

S U M A R I O

ARTÍCULOS

MARÍA ROSA LIDA, *Dido y su defensa en la literatura española*, pág. 209; LEO SPITZER, *Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español « que »*, pág. 253

NOTAS

AMADO ALONSO, *Sobre antecedentes de « La Celestina »*, pág. 266; JULIO CAILLET-BOIS, *Dos notas sobre Pedro de Oña*, pág. 269; MARÍA ROSA LIDA, *El « Parsondes » de Juan Valera y la « Historia Universal » de Nicolao de Damasco*, pág. 274

RESEÑAS

GIL VICENTE, *Tragicomedia de Don Duardos* (Amado Alonso), pág. 282; *La Estrella de Sevilla* (Raúl Moglia), pág. 285; EUSTAQUIO PALACIOS, *El alférez real* (Frida Weber), pág. 287; GUSTAVO SÁNCHEZ GALARRAGA, *El héroe* (Frida Weber), pág. 287; JOSEPH W. BARLOW, *Basic Spanish* (Sara Kurlat), pág. 288; GERD MOSER, *Les romantiques portugais et l'Allemagne* (Fidelino de Figueiredo), pág. 289; GEORGIANA GODDARD KING, *Heart of Spain* (Pedro Henríquez Ureña), pág. 292

BIBLIOGRAFÍA : pág. 295.

NOTICIAS : pág. 312.

Printed in Argentine

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

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO IV

JULIO-SEPTIEMBRE

NÚM. 3

1942



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

HISPANIC INSTITUTE
DEPARTMENT OF HISPANIC LANGUAGES
COLUMBIA UNIVERSITY

BUENOS AIRES • NUEVA YORK

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

El INSTITUTO DE FILOLOGÍA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de Buenos Aires y el HISPANIC INSTITUTE IN THE UNITED STATES DE LA COLUMBIA UNIVERSITY, de Nueva York, editan conjuntamente la REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA en Buenos Aires y la REVISTA HISPÁNICA MODERNA en Nueva York, ambas complementarias en su objeto común de estudiar y difundir la cultura hispánica. Se publican trimestralmente. La REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA contiene artículos y notas sobre temas de literatura española, exceptuada la época moderna; sobre el español de la Península y de América; sobre el portugués, con especial referencia al Brasil; estudios teóricos y de métodos; información crítica, en reseñas y crónicas; una bibliografía clasificada. La INSTITUCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA de Buenos Aires, que tiene entre sus fines el fomento de esta clase de estudios, colabora con el INSTITUTO DE FILOLOGÍA contribuyendo a sufragar los gastos de la REVISTA.

DIRECTOR : AMADO ALONSO

REDACTORES

ÁNGEL J. BATTISTESSA	Instituto de Filología
AMÉRICO CASTRO	Universidad de Princeton
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. 3

DIDO Y SU DEFENSA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

I

DIDO ES, TODA, OBRA DE VIRGILIO. — No cabe duda de que a Virgilio exclusivamente debe Dido su vida de fama dentro de la literatura occidental; el hecho de que ni los mismos eruditos de la antigüedad llegasen a fijar en términos exactos el aporte de la leyenda o de la poesía primitivas revela la oscuridad en que yacía la fábula antes de incorporarse a la *Eneida*, y señorear desde allí el arte con la belleza eterna e inagotablemente circunstancial que la obra clásica brinda a cada edad. Desde su nacimiento, la pasión de Dido arraiga en la literatura y más allá de la literatura. Ovidio, casi contemporáneo de Virgilio, y no escaso conocedor de la diversidad de la tradición sobre los orígenes romanos, se ciñe entusiasta al canon del mejor episodio de la *Eneida*, no sólo en las *Heroidas*, obra juvenil, sino también en las *Metamorfosis* y en los *Fastos*. Aun en la amargura del destierro, Ovidio apenas apunta al carácter ficticio de los amores de Dido y Eneas, y prefiere señalar su extraordinario éxito de lectura (*Tristes*, II, 534-535). La página más brillante en la novela antiheroica de Petronio, la historia de la matrona de Éfeso, pone en boca de la discreta criada las exhortaciones que la reina de Cartago recibe de su hermana. Silio Itálico, devoto de Virgilio con la devoción, más personal que literaria, característica del aficionado opulento, destaca en su poema sobre la segunda guerra púnica la motivación sentimental del conflicto, esbozada en la *Eneida* con la dramática invocación de Dido: Aníbal niño empeña su juramento de odio a los romanos ante el sepulcro de la Reina fundadora, representada allí junto a Siqueo y con la espada de Eneas a sus pies (I, 81-122). Su escudo, recubierto de oro del Tajo, lleva grabada la fundación de Cartago, la amorosa acogida, la escena de la cacería y de la cueva, la partida de Eneas, la pira y heridas de Dido (II, 406-425).

