, ya que admite lo que Jacobson, con terminología característica, llama «la proyección en el pasado», es decir, un punto de vista pancrónico, lo que Saussure consideraba absurdo. Y además, la diacronía de Saussure, de carácter evolutivo tan destacado, especialmente en las transformaciones fonéticas, no tiene nada que ver con la fonología histórica de Trubetzkoy y de su escuela. Nunca, desgraciadamente, podremos saber cómo hubiera llegado Trubetzkoy a elaborar definitivamente su sistema de fonología histórica, pero sí estamos seguros de que habría borrado cualquier concepto meramente evolucionístico. Su juego de proporciones, oposiciones y correlaciones recuerda claramente al lector el juego de proporciones y oposiciones que, desde los tiempos de Gilliéron, ha destacado el estudio de la transmisión espacial (y temporal) del lenguaje, y en las cuales se resuelve todo el llamado desarrollo fonético. El mismo Trubetzkoy menciona un ejemplo de afinidad fonológica (pág. 186) y remite a Jacobson, el cual ha destacado precisamente la cohesión geográfica de estas afinidades entre lenguas históricamente diferentes, imputándola a razones de difusión y de prestigio, aunque supeditadas a una analogía previa de sistemas². Resulta así que la fonología histórica de Trubetzkoy se acercaría más a las corrientes revolucionarias que surgieron de las críticas a la fonética evolutiva, o mejor dicho, llegaría por otros caminos a los mismos resultados.

Jacobson nos cuenta que Trubetzkoy estaba completamente ajeno a la sincronía y a la fonología, absorbido por la tarea de revisar críticamente el problema del eslavo común, y que se entregó a la fonología sólo en busca de una concepción pancrónica que le permitiera transformar los conceptos tradicionales de cambio fonético y de desarrollo lingüístico. Ahora los coetáneos de Trubetzkoy, en cada una de las páginas de su obra póstuma, bajo la exposición fría y estricta, acechamos la huella emocional de ese problema crítico, que ha sido el problema dominante de nuestra generación. Algo nuestro se fué con el fallecimiento del valeroso compañero.

A. BENVENUTO TERRACINI.

Universidad de Tucumán.

¹ Véase SAUSSURE, *op. cit.*, pág. 120: «la première chose qui frappe quand on étudie les faits de langue, c'est que pour le sujet parlant leur succession dans le temps est inexistante: il est devant un état».

² Véase R. JACOBSON, *Sur la théorie des affinités phonologiques*, en *Actes*, particularmente pág. 54.

El Arcipreste de Talavera o sea El Corvacho de Alfonso Martínez de Toledo. Nuevamente editado según el código escurialense por Lesley Byrd Simpson. The University of California Press (impreso en México) 1939. XI + 363 páginas.

Un magnífico volumen, buen papel, buen tamaño, 21 × 15 centímetros, amplios márgenes, buena tipografía, buena encuadernación. Y que buena falta hacía una nueva edición del *Corvacho*, pues ¿dónde comprar ya un ejemplar de la edición de Pérez Pastor? Merecen, por lo tanto, nuestro agradecimiento el señor Simpson y la Universidad de Berkeley. Como el señor Simpson declara en su breve prólogo, la edición de Pérez Pastor «sufre de numerosas lecturas incorrectas y de una puntuación descuidada que muchas veces da al traste con el sentido». En esta nueva edición «la obra ha sido puntuada a la moderna —lo cual fué un verdadero trabajo de interpretación». No cabe duda: puntuar, acentuar y separar las palabras a la moderna es obligación ineludible de los editores de obras antiguas. Si el manuscrito dice «quedela gallina», tarea del editor es estudiar y decidir si ha de leerse *quede la gallina*, *que dé la gallina* o *que de la gallina*. En general, las palabras están separadas satisfactoriamente, como ya estaban en la edición de Pérez Pastor. Propongo esta enmienda evidente, pág. 48, línea 17: «E por quanto [a] qualquier sabio les mani[fi]sto...»; léase «l'es manifiesto». Y en la página 163, línea 11: «Muger», [lo que pongo es] «aquesta anpolla, pero mandote e rruego que non gostes dello que dentro tyene; que sy lo gustares luego morras, asy como Nuestro Señor dixo a Eva». Con acentos, puntuación correcta y separación de *dello* en *de lo* se leerá: «Muger, aquesta anpolla; pero mándote e ruego que non gostes de lo que dentro tyene, que, sy lo gustares, luego morrás, asy como Nuestro Señor dixo a Eva».

La lengua antigua tiene módulos sintácticos hoy no comprensibles para quien no sea especialista, y tarea es también del editor aclarar la peculiar articulación sintáctica por medio de la puntuación. Algunos que prefieren —sospechosa comodidad— dejar el texto antiguo tal como lo encuentran alegan para ello respeto a la fidelidad; pero siendo cosa sabida que los textos antiguos no tenían acentuación ni casi puntuación, todo el mundo las tomará siempre como un agregado del editor con propósitos de interpretación. Y en ese sentido la fidelidad del texto no sufre más que con el traslado del manuscrito a tipos de imprenta, por ejemplo.

En la edición presente falta, por desgracia, la acentuación. El lector se ve obligado a leer cada pasaje dos o tres veces para dar con la forma allí oportuna; si es *como* o *cómo*, si «bestia» es 'bestia' o 'vestía', si *el* es artículo o pronombre, alternativas que cambian el sentido todo del período, o bien ofrecen falsas pistas de sentido que el lector ha de recorrer hasta llegar al desengaño. En el pasaje de las lamentaciones por la gallina perdida (pág. 125, línea 17), dice la mujer: «que la casa nin bolsa, cuytada, el biuo, nunca vazía estava» (léase «él bivo», el gallo, palabras que forman una condicional o temporal-condicional: 'estando vivo el gallo', 'mientras el gallo estaba vivo'). En la página 133, línea 15: «Pues, ¿que medre, amigo, despues que esto con vos? Fadas malas, filar de noche e de día». En este acertijo, el lector tiene que probar si ha de

leer *que medre*, con un *que* introductor; o si será *¿qué medre*, en lugar del moderno '*¿qué medro*'; o de '*qué medra*' (quién?) o de '*qué medraré*' o '*que medrará*'; y, acostumbrado a las pequeñas divergencias del uso antiguo con el moderno, se pondrá a pensar si el «después que esto» se ha de entender *después de esto*, y el «con vos» lo intentará referir a *medrar con vos*. Por fin, si no tiene prisa en seguir adelante, dará con la lectura que el editor debiera haberle dado resuelta: «Pues ¿qué medré, amigo, después que esté con vos?».

El señor Simpson se quejaba con razón de que la puntuación de Pérez Pastor no es del todo satisfactoria, y él ha intentado otra. Pero nos vemos en la desagradable obligación de informar que la puntuación de este libro es la más desordenada y arbitraria de cuantas conocemos. No sigue las convenciones propias del español: pone coma siempre tras *pues* inicial («Pues, bien puede e deve ser notada la locura de cada uno...»); y por una vez que debiera no la pone: «E segund esto, pues yo de mi syn prouanças non lo puedo fazer» pág. 162, línea 9); si pone coma al principio de una incidental no la pone al final, o viceversa; las enumeraciones no están señaladas con coma en cada miembro o lo están aun ante la conjunción *e* del miembro final. Y con ser esto un daño, aún lo hay mayor: la puntuación va no pocas veces contra el sentido del texto, denunciando que no ha sido comprendida la articulación sintáctica. Elijamos un ejemplo, página 146: «Pero sy considerase el detractor enbydioso e murmurador, e maldezidor, cuchillo de dos tajos, que alaba en presencia, denuesta en ausencia, como el sabio lo tyene en la posesyon que el mercesce e por aquel que es. Quiça, sy lo byen syntiese, rrebentaria». Evidentemente la puntuación, por no seguir la articulación sintáctica, destruye el sentido de este pasaje, que forma, todo él, una sola condicional: «sy considerase...» es el comienzo de la larga prótasis cuya apódosis es la corta frase «quiça rebentaría»; sin duda por esta desproporción, lo mismo que otras veces se resume un sujeto de compleja expresión con un pronombre, el Arcipreste resume la prótasis, tras la primera palabra de la apódosis, así: «sy lo byen syntiese». Tampoco está bien comprendida la forma enumerativa del sujeto de la prótasis. La buena lectura es: «Pero sy considerase el detractor, embydioso e murmurador e maldezidor, cuchillo de dos tajos, que alaba en presencia, denuesta en ausencia, cómo el sabio lo tyene en la posesyón que él mercesce e por aquel que es, quiça, sy lo byen syntiese, rebentaría». Las erratas son muchas; pero no tengo el menor deseo de ensañarme con este libro, sino lamentar muy sinceramente que, habiendo hecho lo más difícil de conseguir hoy, que es la costosa parte material, y esto en verdad magníficamente, no se haya aplicado el mismo esfuerzo para la parte filológica.

AMADO ALONSO.

JUAN DEL ENCINA, *Canciones*. Edición, introducción y notas de Ángel J. Battistessa. Buenos Aires, 1941, xcv-203 págs. Colección *Fábula y Canto*.

Una selección, comentada y anotada, de las *Canciones* de Juan del Encina que se completa con una extensa *Introducción*, págs. xi-lxvii (hay *Notas a la Introducción* en las págs. lxix-lxxxv), con una abundante *Guía bibliográfica*

(págs. lxxxvii-xcv) y varios apéndices¹. En éstos se examinan y reproducen los más importantes pasajes del *Arte de poesía castellana* (con amplias notas), se transcriben, con notación moderna, diez motivos vocales de canciones de J. del Encina y se ejemplifica un caso de reelaboración literaria con los textos de la composición de Encina *A una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer* y de un fragmento de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (I, 9)². En conjunto, el tomo, muy bien cuidado, hace excelente impresión. Es muy útil la idea de acumular en un volumen elementos de diversas procedencias que se complementan para la comprensión de una figura literaria, colocada adecuadamente en su tiempo, y para la conveniente perspectiva de ciertos problemas literarios y, en general, culturales.

En el extenso estudio preliminar se considera y analiza a Juan del Encina a la vez como lírico, comediógrafo, músico y preceptista integrado en su extraordinaria personalidad de hombre del Renacimiento español, heredero sí de las formas medievales, pero cultivadas por él con originalidad gracias a los nuevos aires italianos. Battistessa reacciona muy justamente contra la tendencia a ver en Juan del Encina un poeta «ligero», del verso corto y con temas pastoriles, y destaca cuán gran poeta y maestro del dodecasílabo es en la elegía *A la dolorosa muerte del Príncipe Don Juan*. Son muchas las atinadas observaciones a los matices líricos de Juan del Encina, a sus temas, sus conexiones y al sesgo personal que daba a las convenciones literarias de su época. Al hablar de Juan del Encina como compositor, subraya Battistessa la adecuación que siempre había entre la música y la letra de sus canciones, adecuación no meramente debida a que compusiera la música después de la letra, sino apoyada en explícitas ideas estéticas.

Se ha venido diciendo que, en el *Arte de la poesía castellana*, Juan del Encina es el «último trovador». Por supuesto que, con hacer el *Arte* sigue la tradición de los trovadores; pero Battistessa puntualiza que Juan del Encina no cita ni trovadores ni obras trovadorescas y que las fuentes utilizadas y citadas son, en primer lugar, Nebrija y luego los autores clásicos, especialmente latinos. En las notas hay muchas referencias a estas fuentes. Para el tratado de la música se apoya con especial preferencia en ideas de San Agustín.

¹ Hay tres grabados: Portada de la séptima edición del *Cancionero* (Zaragoza, 1516); facsímil del fol. lxxi vuelto del Códice de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid; facsímil del fol. iv del *Cancionero* (Salamanca, 1496).

² El tema del *abecedé del amor* tiene bastante extensión literaria. En la novela del *Curioso impertinente* de Cervantes (*Quijote*, I, cap. XXXIV) hay otra elaboración del tema, y Rodríguez Marín, ed. del *Quijote*, *La Lectura*, III, 229-230, dice que ha entresacado varios ejemplos en escritores de los siglos xvi y xvii (en la edición grande, además de citar el *Peribáñez*, menciona los *Diálogos familiares* de Juan de Luna). George Irving Dale, *Games and social pastimes in the Spanish drama of the Golden Age*, HR, 1940, págs. 226-227, cita, además del *Peribáñez* de Lope, otras elaboraciones en la *Loa de las letras del ABC*, un entremés que parece de Lope, y en *La niñez de San Isidro* del mismo Lope. El tema — agrega Dale — no murió nunca y los hermanos Álvarez Quintero lo introducen en 1901 en la comedia *El nido*. Tiene el aspecto de un pasatiempo social, quién sabe si de origen no literario, que quizá fuera anterior a Juan del Encina; pero hasta ahora este ejemplo de Encina resulta el más antiguo de los registrados.

En un librito tan excelente como éste, merece la pena anotar las siguientes correcciones del texto: Pág. 45: *Si no que se me tornó*, errata por *sino que se me tornó* (*sino* 'signo', 'destino'), forma en que aparece este verso tanto en el *Canc. musical* como en el de 1496. Pág. 46: *Sabed que yo soy agena*. En el *Canc. musical* y en el de 1496 (fol. xcii v.): *Sabed que ya soy agena*. Pág. 46: *remediar vos lo podéis*. En el *Canc. musical* y en el de 1496 (fol. xcii v.): *remediar vos los podéis*. Pág. 56: *Pues mi fe...* En el *Canc. musical* y en el de 1496 (fol. xcii): *Pues que mi fe...* Pág. 106: *Nadie se puede asconder*. *Canc. musical* y de 1496 (fol. cxvi): *Nadie se deve asconder*. Pág. 110: *Pedro, bien te quiero*. *Canc. musical*: *Pedro, y bien te quiero*. (En el *Cancionero* de 1496, en cambio: *Pedro, bien te quiero*, fol. xcix). Pág. 122: «Y pues me da mal agrado», en el *Cancionero* de 1496 «Y pues que me da mal grado». En la pág. 43, nota 2, corrija la errata *quieras* por *quieres*. De los *Cancioneros* con que contamos, el que publicó el autor en Salamanca en 1496 y el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* que publicó Asenjo y Barbieri, Madrid, 1890, Battistessa ha seguido al de Asenjo en primer lugar y al del autor complementariamente. Nosotros hubiéramos preferido al revés, sobre todo teniendo en cuenta que el músico Asenjo no tenía experiencia en la reproducción de textos. Battistessa no se ha propuesto añadir a las excelencias de su edición la de un texto filológicamente depurado; pero, ya que a veces ha puesto notas confrontando ambos *Cancioneros*, hubiera bastado hacerlo sistemáticamente e invertir el orden de preferencia, para agregar esta última ventaja.

Guía bibliográfica. — Una lista abundantísima de ediciones y estudios. Tanto que nos parece tendrá un valor añadir los siguientes títulos, con los cuales resultará la bibliografía más completa de que disponemos sobre Juan del Encina (las obras que Battistessa incluye de J. Colón, García de Villanueva, Luis José Velázquez y L. Viardot tratan más de nuestro teatro primitivo que de Juan del Encina en particular):

Entre las modernas ediciones falta citar las siguientes: *Églogas* [2], edit. por L. F. de Moratín, en *Orígenes del teatro español*, Bib. Aut. Esp., II, págs. 228-231; *Triunfo del Amor*, ed. de B. J. Gallardo en *El Crítico*, núm. 5, Madrid, 1836 (reproducido por Sainz y Rodríguez, en *Obras escogidas*, Madrid, 1928, II, 41-54); *Églogas* [2], editadas por J. R. Lomba y Pedraja, en *Teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid, 1924, págs. 5-23.

Añadir a los estudios:

A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Las Bacantes o del origen del teatro*, Madrid, 1921, págs. 108-111.

G. BOUSSAGOL, *La deuxième 'Églogue' de Juan del Encina*, RELV, 1929, XLVI, págs. 193-198.

MANUEL CAÑETE, *Noticias que pueden servir para averiguar el verdadero apellido de Juan del Encina poeta dramático del siglo XV*, Rev. Hispano-Americana, 1881, I, págs. 355-364.

J. M. CORRAL, *Leyendo viejos libros: Juan del Encina*, RCChile, 1918, V, págs. 3-23 y 241-280.

J. P. W. CRAWFORD, *Encina's 'Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio' and Antonio Tebaldeo's Second Eclogue*, HR, 1934, págs. 327-333.

J. P. W. CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1937, págs. 12-30.

E. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *Juan del Encina en León*, Madrid, 1909.

E. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *En torno a Juan del Encina*, RSEns, 1927, V, págs. 398-401. (A este autor, por errata, aparece en la *Bibliografía* atribuido el artículo *Nuevos datos biográficos de Juan del Encina*, que es de R. Espinosa Maeso.)

M. GAUTHIER, *De quelques jeux d'esprit*, RHi, 1915, XXIII, págs. 388-393.

E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Hipótesis a un problema de Juan del Encina*, RFE, 1927, XIV, pág. 59-69.

W. S. JACK, *The Early Entremés in Spain: The Rise of a Dramatic Form*, Philadelphia, 1923, págs. 9-21.

R. M. MACANDREW, *Notes on Juan del Encina's Églogas trobadas de Virgilio*, MLR, 1929, XXIV, págs. 454-458.

PILADE MAZZEI, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Luca, 1922, págs. 9-53.

J. A. MEREDITH, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, 1925, págs. 17-21.

HENRI MÉRIMÉE, *Théâtre Espagnol*, París, s. f., I, págs. 9-14.

J. B. TREND, *The Music of Spanish History*, Oxford, 1926, págs. 133-141.

ÁNGEL VALBUENA PRAT, *Literatura dramática española*, Barcelona, 1930, págs. 21-34.

JOSÉ F. GATTI Y AMADO ALONSO.

FIDELINO DE FIGUEIREDO, *Erudição. Lope de Vega: Alguns elementos portugueses na su obra*, págs. 255-325 de *Últimas aventuras*. Empresa A Noite. Rio de Janeiro [1940].

Es ésta una contribución al centenario de Lope, publicada ahora con aprovechamiento de trabajos recientes. Figueiredo examina las variadas influencias portuguesas en las obras de Lope y su simpatía hacia el carácter y la lengua de Portugal. En *Gil Vicente y Lope*, Figueiredo analiza la influencia del dramaturgo portugués sobre Lope de Vega y la halla manifiesta en los autos, pero más en el tono de primitivismo lírico que en la construcción de la obra, donde los intereses de Lope eran más ambiciosos. Recuerda, en *Amigos portugueses*, a Lavaña, el maestro de Lope en astrología, al físico Henríquez, al camoneano Faría y Sousa¹ y otros.

Con mayor atención, Figueiredo analiza las comedias² de Lope que se inspiran en la historia de Portugal, y reclama, para los portugueses, la honra de haber dado a Lope la materia para la comedia política en el rey don Juan II, protagonista de *El príncipe perfecto*, monarca leal, colmado de perfecciones y obrando como un déspota justo. Como halla que en Lope «sobreabundan» las Leonores e Ignezes³ sugiere que se afronte el tema del nomenclator femenino en sus obras. Muy de desear: Inés, sobre todo, en el teatro de Lope y en el del siglo de oro

¹ ¿No habría que fijar, frente al ensalzamiento de Figueiredo, el alcance de las censuras de Menéndez y Pelayo sobre el valer de la obra de Faría y Sousa? Convendría acentuar, Faría, en las citas españolas, como lo exige el metro de *El laurel de Apolo* y de la *Propserpina* de Pedro Silvestre.

español, es el nombre del tipo de criada; es comprensible que luego hubiese un coro de burlas sobre ese nombre. En *Los ramilletes de Madrid*, Bib. Aut. Esp., tomo 52, pág. 303 c, cita a Pedro Liñán de Ríaza:

Por tí dijo el gran Liñán
aquel ingenio divino:
« Tanto lustre y gracia reina
en lo que friega Inesilla
que parece su vajilla
Talavera de la Reina ».

Tirso realza la burla en *El caballero de gracia*:

Esto de Inés ¿qué voluntad no inclina?
Hay otros nombres ásperos: Olalla
...pero Inés ¿qué agrado!
¡Ay Dios! ¿Qué haré, que estoy inenesado?

En *Camões y Lope* sigue los pasos de la influencia y las citas de Camoens en Lope, y hace la historia de la investigación de ese tema. Fidelino de Figueiredo duda sobre si aceptar el sentir de Fucilla (*HispCal*, XV, 1932, p. 224) de que sendos sonetos de Camoens y de Lope tengan común fuente en *Pace non trovo e non ho da far guerra*. No es necesario suponer que Lope se inspiró en Camoens, pues el soneto de Petrarca (no de los mejores con mucho) fué de imitación frecuente; Ronsard lo sigue en *J'espère et crains, je me tais et supplie*. A la lista de la influencia de ese soneto hay que sumar a Mosen Jordi, de quien Fray Martín Sarmiento *Memoria para la historia de la poesía*, 1775, § 479, menciona los primeros versos en lemosín:

*E non he pau, e non tinc quim guarreig;
vol sobre cel, e non movi de terra;
et non estrench res, et tot lo mon abras.
Hoy he de mi, e null altri gran be
si no amor, dons aço que será*

Otro punto de conjunción por acatamiento a la escuela petrarquista se halla en Camoens refiriendo al Viernes Santo el primer conocimiento amoroso y Lope a la Ascensión, en el soneto: (*Rimas IV*)

Era la alegre víspera del día.

Habría que anotar también el recuerdo de Camoens en *El divino africano*. Está dedicado al obispo de Oporto, Rodrigo Mascareñas: « en este ofrecimiento de los debidos loores de V. S. I., se tan sublime preço cabe en verso como dijo nuestro lusitano Camoes ». El culto que Figueiredo rinde a Camoens, y su sentimiento nacional — *amicus Plato, sed magis amica veritas* — no le impiden desestimar las pretensiones del P. Fernández Almazara, *Relaciones de la epica de Lope de Vega y Camões*, que reivindica para el portugués muchas de las más altas ideas del poeta madrileño.