El papel de la *Eneida* como texto escolar en la instrucción romana explica la familiaridad de los autores de la Edad de Plata con los menores detalles del episodio: Marcial recuerda la copa preciosa que Dido pasa a Bicias (VIII, 6); Juvenal, la espada guarnecida de jaspé, regalo de la Reina

(V, 45), el pequeño Eneas que Dido hubiera deseado ver jugar en su palacio (V, 138-139), y, en su invectiva contra las mujeres, la dama pedante (VI, 434-456) perdona con femenina comprensión la falta de Elisa, expiada con la muerte. En el ocaso de la Edad Antigua, Ausonio recuerda a Dido como fundadora de Cartago (*Serie de ciudades ilustres*, 2) y sobre todo como la víctima de amor, ya entre las heroínas que vagan en los campos infernales empuñando la espada con que murieron (*Cupido atormentado*, 37-39), ya en la enumeración ejemplar de las que encontraron más riguroso el amor que la muerte (*El desdichado en amores*, 11-14). Gran fortuna había de tener, a partir del Renacimiento, el epigrama incluido entre los de Ausonio que encierra en un dístico la historia divergente de Siqueo, Dido y Eneas:

*Infelix Dido, nulli bene nupta marito:
hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris*¹.

En fin, de la esposa de Estilicón, menos comprensiva que la pedante de Juvenal, dice Claudiano (*Elogio de Serena*, 147-148) que, al recorrer los poemas que crearon Esmirna y Mantua, reprueba a Helena y no perdona a Elisa². Así, la última gran voz de la poesía pagana sólo recuerda de Dido la pasión que encarnó en ella el genio de Virgilio.

DIDO EN LA EDAD MEDIA. — La *Eneida*, libro de aventuras, de luchas y de amores, aureolados por la remota y sagrada unidad del Imperio Romano, ejerce su tutela artística sobre la poesía sabia de la Edad Media; de ella deriva la materia de *Rome la grand* celebrada en el anónimo *Roman d'Énéas* de la primera mitad del siglo XII, y el *Roman d'Énée* compuesto por Benoît de Sainte-Maure hacia la segunda mitad del mismo siglo. Santificada por las lágrimas que lloró por ella San Agustín³, Dido gracias a la *Eneida* y a las *Heroidas*⁴ permanece siempre inmediata a la sensibilidad medieval: tanto

¹ Véanse, luego, págs. 220-221.

² Elisa, el otro nombre de Dido. Ambos parecen antiguos vocablos fenicios. Por lo general, Virgilio emplea el segundo, y nunca lo declina. Elisa se lee sólo tres veces en la *Eneida*, y las tres en caso genitivo. Probablemente tal diversidad se funda en el deseo de evitar la flexión del nombre Dido, que, a diferencia de *Elissa*, no es claramente asimilable a un esquema de declinación latina.

³ *Confesiones*, I, 13: *Et haec non flebam et flebam Didonem « extinctam / ferroque extrema secutam », sequens ipse extrema condita tua, relicto te.* A buen seguro, en la simpatía del Santo de Hipona entra en cuenta el afecto local hacia la que por siglos recibió culto como diosa tutelar de la vecina ciudad de Cartago. Algo semejante hace presumir también la conducta del cartaginés Tertuliano, primer apologista de Dido.

⁴ La facilidad de Ovidio — fácil patetismo, fácil retórica — explica la extraordinaria aceptación de la epístola de Dido (*Heroidas*, VII). Alfonso el Sabio la vierte entera en la *Crónica general* y en la *General Estoria*, amplificando lo que ya es ampliación oratoria, y el Siglo de Oro cuenta con la versión, también completa, de Gutierre de Cetina. Para Gutierre Díez de Games como para el Marqués de Santillana, aquella elegía es la carta

en el *Infierno* (V, 61-62), donde gira entre el sombrío remolino de los enamorados, como en el *Paraíso* (IX, 97-98), es para el máximo poeta medieval dechado de amores. La historia de Dido y Eneas figura entre las que todo juglar debe conocer, según las instrucciones del bordelés Giraut de Calanson, protegido del rey don Pedro II de Aragón, al juglar Fadet (primera mitad del siglo XIII)¹.