En *Amor á língua portuguesa* comenta el empleo y el concepto elogioso del portugués en Lope. Debería agregarse una hermosa copla de *El príncipe perfecto*, (2ª parte) acto II, esc. 1; el Príncipe rechaza el iniciado canto del romance *Por*

los almenas de Toro y pide oír algo que parezca bien a su amante. Y entonces cantan:

*Sahe a estela de alba
a manhan se ven:
recordai, minha alma,
naon dormais, mio bem.*

Creación de Lope o cantar popular, el primer verso recuerda otro de una poesía atribuida a Lope: « Sale la estrella de Venus »; y hay en los últimos el mismo tema de otra: « recordad a mi niña, / no duerma tanto ». En *La mayor virtud de un rey*, comedia de las últimas de Lope, se mantiene el gusto por el uso del portugués:

Llevado de mi fortuna
llegué a ocasión tan dichosa
siguiendo a un azor, y hallé
la garza de mayor pompa
...
y díjele en portugués:
¿Qué fazéis, menina sola?
Respondíome por donaire:
« Si en vos tenho de dar conta,
saudades de minha terra,
me fazen morrer a solas... »

Quizá otros aspectos de la vida y del carácter portugueses convendría agregar. De Portugal son apreciados los *barros* (*Dorotea*, ed. Castro, pág. 43), « las boninas portuguesas » 'manzanillas olorosas' (*De cosario a cosario*, Bib. Aut. Esp., tomo 41, pág. 490); los « olores portugueses », 'sustancias olorosas para los pebeteros' (*El anzuelo de Fenisa*, Bib. Aut. Esp., tomo 41, pág. 379 b). ¿Y cualidades portuguesas? El portugués es « grave » (*Mirad a quien alabáis*, Bib. Aut. Esp., tomo 52, pág. 468 c), « tierno y discreto » (*El guante de doña Blanca*, acto I, esc. 1). Lo tierno, sobre todo, era cualidad portuguesa: « admite por su igual / solamente a Portugal / por que todo es dulce amor » (*El gallardo catalán*, Acad., VIII, pág. 405 a); « debéis de ser portugués / pues tan pronto os derretís » (*El santo negro Rosambuco*, Acad., IV, 363 b). En *Amar sin saber a quién*, acto II, esc. 3, se insiste en ello:

A un portugués que lloraba
preguntaron la ocasión;
respondió que era afición
y que enamorado estaba;
por remediar su dolor
le preguntaron de quién,
y respondió: « de ninguém;
mas choro de puro amor ».

En *El marqués de las Navas*, acto I:

esa voz
que me desmaya y suspende.
Laura — ¿Sois acaso portugués,
que sólo a los portugueses
para enamorarse, amor
les dió término tan breve?

Este excelente trabajo de Fidelino de Figueiredo hace desear otros que también comprendan los temas apuntados, con lo cual se afianzaría la franca y cordial simpatía de españoles y portugueses, interrumpida hacia fines del siglo XVIII.

RAÚL MOGLIA.

J. LLOYD READ, *The Mexican historical novel, 1826-1910*. Nueva York, 1939 (Instituto de las Españas en los Estados Unidos).

Este libro pertenece a la serie de útiles trabajos parciales sobre aspectos de la literatura hispanoamericana que viene publicando el Instituto de las Españas en Nueva York. El profesor Read da cuenta de las novelas de asunto histórico escritas por autores mexicanos durante la centuria que va desde la publicación del *Periquillo Sarniento* de Lizardi (en 1816: primera novela americana, pero no de tema histórico) hasta los comienzos de la Revolución (1910). Después de una introducción sobre antecedentes tales como las crónicas de Indias en el siglo XVI, las obras de Lizardi a principios del XIX, y los cuentos de asunto histórico publicados en México entre 1835 y 1849 (los hay muy largos, como *El inquisidor de México*, de José Joaquín Pesado), el profesor Read procede al estudio de los novelistas, dividiéndolos en tres grupos: 1) de la Independencia a la Reforma: el anónimo autor de *Jicoténcal* (1826), Mariano Meléndez y Muñoz, autor de *El misterioso*, Justo Sierra O'Reilly, Manuel Payno y Juan Díaz Covarrubias (con *El fístol del diablo*, de Payno, en 1845, empieza la abundante producción novelesca mexicana que durará hasta cerca del final del siglo pasado, para renacer de nuevo en el presente con Mariano Azuela); 2) de la Reforma a los comienzos del realismo: Eligio Ancona, Ignacio Manuel Altamirano, Enrique de Olavarría y Ferrari (español que se naturaliza en México), Vicente Riva Palacio, Juan Antonio Mateos, Pascual Almazán (que usó el seudónimo *Natal del Pomar*), Ireneo Paz y Demetrio Mejía; 3) el comienzo de las influencias realistas y naturalistas: Manuel Martínez de Castro, Manuel Payno de nuevo, ahora con la gigantesca novela *Los bandidos de Río Frío* (1891), Heriberto Frías, Victoriano Salado Álvarez, Cayetano Rodríguez Beltrán y Marcelino Dávalos. La descripción de cada obra o grupo de obras es en general clara y pormenorizada, de modo que el lector adquiere noción cabal de su contenido; la crítica, en cambio, es insegura¹. Los límites que el autor asigna a la novela histórica resultan vagos: ¿es novela histórica la que se refiere a hechos contemporáneos de la vida pública, como *Tomóchic* (1894), de Heriberto Frías, que es en realidad una crónica de sucesos políticos en los cuales el autor tomó parte, como en época posterior *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, que muchos creen novela? Y si admitimos como novelas históricas las que se refieren a hechos de importancia histórica, pero ocurridos en la época misma en que el autor escribe, ¿hay que extender

¹ Incidentalmente, el autor quiere dar a veces los fundamentos de su crítica y los improvisa con precipitación. Por ejemplo (pág. 311): « Good tragedy is found only in a sense of restrained grief, in hidden grief, in silent suffering ». Muy de *gentleman victoriano*; pero ¿qué decir de *El rey Lear* y de *Edipo rey*? Tampoco están sólidamente fundados sus juicios sobre la historia y la vida social de México.

la designación hasta las obras referentes a sucesos a los cuales se puede atribuir significado político, pero sólo como síntomas de una situación? Así lo hace Read con los cuentos del libro *Carne de cañón* (1915), de Marcelino Dávalos.

La primera novela que estudia Read, *Jicoténcal*, tiene curiosa significación: es la primera de asunto histórico escrita en castellano durante el siglo XIX y precede en dos años a la primera de autor nacido en España, *Ramiro, Conde de Lucena*, de Rafael Humara (París, 1828). No cabe pensar que el autor de *Jicoténcal* sea otra cosa que americano: las censuras a los conquistadores son demasiado fuertes hasta para un español liberal de los de entonces. Y la especie de patriotismo indígena que alienta en la obra hace pensar que el autor ha de ser mexicano. Otra circunstancia curiosa: *Jicoténcal* es la primera obra plenamente romántica que se escribe en nuestro idioma; su publicación antecede a la de los primeros poemas románticos, la *Elvira* de Echeverría (1832) y *El moro expósito* de Rivas (1833-1834). Pero es antecedente aislado; la obra se conoció poco y no ejerció ninguna influencia en el movimiento romántico.

En la lista que da Read de trabajos publicados en el *Liceo Mexicano*, 1844, y en el *Museo Mexicano*, 1844, hay dos que deben de ser relatos novelescos: « *Tlahuicole*, leyenda mexicana », sin firma (*Liceo*, vol. II, 236-239), y « *Leyenda del año de 1648: Trinidad de Juárez* », de Payno (*Museo*, vol. III, comenzando en la pág. 289). *Leyenda*, durante buena parte del siglo XIX, significó en castellano narración novelesca de tipo romántico, y el asunto ni siquiera tenía que ser legendario. Y, dada la amplitud con que Read ha acogido tanta variedad de obras, se echan de menos las *Novelas* de José María Roa Bárcena (1827-1908), publicadas unas en volumen en 1870, otras sueltas después, y reunidas todas finalmente en la *Biblioteca de Escritores Mexicanos* de Agüeros. *Astucia* (1865), de Luis Gonzaga Inclán (1816-1875), habría cabido también, como *Los bandidos de Río Frío*. Y es de sentirse que Read no haya consultado el libro de Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica*, Madrid, 1934 (solamente consultó su artículo *Novelas históricas de México*, en *El Libro y el Pueblo*, noviembre de 1935); allí se mencionan narraciones de que él no tuvo noticia: la breve *Historia de Welinna* (1862), del yucateco Crescencio Carrillo y Ancona (1836-1897), *Nezahualpilli o El catolicismo en México* (1875), de Juan Luis Tercero (1837-1905), *Azcaóchill o La flecha de oro* (1878), de J. R. Hernández, y *La hija de Totol Xiu* (1884), del yucateco Eulogio Palma y Palma.

Hay muchos descuidos formales en el libro, en nombres: por ejemplo, Xérez por Xerez (pág. 4), Tezozomoc por Tezozómoc (5-18), Pedro Cieza por Pedro de Cieza de León (4), Ixtlilxóchitl por Fernando de Alba Ixtlilxóchitl (5), Clavigiero por Francisco Javier Clavijero (6), José Manuel por Manuel José Quintana (39), G. Urbina por Urbina o Luis G. Urbina (48), Arturo Rioseco por Arturo Torres Rioseco (82), Negrete por Castillo Negrete (196 y 197), clasificado además en la N y no en la C (328), *El azote* por *El ahizote* (206), etc. ¿Y quién reconocería al poeta que todo el mundo llama Cienfuegos bajo la designación, propia sólo para el registro civil, de Álvarez de Cienfuegos y Acero (39)? Los versos citados como de Heriberto Frías (290) resultan ininteligibles.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA.

FLÉRIDA DE NOLASCO, *La música en Santo Domingo y otros ensayos*. Ciudad Trujillo, 1939, 166 págs.

En el ensayo más extenso de este volumen, *Tradición culta y tradición popularizada* (págs. 21 a 52), la señora de Nolasco reúne datos históricos sobre la música en Santo Domingo, comenzando por los nombramientos de organistas y cantantes de las Catedrales de la ciudad primada y de Concepción de la Vega en el siglo XVI y las cátedras de música en las Universidades de Santo Tomás de Aquino (1538) y Santiago de la Paz (1540), para terminar a fines del siglo XIX⁴. Este meritorio trabajo, primer intento sistemático sobre el tema, debería ampliarlo la autora recogiendo nuevos datos, oralmente, antes de que desaparezcan las personas que todavía los recuerdan. Así, por ejemplo, vale la pena recoger noticia sobre el predominio que tuvieron Palestrina y Bach en las iglesias de Santo Domingo hasta alrededor de 1870; después, con José María Arredondo, la influencia dominante es la italiana del siglo XIX. No sé por qué, habiéndose conservado la devoción a Palestrina, se había olvidado a Victoria. Mozart sí hubo de tener mucha difusión, pues, según lo recuerda la señora de Nolasco, dos aires suyos se convirtieron allí en canciones populares, como había de ocurrir con aires de Verdi en todo el mundo hispánico. Y uno de los coros de la *Ifigenia en Tauros* de Glück se cantaba hasta fines del siglo XIX como himno a la Virgen María en el mes de mayo, en la iglesia de Regina Angelorum. Es de temer que en el país no se conserve ni una página de música escrita en el país durante la época colonial: la maravillosa exhumación reciente de música venezolana del siglo XVIII hace pensar que la de Santo Domingo pudo tener méritos semejantes, sobre todo cuando se recuerda la influencia que en Cuba ejercieron, en música como en otras actividades de cultura, los dominicanos emigrados entre 1796 y 1822.

En el trabajo intitulado *Formas rítmicas*, la señora de Nolasco habla de los orígenes del merengue, danza de Santo Domingo, cuya estructura la emparenta con la habanera. Nació alrededor de 1850. De la misma época es la manguina, baile en compás de seis por ocho. La autora trata de enlazar estas formas rítmicas con las españolas medievales que Julián Ribera creyó discernir en las Cantigas de Alfonso el Sabio: estimo que concede demasiada fe a las reconstrucciones estructurales del eminente arabista.

Entre los demás trabajos del libro son dignos de mención Tirso de Molina en Santo Domingo (págs. 115-146) y Félix María Del Monte (págs. 147-158). Al hablar de Tirso, la autora comenta curiosos episodios, que él mismo refiere, de su vida en la isla, de 1616 a 1618. Es buen intento de valoración el breve ensayo sobre Del Monte, poeta dominicano (1819-1899) de notas intensas («¿No hay en tu fosa suficiente hielo? ¿No hay en la eternidad bastante olvido?»), cuya mayor originalidad está en la justificación mística de todo amor («No se alza de la tierra ni un deseo que no haya bendecido el Hacedor»). Es lamentable que no se hayan reunido en volumen los versos líricos de este poeta.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA.

⁴ Dato antiguo que cabe agregar a los que reúne la autora: en 1544, fray Vicente Núñez era cantor y fray Diego Calderón organista en el Convento de la Orden de Predicadores en la ciudad de Santo Domingo, según fray Antonio de Remesal, *Historia general de las Indias Occidentales y particular de... Chiapa y Guatemala*, Madrid, 1619, libro V, cap. 3.

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

HISTORIA

España

OBRA BIBLIOGRÁFICA

4173. Bibliografía. — RFH, 1940, II, 88-102; 1941, III, núm. 1, p. 80-100. — Véase núm. 3815.
4174. BUCHANAN, M. A. — *A catalogue of Spanish periodicals in Toronto*. — Toronto, The University of Toronto Press, 1941, 20 págs. (University of Toronto Studies. Philology and Literature Series).
4175. Portugal. *An exhibition commemorating the eight-hundredth anniversary of the foundation of Portugal in 1140 and the three-hundredth anniversary of the restoration of her independence in 1640. Catalogue of the exhibition*. — NYPL, 1941, XLV, 124-136; — New York, The New York Public Library, 1941, un folleto \$ 0,10.

GEOGRAFÍA Y ETNOGRAFÍA

4176. ORTIZ ECHAGÜE, J. — *España. Pueblos y paisajes*. Pról. de J. M. Salaverría. — San Sebastián, Internacional, 1940, 38 págs., ilustr.

4177. PEQUITO REBELO, J. — *Espanha e Portugal. Unidade e dualidade peninsular*. — Lisboa, Ottosgráfica, 1939, 86 págs.
4178. BALLESTEROS Y BERETTA, A. — *Historia de España y su influencia en la historia universal*. Tomo 9. — Barcelona, Salvat Editores, 1941, 853 págs., ilustr.
4179. PIRANDELLO, LUIGI. — *Enrique IV*. — Madrid, Diana, 1940, 80 págs. (La Novela del Sábado).
4180. MATTINGLY, G. — *Catherine of Aragon*. — Boston, Little, Brown & Co, 1941, 477 págs., 3,50 dólares.
4181. MERRIMAN, R. B. — *Carlos V. El emperador y el Imperio español en el Viejo y Nuevo Mundo*. Trad. del inglés por G. Sans Huelín. — Buenos Aires, Espasa Calpe, 1940, 462 págs., ilustr.
4182. PRESCOTT, H. F. M. — *A Spanish Tudor: The life of «Bloody Mary»*. — New York, Columbia University Press, 1940, 562 págs., 5 dólares.
4183. BASSENNE, M. — *La vie tragique*

d'une reine d'Espagne. — Paris, Calmann-Lévy, 1939, 331 págs. [Trata de María Luisa, esposa de Carlos II].

4184. VERDUIN, A. R. — *Manual of Spanish constitutions. 1808-1931*. Translations and introductions. Foreword by A. S. Aiton. — Ypsilanti, Michigan, University Lithoprinters, 1941, 99 págs.

Portugal

4185. *Portugal 1140, 1640. Festschrift d. Univ. Köln zu den portug. Staatsfeiern d. J. 1940*, Hrsg. von Fr. Schalk. — Köln, Pick, 1940, 176 págs. ilustr., 15 M.
4186. PIMENTA, A. — *Onde nasceu Portugal*. — Guimarães, Arquivo Municipal de Guimarães, Centro Tip. Colonial, 1940, 15 págs. (Estudios Históricos).
4187. VIEIRA DA SILVA, A. — *A cerca moura de Lisboa. Estudo histórico descritivo*. 2ª ed. — Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1939, 195 págs.
4188. CASTRO, J. DE — *Portugal en Roma*. — Lisboa, União Gráfica, 1939, 2 vols.

RELIGIÓN

4189. BOULENGER, A. — *Histoire générale de l'Église. Les temps modernes. XVI^e et XVII^e siècles, 1517-1648*, Part. II. *La contre-réforme catholique*. — Paris, Vitte, 1940, 444 págs.
4190. BELTRÁN DE HEREDIA, V. — *Las corrientes de espiritualidad entre los dominicos de Castilla durante la primera mitad del siglo XVI*. — CT, 1940, LIX, 129-143, 316-336, 414-441, 554-581; LX, 35-55. — Véase núm. 2689.

CIENCIA Y ENSEÑANZA

4191. CARRERAS Y ARTAU, T. — *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV. Tomo VII*. — Madrid, Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1939, 661 págs.
4192. ROURA-PARELLA, J. — *Educación y ciencia*. — México, La Casa de España en México, 1940, 222 págs.
4193. RUIZ AMADO, R. — *Historia de la educación y la pedagogía*. 6ª ed. — Barcelona, Librería Religiosa, 1940, 343 págs.

HISPANISMO

4194. ORTEGA, J. — *The compulsory teaching of Spanish in the grade schools of New Mexico. An expression of opinion*. — Albuquerque, University of New Mexico Press, 1941, 15 págs.
4195. CHÁVEZ, ESTEFANÍA D. DE. — *My experiences and methods teaching Spanish*. — Los Angeles, Lymanhouse, 1940, 122 págs.
4196. Dr. J. Leite de Vasconcellos zum 80. Geburtstag gewidmet. — VKR, 1937, X, núms. 1-2 [Contiene varios estudios sobre lengua, literatura y folklore portugués y gallego].
4197. FLASCHE, H. — Sobre: Dr. J. Leite de Vasconcellos zum 80. Geburtstag gewidmet. — LGRPh, 1940, LXI, 224-226.

LENGUA

ESTUDIOS GENERALES

Lingüística

4198. MARTY, A. — *Psyche und Sprachstruktur*. Mit eine Einleitung und

- Anmerkung hrsg. v. O. Funke. — Bern, Franke, 1940, 237 págs., 8,50 M. (Nachgelassene Schriften).
4199. BALDRIAN, K. — *Ueber d. Verhältnis zwischen Denken und Sprache*. — AGPsy, 1940, CV, 478-481.
4200. GINNEKEN, J. VAN — *Ein neuer Versuch zur Typologie der aellernen Sprachstrukturen*. — Amsterdam, Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 1939.
4201. ECKER, L. — Sobre: J. van Ginneken, *Ein neuer Versuch zur Typologie der aellernen Sprachstrukturen*. — BBAA, 1940, IV, 61-67.
4202. LERCH, E. — *Vom Wesen des sprachlichen Zeichens*. — AcL, 1939, I, 145-167.
4203. REIFFERSCHIEDT, F. M. — *Der Mensch und die Sprache. Eine Erwiderung*. — Hochl, 1940, XXXVII, 358-369.
4204. LERCH, E. — *Die sprachliche Unterscheidung zwischen Person, Sache und abstraktem Neutrum*. — AGPsy, 1940, CVII, 293-383.
4205. SCHULZ, B. — *Die Sprache als Kampfmittel. Zur Sprachform von Kampschriften Luthers, Lessings und Nietzches*. — DVJL, 1940, XVIII, 431-466.
4206. LERCH, E. — *Hyperkerrekte Sprachformen*. — AGPsy, 1940, CV, 432-477.
4207. DEFERRARI, H. A. — *Outline of a theory of linguistic change*. — Ann Arbor, Michigan, Edwards Brothers, 1941, 21 págs.
4208. FREIN, P. J. — Sobre: H. A. Deferrari, *Outline of a theory of linguistic change*. — MLQ, 1941, II, 345-347.
4209. SANDMANN, M. — *On linguistic explanation*. — MLR, 1941, XXXVI, 195-212.
4210. ERNOUT, A. — Sobre: L. H.

- Gray, *Foundations of language*. — RPhLH, 1940, XIV, 270-271.
4211. POTTER, S. — Sobre: L. H. Gray, *Foundations of language*. — MLR, 1941, XXXVI, 117-119.
4212. SAS, L. F. — Sobre: L. H. Gray, *Foundations of language*. — RFH, 1941, III, 61-62.
4213. REGULA, M. — *Ueber die Grundlagen einer Satzdefinition*. — ZFSpr, 1940, LXIV, 119-123.
4214. FREI, H. — *Interrogatif et indéfini, un problème de grammaire comparée et de linguistique générale*. — Paris, Geuthner, 1940, 16 págs.
4215. SPITZER, L. — *Interrogativo e indefinido*. — RFH, 1941, III, 1-8. [A propósito de H. Frei, *Interrogatif et indéfini, un problème de grammaire comparée et de linguistique générale*].
4216. ERNOUT, A. — Sobre: V. Bertoldi, *Questioni di metodo nella linguistica storica*. — RPhLH, 1940, XIV, 271-272.

Fonética general

4217. TREVIÑO, S. N. — *Phonetics* [Bibliografía]. — ASp, 1941, XVI, 140-142. — Véase núm. 3854.
4218. KORINEK, J. M. — *Zur Definition des Phonems*. — AcL, 1939, I, 90-94.
4219. FORCHHAMMER, J. — *Vokal und Konsonant*. — AGPE, 1940, IV, 51-66.
4220. MACDERMOTT, M. M. — *Vowel sounds in poetry*. — London, K. Paul, 1940. (Psyche Monographs).
4221. D. J. — *Paul Passy*. † — MPhon, 1941, LVI, 30-39.