EXCURSO. — En España la leyenda de Dido está presente desde el primer cultivo literario de la prosa, para continuar en ininterrumpida secuencia de siglos. Los capítulos 57 a 60 de la *Crónica general* de Alfonso el Sabio no son sino narración del episodio virgiliano más una prolija versión de la carta de Ovidio. Vale la pena observar, para apreciar correctamente los procedimientos de la compilación medieval, que el relato no está tomado directamente de la *Eneida*, sino a través de Ovidio y de la *Historia Romanorum*, cap. II, del arzobispo don Rodrigo de Toledo². Sirva como muestra de las divergencias con la *Eneida* la descripción de las solemnes bodas que contraen Dido y Eneas (cap. 57):

e prometieron se un a otro que tomassen por marid e por mugier; e sobresso fiziéronse grandes yuras segund ell uso de los gentiles, e casaron luego, e fueron las bodas muy nobles e muy ricas.

dolida por excelencia: « Ella [Dido] escriuióle la raiosa carta » cuenta el primero (*El Victorial*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1940, pág. 95); y el segundo al terminar un decir de amores: « Qual del cisne es ya mi canto: / e mi carta, la de Dido ». (FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, 1912, n.º 232). A propósito de la imagen del cisne con que empieza la epístola de Ovidio, Martín del Barco Centenera (*Argentina y conquista del Río de la Plata*, 1602), en margen a la octava en que la inserta, explica con elocuente laconismo (XVII, 27): « Dixo Dido a Eneas. » El epitafio con que la carta concluye cuenta con ilustres traductores. El primero, Alfonso el Sabio, en el cap. 59 de la *Crónica general*: « Eneas dió espada — e achaque de llano / porque Dido coyada — se mató con su mano. » Unido al dístico anterior, constituye una de las pocas piezas en metro breve de Garcilaso: « Pues este nombre perdí, / Dido, mujer de Siqueo, / en mi muerte esto deseo / que se escriba sobre mí: / El peor de los troyanos / dió la causa y el espada; / Dido a tal punto llegada, / no puso más de las manos. » Con ligeras variantes, estas dos redondillas figuran también entre las obras de don Diego Hurtado de Mendoza. Los versos iniciales: *Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Meandri concinit albus olor* están presentes en el pasaje de la *Égloga III* que pinta a la muerta Isabel Freyre: « Cual queda el blanco cisne cuando pierde / la dulce vida entre la yerba verde. » Y desde entonces no son raros en el Siglo de Oro; con ellos remata Camoens la serie de comparaciones de la *Elegía 9*, de inspiración sagrada: *Ou qual o cisne na ribeira umbrosa, / que, presago do fim, brando enternece / a circunstante selva em voz melosa*. Con ellos comienzan las estancias del Mariscal de Alcalá incluidas en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa: « Como entre verde juncia / batiendo el aire tierno el cisne canta... »

¹ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924, pág. 169.

² A. G. SOLALINDE, *Reseña de Ovid and the Renaissance in Spain*, de Rudolph Schevill. *RFE*, 1914, I, pág. 104.

Otro detalle digno de nota es la extraña elaboración de la escena de la *Eneida* (I, 446 y sigs.) en que la vista de los infortunios de Troya, representados en el templo de Juno, arranca el llanto del héroe. Según la *Crónica general* (cap. 58), al cabo de tres años de morar en Cartago, ve Eneas la caída de Troya representada en el templo de Esculapio:

Y él, quando la uió, ouo ende muy grand pesar. Lo uno porque tan noble cibdat com aquélla fuera destroyda e murieran y tantos omnes buenos, lo ál porque entendió que los omnes daquela tierra sabien por aquellas pinturas más de su fazienda que él non quisiera; e por end partiós dallí con muy grand pesar... E buscó carrera cuemo lo dixiés a su mugier de manera que nol' pesasse; e las razones que mostró quel' dexasse yr fueron éstas: dixo que, quando so padre muriera en Cezilia, quel' prometiera de fazer grandes onras en su sepultura e de dar mucho por su alma...