Estilística

4222. PRESSER, H. — *Das Wort im Urteil der Dichter. Beitr. zu e. Sinn-*

- deutung d. dichter-Wortes. — Würzburg, Triltsch, 1940, 87 págs. (Bonner Beiträge zur dt. Philologie).
4223. ALONSO, A. — *Epístola a Alfonso Reyes sobre la estilística*. — Nac, 9 feb. 1941.

Geografía lingüística

4224. DAUZAT, A. — *Essais de géographie linguistique*. — Paris, Bibliothèque du Français Moderne, 1938, 162 págs.

Latín y lenguas prerrománicas

4225. A. A. — Sobre: R. Menéndez Pidal, *Sobre el substrato mediterráneo occidental*, ZRPh, 1939, LIX, 189-206. — RFH, 1941, III, 76-78.
4226. CHANTRAINE, P. — Sobre: A. Ernout & A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. — RPhLH, 1940, XIV, 269-270.
4227. ABADÍA MÉNDEZ, M. — *La pronunciación clásica del latín. Informe sobre este libro del padre Alfonso M. Navia*. — AACL, 1938-39, VII, 381-398.
4228. SKILES, J. W. D. — Sobre: L. F. Sas, *The noun declension in Merovingian Latin*. — ClPh, 1941, XXXVI, 197-199.
4229. LANGOSCH, K. — *Das völkische Wesen der mitellateinischen Sprache und Literatur*. — DVJL, 1940, XVIII, 328-350.
4230. BONFANTE, G. — *Some new Latin inscriptions from Spain*. — AJA, 1941, XLV, 73-80.

FILOLOGÍA ROMÁNICA

4231. MALKIEL, Y. — *The development of -ivu in Latin and Romance*. — Lan, 1941, XVII, 99-118.

4232. JABERG, K. — Sobre: E. Gamillscheg, *Zum romanischen Artikel und Possessivpronomen*. — DLZ, 1940, LXI, 1190-1192.
4233. THOMAS, F. — *Recherches sur le développement du préverbe latin ad-*. — Paris, Librairie C. Klincksieck, 1938, xx-109 págs.
4234. NIEDERMANN, M. — Sobre: F. Thomas, *Recherches sur le développement du préverbe latin ad-*. — RPhLH, 1940, XIV, 261-268.

HISTORIA DEL IDIOMA

Español

4235. MENÉNDEZ PIDAL, R. — *Cómo hablaba Colón*. — RevCu, 1940, XIV, 5-18.
4236. BARRENECHEA, ANA MARÍA. — Sobre: A. Rubio, *La crítica del galicismo en España (1726-1832)*. — RFH, 1941, III, 63-64.
4237. RUBIO, A. — *De la obra cultural de la antigua España: Trabajos filológicos en Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII (Apuntes)*. — Panamá, s. p. i., 1938, 43 págs.

Portugués

4238. ALONSO, AMADO. — Sobre: R. Mendonça, *O português do Brasil*. Rio de Janeiro, 1936; C. Jucá (filho), *Língua nacional*, Rio de Janeiro, 1937; S. Elia, *O problema da língua brasileira*, Rio de Janeiro, 1940. — RFH, 1941, III, 57-60.
4239. NEIVA, A. — *Estudos da língua nacional*. — São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1940, 410 págs.

GRAMÁTICA

Español

4240. MALKIEL, Y. — «Atristar»-«Entristecer». *Adjectival verbs in Spanish, Portuguese, and Catalan*. — SPH, 1941, XXXVIII, 429-461.
4241. FERNÁNDEZ RAMÍREZ, S. — «Como si» + subjuntivo. — RFE, 1937 [publ. 1940], XXIV, 372-380.
4242. MEYN, L. — «Ser» und «estar» im Spanischen. — NSpr, 1940, XLVIII, 133-136.

Enseñanza del idioma

Español

4243. GONZÁLEZ PEÑA, C. — *Manual de gramática castellana arreglado en lo fundamental conforme a la doctrina de don Andrés Bello*. 8ª ed. — México, Ed. Patria, 1940, 389 págs.
4244. MIRANDA PODADERA, L. — *Análisis gramatical de la lengua española. Curso superior... Gramática... con nociones de arte métrica*. 18ª ed. — Madrid, [Tip. Artística], 1940, 272 págs.
4245. ISAZA CALDERÓN, B. — *La gramática y sus limitaciones*. — UP, 1939, núm. 15, p. 33-43.
4246. BRAVO, J. H. — *La conjugación irregular castellana*. Segunda ed. — México, s. e., 1940, 230 págs., \$ 2,00 mex.
4247. HILLS, E. C., & J. D. M. FORD. — *First Spanish course*. New ed. prepared with the collaboration of G. Rivera. — Boston, D. C. Heath, 1941, 310 págs. (Heath's Modern Language Series).
4248. HEIMERS, LILI. — *Aids for the Spanish teacher*. — New York, G. E. Stechert, 1941, 76 págs.

Portugués

4249. JONG, M. DE — Sobre: C. Taglavini, *Gramatica elementare della lingua portoghese*. — N, 1939, XXIV, 296.
4250. EY, LOUISE. — *Portugiesische Konversationsgrammatik*. Fünfte Aufl. In neue Bearbeitung von F. Krüger. — Heidelberg, Julius Groos, 1939, 457 págs.

FONÉTICA

Español

4251. A. A[LONSO]. — Sobre: F. Schürr, *Beiträge zur spanisch-portugiesischen Laut und Wortlehre (Umlaut und Diphthongierung in der Nominal- und Verbalflexion; nsp. «avispa», «prisa», «siglo», «mirla», u. a.; «dejar»-«deixar» = «laxare»)*, RF, 1939, LIII, 27-41. — RFH, 1941, III, 75-76.
4252. CANFIELD, D. L. — *Diphthongization in the Spanish of the Anglo-North American*. — HispCal, 1941, XXIV, 211-212.
4253. A. A[LONSO]. — Sobre A. Alonso, *La pronunciación americana de la z y de la ç en el siglo XVI*, UDLH, 1939, IV, núm. 23, p. 62-83. — RFH, 1941, III, p. 78.

Portugués

4254. JUCÁ FILHO, C. — *A pronúncia brasileira (La phonétique brésilienne. Trabalho aprovado «com vivos louvores» pelo Congresso das Academias de Letras e Sociedades de Cultura Literaria do Brasil)*. — Rio de Janeiro, Federação das Academias de Letras do Brasil, 1939, 72 págs.
4255. NEME, M. — *A acentuação na*

ortografía simplificada. — RAMSP, 1941, VII, núm. 73, 101-141.

LEXICOGRAFÍA

4256. Duden español. Diccionario ilustrado de la lengua castellana. Adaptación española del Bilderwörterbuch de Duden. Por Th. Scheppelmann. — Leipzig, Bibliographisches Institut AG., 1940, 660 págs.
4257. KENISTON, H. — *A standard list of Spanish words and idioms*. — New York, D. C. Heath, 1941, 108 págs.
4258. HERNANDO BALMORI, C. — *Céltico «petros»: galo-latín «perrus» «cuadrúpedo» < esp. «perro»*. — RFH, 1941, III, 43-50.
4259. SINGLETON, M. — *Spanish «acordar» and related words*. — Lan, 1941, XVII, 119-126.
4260. SPITZER, L. — «Moralina». — RFH, 1941, III, 55-56.
4261. Consulta acerca de las expresiones «inclusión» y «retención dentaria». — BAAL, 1940, VIII, 675-689.
4262. HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F. — *Estudios de geografía histórica española*. — III: *Muntūri o Muntawrē = Montaire* AlAn, 1941, VI, 129-135.

DIALECTOLOGÍA

4263. SANTOS COCO, F. — *Vocabulario extremeño*. — RCEE, 1940, XIV, 65-96, 135-166.
4264. KIDDLE, L. B. — *Los nombres del pavo en el dialecto nuevomejicano*. — HispCal, 1941, XXIV, 213-216.
4265. HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO — *El español en Santo Domingo*. — Buenos Aires, Imp. Coni, 1940, 301 págs. (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología. Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana).

4266. PATÍN MACEO, M. A. — *Americanismos en el lenguaje dominicano*. — AUSD, 1940, IV, 409-423.
4267. LEUMANN, C. A. — *El «Martín Fierro» en la historia del idioma castellano*. — PrBA, 5 nov. 1939.
4268. ROSSI, V. — «Martín Fierro», su autor i su anotador. Dichos-Refranes-Voces. 1°. — Río de la Plata [Córdoba, Rep. Arg., Casa Edit. Imp. Argentina], 1939 (Folletos Lenguaraces) [El anotador: E. F. Tiscornia].
4269. RIVAS ROONEY, O. — *El lenguaje rural argentino y el nuevo realismo en la literatura*. — PNI, 1940, VI, núm. 33, págs. 1 y 2.
4270. CORTÁZAR, A. R. — *Valoración de la naturaleza en el habla del gaucho (A través de «Don Segundo Sombra»)*. — Buenos Aires, Imp. de la Universidad, 1941, 32 págs. (Publicaciones del Inst. de Lit. Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras. Sección de Crítica. Tomo II, núm. 5).

LITERATURA

LITERATURA GENERAL

4271. M. R. L[IDA] — Sobre: E. R. Curtius, *Scherz und Ernst in mittelalterlicher Dichtung*. — RFH, 1940, II, 405-406.
4272. KORFF, H. A. — *Geist der Goethezeit Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. III. Teil. *Romantik: Frühromantik*. — Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1940, xi-627 págs., 16 M.
4273. CRONIN, JR., G. — *The bestiary and the medieval mind: Some complexities*. — MLQ, 1941, II, 191-198.

Teoría y métodos

4274. CROCE, BENEDETTO. — *Conversazioni critiche*. — Bari, Laterza, 1939, 401 págs.
4275. BEHRENS, IRENE. — *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jh. Studien zu Geschichte der poetischen Gattungen*. — Halle, Niemeyer, 1940, 252 págs., 10,20 M. (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie).
4276. PETERSEN, J. — *Geschichtsdrama und nationaler Mythos, Grenzfragen zur Gegenwartsform des Dramas*. — Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1940, 61 págs., 2,85 M.
4277. CAILLOIS, R. — *Definición de lo novelesco*. — Nac, 1 de junio 1941.
4278. MARICHALAR, A. — *Idea del Renacimiento*. — Nac, 8 junio 1941.
4279. VERNACCI, E. R. — *Índice del romanticismo y lo romántico*. — UP, 1939, núm. 15, p. 61-69.

Temas literarios

4280. PESSOA, A. C. — *O médico de ontem e o médico de hoje vistos pelos homens de letras*. — Coimbra, Livraria Académica, 1939, 19 págs. [Extr: Coimbra Médica, VI, núm. 8].

Literatura comparada

4281. *Orazio nella letteratura mondiale*. Scritti di E. Castle, A. Forsström, N. J. Herescu, J. Huszti, J. Marouzeau, R. Newald, W. Norvin, L. Pietrabueno, C. Riba, L. Sternbach, A. W. Van Buren, H. Wagenvoort, H. M. O. White. — Roma, Istituto di Studi Romani, 1936, 255 págs.
4282. LIDA, MARÍA ROSA. — *Horacio*

en la literatura mundial. — RFH, 1940, II, 370-378. [Sobre: *Orazio nella letteratura mondiale*].

LITERATURA HISPANOÁRABE

4283. *Deux nouveaux fragments des «Mémoires» du Roi Ziride Abd Allah de Grenade*. Publiés et traduits par E. Lévi-Provençal. — AlAn, 1941, VI, 1-63.
4284. GARCÍA GÓMEZ, E. — *El «Tawq» de Ibn Hazm y el «Dīwān Al-Sabāda» [de Ibn Abi Hayāla]*. — AlAn, 1941, VI, 65-72.
4285. *Qasidas de Andalucía puestas en verso castellano*, por Emilio García Gómez. — Madrid [Plutarco, Talls. Gráfs.], 1940, 112 págs.

LITERATURA HISPANOJUDAICA

Edad Media

4286. ROSENBERG, L. W. — Sobre: Abraham Ibn Ezra, *The beginning of wisdom. An astrological treatise*. Ed. by R. Levy and F. Cantera. — RRQ, 1940, XXXI, 292-293.
4287. YEUDA HALEVI (5671-1941). *Homenaje de los sefardim de Nueva York a la ocasión del octavo centenario de su muerte (Fiesta celebrada el 18 de mayo de 1941 en Elsmere Hall, 284 E. 170th St. La Hermandad Sefardí de América, y la Sección de Estudios Sefardíes de la Casa Hispánica, de la Universidad de Columbia, cooperaron en organizar este humilde homenaje)*. — Nueva York, La Vara, 1941, 40 págs.
4288. GAOS, J. — *Filosofía de Maímónides*. — México, La Casa de España en México, 1940, 55 págs. \$ 1,25 mex.

LITERATURAS REGIONALES

Catalana

4289. COROMINAS, HORTENSIA. — Sobre: *Cançoners dels Masdovelles* (Manuscrit n° 11 de la Biblioteca de Catalunya), publicat per R. Aramon y Serra. — RFH, 1941, III, 73-74.
4290. *El alma de Cataluña. Antología poética catalana contemporánea*. Traducciones en verso castellano por J. Conangla Fontanilles. — La Habana, Imp. La Milagrosa, 1941, 263 págs.

HISTORIA LITERARIA

4291. JÁUREGUI, J. F. — *Compendio de la historia de la literatura española y argentina*. — Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1941, 295 págs.
4292. OSMA, J. M. DE — *Tres etapas en la dramatización de una leyenda* (La campana de Huesca). — HispCal, 1941, XXIV, 180-192. [Sobre las versiones de Lope, García Gutiérrez y Ángel Guimerá].
4293. CIROT, G. — *La maurophilie littéraire en Espagne au XVI^e siècle*. — BHi, 1939, XLI, 345-351. — Véase núm. 2829.
4294. AYALA, F. — *Sobre el escritor y la literatura en el siglo XIX*. — Nac, 8 junio 1941.
4295. ATKINSON, W. C. — Sobre: E. A. Peers, *A history of the Romantic movement in Spain*. — MLR, 1941, XXXVI, 141-142.
4296. MONNER SANS, J. M. — *Un libro alemán sobre la generación española del 98*. — BINC, 1941, VI, 5-6 [Sobre: H. Jeschke, *Die generation von 1898 in Spanien*].
4297. MASSA, P. — *La generación del 98*. — PrBA, 22 junio 1941.

4298. SÁNCHEZ-OCAÑA, V. — *La generación sin mujeres* [la del 98]. — Nac, 7 abril 1940.
4299. A. Y. — Sobre: Pedro Salinas, *Literatura española, siglo XX*. — Abs, 1941, V, núm. 7, p. 477-478.

RELACIONES LITERARIAS

4300. PETRICONI, H. — *Das Spanienbild im deutschen Bewusstsein*. — GeZ, 1941, XIX, 65-75.

Influencias hispánicas

4301. HATZFELD, H. A. — *El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII*. — RFH, 1941, III, 9-23.

Obras extranjeras inspiradas en temas hispánicos

4302. JOHNSTON, MARJORIE — *Children's books in English with Spanish or Spanish American background*. — HispCal, 1941, XXIV, 202-204.

Influencias extranjeras

4303. KREBS, E. — «El cortesano» de Castiglione en España. *Del caballero y la dama*. — BAAL, 1940, VIII, 423-435; 1941, IX, 136-142.
4304. MARTÍN ALONSO, N. — *Motivos alemanes en los clásicos castellanos*. — EyE, 1940, II, 223-236.
4305. ROGERS, P. P. — *Goldoni in Spain*. — Oberlin, Ohio, The Academy Press, 1941, 109 págs.

TRADUCCIONES

4306. AGUSTÍN, SAN — *Los XIII libros de «Las confesiones»*. Trad., introd. y notas, por F. Mier. 4ª ed. — Ma-

- drid, Apostolado de la Prensa, 1940, 775 págs.
4307. *Farsa del Licenciado Pathelin*. (Trad. española de Rafael Alberti). — Sur, 1941, X, núm. 79, p. 49-71; núm. 80, p. 49-72. — Véase núm. 3938.
4308. LENORMAND, H. R. — *El hombre y sus fantasmas. El devorador de sueños. El tiempo es un sueño*, [Trad. de E. Fernández Sanz y José Jiménez]. — Buenos Aires, Ed. Losada, 1941, 230 págs.
4309. HEINE, HEINRICH — *El rabino de Bacharach*. Trad. de Ángela Selke y A. Sánchez Barbudo. — México, Compañía General Editora, 1940, 80 págs., \$ 0,75 mex. (Pequeña Colección Mirasol).
4310. RILKE, RAINER MARIA — *Los cuadernos de Malle Laurids Brigge*. — Trad. por F. Ayala. — Buenos Aires, Ed. Losada, 1941, 244 págs. (La Pajarita de Papel, colección dirigida por Guillermo de Torre).
4311. TWAIN, MARK — *La celebrada rana saltarina y otros cuentos*. Trad. de J. Carner. — México, Compañía General Editora, 1940, 68 págs., \$ 0,75 mex. (Pequeña Colección Mirasol).
4312. CONRAD, JOSEPH — *El solitario de Sambarán* (Victory). Trad. libre del inglés por Carmen Gallardo de Mesa y José Bolea. — México, Edit. Lemuria, 1941, 189 págs., \$ 2,00 mex. (Biblioteca Ensueño).
4313. CROWTHER, J. C. — *Esquema del Universo*. Trad. del inglés por F. Jiménez de Azúa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 370 págs. (Colección Ciencia y Vida).
4314. HADOW Y SPENS — *La educación de la adolescencia y la reforma de la enseñanza secundaria*. Sel. y trad. por L. Luzuriaga. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 237 págs. (Biblioteca Pedagógica).
4315. PLANCK, M. — *¿Adónde va la ciencia?* Pról. de Albert Einstein. Introd. biográfica de J. Murphy. Trad. de F. Jiménez de Azúa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 242 págs. (Ciencia y Vida, Colección dirigida por Felipe Jiménez de Azúa).
4316. LEHMANN, ROSAMOND — *La casa de al lado*. Trad. de Dusty answer por Carmen Gallardo viuda de Mesa. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 291 págs. (Las Grandes Novelas de Nuestra Época, Colección dirigida por Guillermo de Torre).
4317. PAPINI, G. — *San Agustín*. Trad. por M. A. Ramos de Zárraga. 4ª ed., Madrid, Fax [1940], 158 págs.

AUTORES Y OBRAS DE GÉNEROS DIVERSOS

4318. DOMBLIDE, V. G. — Sobre: *Poema del Cid*, texto antiguo según la ed. crítica de Ramón Menéndez Pidal y versión en romance moderno de Pedro Salinas; Fernando de Rojas, *La Celestina*; Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde el rey*; Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*; Juan Manuel, *El conde Lucanor*; Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El mágico prodigioso*; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, *El condenado por desconfiado*, *La prudencia en la mujer*; Luis de Góngora, *Romances y letrillas*, *Poemas y sonetos* (núms. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, de las Cien Obras maestras de la literatura y del pensamiento universal, Buenos Aires, Ed. Losada). — RFH, 1940, II, 400-402.
4319. FERRATER MORA, J. — *Miguel de Unamuno: Bosquejo de una filoso-*

- 69, 4330. CONDE, P. J. — *Don Manuel José Quintana. Un epistolario suyo inédito*. — RCEE, 1940, XIV, 1-13.
4331. BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO — *Obras completas*. Pról. de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. — Madrid, M. Aguilar, 1937, XXVI-759 págs.
4332. BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO. — *The dry leaves. An autumnal elegy*. Transl. by G. H. Dougherty Jr. — PLoe, 1940, XLVI, 246-249.
4333. GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. — *Biografía completa de Juan Ramón Jiménez*. [I-III]. — RevInd, 1940, VI, núm. 16, 58-77; núm. 17, 219-235.
4334. TUDELA, RICARDO — *Juan de Mairena y la indagación de lo hispánico*. — ALi, 29 de mayo y 12 junio 1941.
4335. SÁNCHEZ-COVISA, J. — *Antonio Machado, poeta del hombre*. — UniversalCar, 9 febrero 1941.
4336. VALLEJO, C. M. — *Marginales a la poesía de León Felipe*. — V, 1941, II, núms. 18-22, p. 31-34.
4337. ALBERTI, RAFAEL. — *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*. Con ocho dibujos originales. Retrato de la escultora María Carmen. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 185 págs.
4338. PROLL, E. — *The surrealist element in Rafael Alberti*. — BSS, 1941, XVIII, 70-82.
4339. BERENGUER CARISOMO, A. — *Las máscaras de Federico García Lorca*. RAPE, 1941, XIII, núm. 154, 11-16; núm. 155, 17-24; núm. 156, 20-27.
4340. CROW, J. A. — *The death of García Lorca*. — MLForum, 1940, XXV, 177-187.
4341. A. C. R. — Sobre: Emilio Prados, *Memoria del olvido*. — RevInd, 1940, VI, núm. 16, 313-316.
4322. R. — Sobre: F. de Logolgia de la poesía española latinoamericana (1882-1932). — RPh, 1938, LIX, 197-199.
4323. GARCÍA BLANCO, M. — *Poesía juglaresca y juglares: Nuevos datos para la biografía de Pedro Amigo*. — RFE, 1937, [publ. 1940], XXIV, 363-371.
4324. RUIZ, JUAN — *Libro de buen amor*. Selección con estudio y notas por María Rosa Lida. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 199 págs. (Colección de Textos Literarios. Dirigida por Amado Alonso).
4325. ALTOLAGUIRRE, M. — *Enseñanzas de Garcilaso*. — UDLH, 1940, V, núms. 30-33, p. 174-181.
4326. ALONSO CORTÉS, N. — *Algunos datos sobre Hernando de Acuña y Francisco de la Torre*. — HR, 1941, IX, 41-47.
4327. LAPESA, R. — *Tres sonetos inéditos de Cetina y una atribución falsa*. RFE, 1937 [publ. 1940], XXIV, 380-383.
4328. RODRÍGUEZ MOÑINO, A. R. — *Joaquín Romero de Cepeda. Poeta extremeño del siglo XVI. Estudio bibliográfico (1577-1590)*. — RCEE, 1940, XIV, 167-192.
4329. DIEGO, GERARDO — *Jáuregui (1641-1941)*. — Nac, 20 abril 1941.

TEATRO

Teatro antiguo

4342. ZAMBRANO, ESPERANZA. — *Canciones de amor perfecto*. — México, Artes Gráficas del Estado, S. C. L., 1939, 136, págs., \$ 2.30 mex., ilustr.
4343. ALONSO, MARTÍN. — *Piedras de Romancero. Poemas de Castilla*. — Madrid, Renacer, Tip. Rivadeneyra, 1939, 140 págs.
4352. SCHLEGER, H. — *Das Überstzungsproblem bei den spanischen Bühnenklassikern*. — IAR, 1941, VII, 34-36.
4353. VEGA, LOPE DE. — *Santiago el Verde*. Comedia publ. por Ruth Annelise Oppenheimer. — Madrid, Publicación del Instituto Antonio de Nebrija, 1941. (Teatro Antiguo Español. Textos y Estudios.)
4354. GAVIDIA, F. — *La obra de Lope de Vega en la historia del teatro español*. — En: *Discursos, estudios y conferencias*, San Salvador, 1941, págs. 100-117.
4355. Sobre: J. A. Moore, *The Romancero in the chronicle-legend plays of Lope de Vega*. — HispCal, 1941, XXIV, 251-252.
4356. RUIZ DE ALARCÓN, JUAN. — *La verdad sospechosa*. Ed., estudio y notas por E. Juliá Martínez. — Zaragoza, Tip. Heraldo, 1939, 132 págs. (Biblioteca Clásica Ebro. Serie Teatro).
4357. GATTI, J. F. — Sobre: Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*. Ed., estudio y notas por A. González Palencia, y Juau Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, ed., estudio y notas por E. Juliá Martínez. — RFH, 1941, III, 70-72.
4358. PRAAG, J. A. VAN. — *Una fuente de «La vida es sueño» de Calderón*. — N, 1940, XXV, 250-251.

Portugués

4344. LIDA, MARÍA ROSA. — Sobre: F. de Figueiredo, *A épica portuguesa no século XVI*. Com apêndices documentares. — RFH, 1941, III, 64-69.
4345. SÁ DE MIRANDA, FRANCISCO DE. — *Cartas de Sá de Miranda*. — Anotadas e prefaciadas por Teixeira Leite. — [Lisboa], Empresa Nacional de Publicidade, [1938], 172 págs.
4346. RODRIGUES LOBO, FRANCISCO. — *Poesias*. Selected and ed. by A. Lopes Vieira. — Lisboa, Sá da Costa, 1940, 191 págs.
4347. CASTRO, EUGENIO DE. — *Últimos versos*. — Lisboa, Livraria Bertrand, 1938, 102 págs.

Romancero

4348. ENTWISTLE, W. J. — *El Conde Dirlos*. — MedA, 1941, X, 1-14.
4349. ANDRADE, M. DE. — *A Nau Catarineta*. — RAMSP, 1940, VI, núm. 73, 61-76.
4350. LIDA, MARÍA ROSA. — *El romance de la misa de amor*. — RFH, 1941, III, 24-42.
4351. SORDELLI, V. O. — *Mis arreos son las armas*. — Nac, 23 marzo 1941 [A propósito de un pasaje del *Martín Fierro* y el romance *La constancia*.]

Teatro moderno

4359. ALMAGRO SAN MARTÍN M. DE. — *Poetas y versificadores. Don Juan Tenorio se va*. — Nac, 23 marzo 1941 [A propósito del drama de Zorrilla].
4360. BENAVENTE, JACINTO. — *Plan de de estudios para una escuela de arte*

- escénico. — Madrid, M. Aguilar, 1940, 30 págs.
4361. EICHELBAUM, S. — «Lo increíble» de Jacinto Benavente. — ALi, 19 junio 1941.
4362. MÉNDEZ, CONCHA. — *El solitario*. Misterio en un acto. Pról. de María Zambrano. — Habana, La Verónica, 1941, 48 págs., \$ 3.00 mex.

NOVELÍSTICA

Autores antiguos

4363. *Cuentos viejos de la vieja España. Del siglo XIII al XVIII*. Sel., introd., pról. y notas de F. C. Sainz de Robles. — Madrid, M. Aguilar, 1941, 1084 págs., \$ 28.00 mex.
4364. HERRERO, M. — *Nueva interpretación de la novela picaresca*. — RFE, 1937 [publ. 1940], XXIV, 343-362.
4365. PARKER, A. A. — Sobre: Lope de Vega, *La Dorotea*. Studio crítico e traducción de Alda Croce. — MLR, 1941, XXXVI, 138-140.
4366. TÉLLEZ, G. (TIRSO DE MOLINA). — *Los tres maridos burlados*. Pról. de J. Carner. — México, Compañía General Editora, 1940, 64 págs., \$ 0.75 mex. (Pequeña Colección Mirasol).
4367. ENTWISTLE, W. J. — *Cervantes*. — Oxford, Clarendon Press, 1940, 192 págs.
4368. PARKER, A. A. — Sobre: W. J. Entwistle, *Cervantes*. — AUR, 1941, XXVIII, 136-137.
4369. CARO, M. A. — *El Quijote*. — AmerE, 1941, XI, 44-71.
4370. MARICHALAR, A. — ¿Un precedente del Quijote? — Nac, 2 marzo 1941 [Analogía establecida por el P. Iriarte entre el *Examen de ingenios* de Juan Huarte y D. Q., en un capítulo de su libro: *El doctor Huarte de San Juan* y su «*Examen de ingenios*».]

4371. MARASSO, A. — *El autor del falso Quijote*. — Nac, 4 mayo 1941.
4372. J. F. G. — Sobre: J. A. van Praag, *Eustorgio y Clorilene*, «*historia moscóvica*» (1629) de Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa, BHi, 1939, XLI, 3, 236-265. — RFH, 1941, III, 78-79.
4373. ZABALETA, JUAN DE. — *El día de fiesta por la mañana y por la tarde en Madrid*. Sel. y pról. por L. Santullano. — México, Ed. Séneca, 1940, 147 págs. (Primavera y Flor. Colección popular de clásicos españoles dirigida por Pedro Salinas.)

Autores modernos

España

4374. ALARCÓN, PEDRO ANTONIO DE. — *El capitán Veneno y El sombrero de tres picos*. — Buenos Aires, Julio Porter, 1939, 156 págs. \$ 2.00 arg. (Biblioteca Pluma de Oro).
4375. AVRETT, R. — *The treatment of satire in the novels of Leopoldo Alas (Clarín)*. — HispCal, 1941, XXIV, 223-230.
4376. VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL. — *Tirano Banderas*. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941 (Biblioteca Contemporánea).
4377. AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ]. — *Antonio Azorín, pequeño libro en que se habla de la vida de este pequeño señor*. 3a ed. — Madrid, Biblioteca Nueva, 1939, 251 págs.
4378. DANVILA, ALFONSO. — *El triunfo de las lises*. 2ª ed. — Madrid, Espasa-Calpe, 1940, 2 vols. (Las Luchas Fratricidas de España).
4379. DANVILA, ALFONSO. — *La saboyana*. 3ª ed. — Madrid, Espasa-Calpe, 1940, 290 págs. (Las Luchas Fratricidas en España).
4380. ESPINA, CONCHA. — *Princesas del*

martirio. — Barcelona, Gustavo Gili, [1940], 124 págs., ilustr.

4381. PÉREZ DE AYALA, RAMÓN. — *Luna de miel, luna de hiel*. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 195 págs. (Colección Contemporánea).
4382. JARNÉS, BENJAMÍN. — *La novia del viento*. — México, Edit. Cultura, 1940, 129 págs., \$ 2.00 mex.
4383. SENDER, RAMÓN J. — *O. P. (Orden público)*. — México, Publicaciones Panamericanas, 1941, 202 págs., \$ 2.50 mex.

Portugal

4384. BASTO, C. — *A linguagem de Fialho*. 2ª ed. refundida. — Porto, Edições Claridade, 1940, 106 págs.
4385. COSTA PIMPÃO [A. J. DA]. — Sobre: C. Basto, *A linguagem de Fialho*. 2ª edição refundida. — Biblos, 1940, XVI, 281-282.
4386. LINS, A. — *História literária de Eça de Queiroz*. — Rio de Janeiro, J. Olympio, 1939, 314 págs., ilustr.
4387. BLANCO-AMOR, E. — *Mi pueblo y Eça de Queiroz*. — Nac, 16 marzo 1941.

LITERATURA RELIGIOSA

Mística

4388. ZEPEDA RINCÓN, T. — ¿Santa Teresa y los místicos fueron quietistas? II. — Abs, 1941, V, núm. 7, 434-445. — Véase núm. 4114.

Ascética

4389. A. Y. — Sobre: Fray Luis de Granada, *Maravilla del mundo*. Sel. y pról. de Pedro Salinas. — Abs, 1941, V, núm. 7, p. 477.
4390. PINTO, H. — *Imagem da vida cristã*, Vol. III. — Lisboa, Sa da Costa, 1940, 251 págs.

Sermones

4391. ALARCOS, E. — *Los sermones de Paravicino*. — RFE, 1937 [publ. 1940], XXIV, 249-319. — Véase núm. 845.

Vidas de santos

4392. ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, J. DE. — *Santo Domingo de la Calzada. El ingeniero del cielo*. — Madrid, Biblioteca Nueva, 1940, 191 págs. (Vidas de Santos Españoles).
4393. TOMÁS, M. — *San Juan de Dios*. — Madrid, Biblioteca Nueva, 1939, 170 págs. (Vidas de Santos Españoles.)

TRATADOS, ENSAYOS Y DISCURSOS

Autores antiguos

4394. ROMERO, C. J. — *La rebelión contra el tirano. En Santo Tomás de Aquino y en los autores Francisco de Vitoria, Francisco Suárez y Juan de Mariana*. — RCMRosario, 1940, XXXV, 364-393.
4395. PIMENTA, A. — *Trez documentos affonsinos*. — Coimbra, Tip. Gráfica de Coimbra, 1940, 31 págs. [Extr.: Inst., XCV.]
4396. SURETA BLANES, F. — *Programa del curso monográfico sobre «El pensamiento luliano, floración espléndida de la vocación filosófica de nuestro pueblo, en los siglos XIII-XIV»*. Curso académico de 1940 a 1941. — Murcia, 1941, 23 págs. (Universidad Literaria de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras).
4397. ENTWISTLE, W. J. — Sobre: Alfonso Martínez de Toledo, *El Arcipreste de Talavera, o sea El corbacho*, ed. by L. B. Simpson. — MLR, 1941, XXXVI, 272-273.

4398. DUBLER, C. E. — *Posibles fuentes árabes de la « Agricultura general » de Gabriel Alonso Herrerra.* — *AIAn*, 1941, VI, 136-156.
4399. PARDO, L. A. — *Apología del Inca Garcilaso de la Vega en el IV centenario de su nacimiento.* — Cuzco, Rozas Suc., 1939, 14 págs.
4400. JEAN PAUL [J. P. ECHAGÜE]. — *Garcilaso Inca, comentador de la grandeza y el derrumbe del imperio incaico.* — *Nac*, 27 abril 1941.
4401. RAMOS, J. P. — *Don Diego de Saavedra Fajardo.* — *BAAL*, 1941, IX, 7-25.
4402. BONET, C. M. — *En torno al estilo de Saavedra Fajardo.* — *BAAL*, 1941, IX, 121-133.
4403. GRACIÁN, BALTAZAR. — *El crítico.* I. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 279 págs.
4404. SARMIENTO, E. — *Sobre: Baltasar Gracián, El crítico.* Ed. crítica y comentada por M. Romera Navarro. Tomo II. — *MLR*, 1941, XXXVI, 140-141. — Véase núm. 3011.
4409. BERGAMÍN, JOSÉ. — *El pozo de la angustia. Burla y pasión del hombre invisible.* — México, Edit. Séneca, 1941, 100 págs. (Colección Lucero).
4410. BERGAMÍN, JOSÉ. — *Detrás de la cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España.* — México, Ed. Séneca, 1941, 219 págs., \$ 4.00 mex. (Colección Lucero).
4411. DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO. — *La ventana de papel. Ensayo sobre el fenómeno literario.* — Barcelona, Apolo, 1939, 190 págs. (Ensayistas Españoles.)
4412. XIRAU, JOAQUÍN. — *Amor y mundo.* — México, Fondo de Cultura Económica, 1940, 236 págs.
4413. PEMÁN Y PEMARTÍN, JOSÉ MARÍA. — *Crónicas de antes y después del diluvio.* — [Valladolid, Imp. Castellana], 1939, 247 págs.

Portugal

4414. FIGUEIREDO FIDELINO DE. — *Últimas aventuras.* — Rio de Janeiro, Empresa A Noite [1940], 391 págs.

PERIODISMO

4415. BARBAZÁN, J. — *Un dato para la historia del periodismo extremeño: Cuando comenzó su publicación el « Diario de Badajoz ».* — *RCEE*, 1940, XIV, 97-100.

FOLKLORE

4416. KNAPP, ELISABETH. — *Volkskundliche in den romanischen Wetterregeln.* — Tübingen, Böhlle, 1939, 119 págs.
4417. BEINHÄUER, W. — *El piropo.* — *EyE*, 1940, 147-174. — Véase núm. 4166.

4418. RODRÍGUEZ MARÍN, F. — *En un lugar de la Mancha. Divagaciones de un ochentón evacuado de Madrid durante la guerra. Estudios folklóricos.* — Madrid, C. Bermejo, imp., 1939, 210 págs.
4419. BOGGS, R. S. — *Spanish folklore in America.* — En: University of Miami Hispanic American Studies, 1939, n° 1, p. 122-136.
4420. DIOGO CORREIA, J. — *Cantares de Malpica (Beira-Baixa). Canções do natal, do entrudo, da quaresma, da páscoa, da ceifa, de S. João e outras.* Música e letra recolhidas pelo prof. J. Diogo Correia. — Lisboa, Livraria Enciclopédica de João Bernardo, [1938], 64 págs.

Autores modernos

España

4405. AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ]. — *El paisaje de España visto por los españoles.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, 156 págs. (Colección Austral).
4406. ELÍAS DE TEJADA Y SPÍNOLA, F. — *Para interpretar a Ángel Ganivet.* — *EyE*, 1940, II, 175-189.
4407. SÁNCHEZ TRINCADO, J. L. — *Ortega y Gasset o la deshumanización de la cátedra.* — *UniversalCar*, 15 junio 1941.
4408. AUDEN, W. H. — *Sobre: José Ortega y Gasset, Towards a philosophy of history.* — *Dec*, 1941, I, núm. 5, págs. 63-65.

ABREVIATURAS

DE REVISTAS Y LIBROS CITADOS EN ESTE NÚMERO

- AACL — Anuario de la Academia Colombiana de la Lengua. Bogotá.
 Abs — Ábside. México, D. F.
 AcL — Acta linguistica. Copenhagen.
 AGPE — Archiv für die Gesamte Phonetik. Erste Abteilung. Berlin.
 AGPsy — Archiv für die Gesamte Psychologie. Leipzig.
 AJA — American Journal of Archeology. Concord, New Hampshire.
 AIAñ — Al-Andalus. Madrid.
 ALi — Argentina Libre. Buenos Aires.
 AmerE — América Española. Cartagena, Colombia.
 ASp — American Speech. Baltimore.
 AUR — The Aberdeen University Review. Aberdeen, Scotland.
 AUSD — Anales de la Universidad de Santo Domingo. Ciudad Trujillo, Rep. Dom.
 BAAL — Boletín de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires.
 BBAA — Boletín Bibliográfico de Antropología Americana. Tacubaya, D. F., México.
 BHi — Bulletin Hispanique. Bordeaux.
 Biblos — Biblos. Coimbra.
 BSS — Bulletin of Spanish Studies. Liverpool.
 ClPh — Classical Philology. Chicago.
 CT — La Ciencia Tomista. Madrid.
 Dec — Decision. New York.
 DLZ — Deutsche Literaturzeitung. Berlin.
 DVJL — Deutsches Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Halle.
 EyE — Ensayos y Estudios. Bonn.
 GeZ — Geist der Zeit. Berlin.
 HispCal — Hispania. Stanford University, California.
 Hochl — Hochland. Kempten.
 HR — Hispanic Review. Philadelphia.
 IAR — Ibero-Amerikanische Rundschau. Hamburg.
 Inst — O Instituto. Coimbra.
 Lan — Language. Philadelphia.
 LGRPh — Literaturblatt für Germanische und Romanische Philologie. Leipzig.
 MedA — Medium Aevum. Oxford.
 MLForum — The Modern Language Forum. Los Angeles, California.
 MLQ — Modern Language Quarterly. Seattle.
 MLR — The Modern Language Review. Cambridge, England.
 MPhon — Le Maître Phonétique. Paris.
 N — Neophilologus. Amsterdam.
 Nac — La Nación. Buenos Aires.
 NSpr — Die Neueren Sprachen. Marburg.
 NYPL — Bulletin of the New York Public Library. New York.
 PLore — Poet Lore. Boston.
 PNI — Por Nuestro Idioma. Buenos Aires.
 PrBA — La Prensa. Buenos Aires.

- RAMSP — Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. São Paulo.
 RAPE — Revista de la Asociación Patriótica Española. Buenos Aires.
 RCChile — La Revista Católica. Santiago de Chile.
 RCEE — Revista del Centro de Estudios Extremeños. Badajoz.
 RCMRosario — Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Bogotá.
 RELV — Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes. Paris.
 RevCu — Revista Cubana. La Habana.
 RevInd — Revista de las Indias. Bogotá.
 RF — Romanische Forschungen. Erlangen.
 RFE — Revista de Filología Española. Madrid.
 RFH — Revista de Filología Hispánica. Buenos Aires-New York.
 RHi — Revue Hispanique. Paris-New York.
 RHM — Revista Hispánica Moderna. New York-Buenos Aires.
 RPhLH — Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes. Paris.
 RRQ — The Romanic Review. New York.
 RSEns — Revista de Segunda Enseñanza. Madrid.
 RyF — Razón y Fe. Madrid.
 SPh — Studies in Philology. Chapel Hill, North Carolina.
 Sur — Sur. Buenos Aires.
 UDLH — Universidad de La Habana. La Habana.
 UniversalCar — El Universal. Caracas.
 UP — Universidad de Panamá. Panamá.
 V — Viernes. Caracas.
 VKR — Volkstum und Kultur der Romanen. Hamburg.
 ZFSpr — Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur. Jena und Leipzig.
 ZRPh — Zeitschrift für Romanische Philologie. Halle.

NOTICIAS

— El 24 de abril de 1942, la American Philosophical Society at Philadelphia eligió miembro de su corporación a nuestro Director, doctor Amado Alonso, « for promoting useful knowledge ».

— La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Tucumán ha iniciado la publicación de sus excelentes *Cuadernos*. Comprenderán cuatro series: Filosofía, Pedagogía, Letras e Historia. En las dos primeras ya han aparecido, respectivamente: *Raíz y destino de la filosofía*, por Aníbal Sánchez Reulet, y *La pedagogía contemporánea*, por Lorenzo Luzuriaga; en la de Letras, *Tres novelas de Payró*, por Enrique Anderson Imbert, de que nos ocuparemos próximamente en esta REVISTA.

REVISTA HISPÁNICA MODERNA

El HISPANIC INSTITUTE IN THE UNITED STATES, de Nueva York, y el INSTITUTO DE FILOLOGÍA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, de Buenos Aires, editan conjuntamente la REVISTA HISPÁNICA MODERNA y la REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, ambas complementarias en su objeto común de estudiar y difundir la cultura hispánica. La REVISTA HISPÁNICA MODERNA publica trimestralmente artículos, reseñas de libros y noticias sobre la literatura de hoy; textos y documentos para la historia literaria moderna; una bibliografía hispanoamericana clasificada; noticias acerca del hispanismo en este continente; y una sección escolar dedicada a los estudiantes de español.

DIRECTOR : FEDERICO DE ONÍS

REDACTORES

AMADO ALONSO	Instituto de Filología
JOSÉ M. ARCE	Dartmouth College
ÁNGEL J. BATTISTESSA	Instituto de Filología
M. J. BENARDETE	Universidad de Columbia
JUAN GUERRERO	Universidad de Columbia
IRVING A. LEONARD	Brown University
FÉLIX LIZASO	Dirección de Cultura, La Habana
JORGE MAÑACH	Universidad de Columbia
ARTURO MARASSO	Universidad de La Plata
JOSÉ A. ORÍA	Universidad de Buenos Aires
ÁNGEL DEL RÍO	Universidad de Columbia
F. C. TARR	Universidad de Princeton
ARTURO TORRES-RIOSECO	Universidad de Columbia

Redactor bibliográfico : SIDONIA C. ROSENBAUM

Secretario de redacción : ANDRÉS IDUARTE

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN Y VENTA

4 dólares norteamericanos al año; número suelto : 1 dólar
Países de habla española y portuguesa : 10 pesos argentinos al año;
número suelto : 2,50 pesos argentinos

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
HISPANIC INSTITUTE INSTITUTO DE FILOLOGÍA
435 WEST 117th STREET, NEW YORK CITY SAN MARTÍN 534, BUENOS AIRES

Los suscriptores y anunciantes de los países de lengua española y portuguesa deben dirigirse a la administración de Buenos Aires, y los de los Estados Unidos y demás países a Nueva York. La correspondencia sobre asuntos de redacción debe dirigirse a Buenos Aires para la REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA y a Nueva York para la REVISTA HISPÁNICA MODERNA.