Semejante explicación de la partida de Eneas procede evidentemente de un lector de la *Eneida* para quien la misión sagrada e imperial del héroe ya no era inteligible, y que por eso se ingenió en justificar la partida enlazando el llanto de Eneas con el papel de traidor que le asignan Dictis y Dares, cuya verídica narración prefiere la Edad Media a las hermosas mentiras de Homero: Eneas llora de temor y de vergüenza al ver en las pinturas del templo cómo él y Antenor han entregado Troya a los sitiadores. Esta versión debió de pertenecer a una obra que circulaba por toda Europa, ya que está insinuada también, por ejemplo, en *The legend of good Women* de Chaucer (vs. 1027-1028):

*Allas! that I was born, quod Eneas,
Thurghout the worlde oure shame is kid so wide.*

Varias formulaciones españolas de la leyenda de Dido, derivadas de las historias alfonsinas, presentan la nueva motivación y, ante todo, los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, 43 (Bib. Aut. Esp., *Escritores anteriores al siglo XV*, págs. 167-168) que dan precisamente a Eneas como primer ejemplo de la proposición general «de cómo se non debe home pagar del home traidor e falso.» En esta obra didáctica el personaje más viviente y enérgico de la *Eneida* pasa al rango pasivo de víctima del «home traidor» y, en verdad, de la historia de Eneas parecen inducidas las afirmaciones de que

el traidor e el falso es extremado de todos los otros homes, e siempre el su cuidado es en mal facer, e tiene que por un mal que faga nuevamente encubre e da passada a todos los otros que ha fechos, e siempre quiere tomar a menudo señorío nuevo e amistades nuevas en que non fuese conocido, e morar en tierras extrañas o non sopiesen sus fechos.

La instancia concreta que responde punto por punto a esta generalización es la historia de Dido y Eneas, tal como la expone el autor de los *Castigos e*

documentos con exclusiva atención de moralista a la vituperable conducta del troyano:

E por que entiendas que te digo verdat, pára mientes en la hestoria de Troya, e fallarás y cómo se perdió Troya por la traición que fizo el traidor de Eneas, e desque la cibdat fué perdida e el rey Priamus fué muerto e la noble reina Écuba su mujer e todos sus fijos e hijas, fuése Eneas con el haber que le dieron los griegos por el mal que feciera, e metióse en una nave sobre mar, e arribó en una cibdat que era llamada en aquella sazón Cartago-Dido, do es agora poblada la cibdat de Tunes. E era dende señora una noble reina que poblara aquella cibdat, la qual era llamada la reina Dido, o por eso llaman a la cibdat Cartago-Dido. E el malo de Eneas casó con aquella reina Dido e moró en ella grand tiempo, según cuenta la grand hestoria⁴, e la reina, e él por ella, eran señores de aquel lugar. Et a cabo de grand tiempo acaesció que un día que aquel malo de Eneas entró al templo a facer su oración a los ídolos que y estaban, cuando salió del templo vido en la puerta pintada la hestoria del fecho de Troya, de cómo pasara e de cómo se perdiera por la traición que Eneas feciera; et cuando él vido que él feciera la maldat e así se iba publicando e sabiéndose por el mundo, temióse que a pocos de días habrían e [sic] saber que él era aquel Eneas que aquella traición feciera, e aquella noble reina con quien él estaba casado se ternía por mal escarnida e engañada de él, e le mandaría fazer enemiga por ello; e por miedo que hobo desto, fuése en mal hora su vía, diciendo que iba a un lugar a facer exequias por el alma de su padre, e que luego sería tornado a día cierto. Et cuidando la reina e los del lugar que él que lo faría así como dccía, dejáronlo ir, e él fuése e jamás nunca allí volvió. E por eso entendió la reina Dido e los que con ella eran la enemiga e la falsedat con que él andaba.

Dido, en efecto, se juzga deshonorada por haber casado con el traidor de Troya y, ante la pira dispuesta, insiste en lo que para el autor era la principal enseñanza de su historia:

E predicó a las gentes de la cibdat, sus vasallos, muchos ejemplos e castigos, e en especial de la traición e de los malos homes que della usan e los males que della nascen...

A mediados del siglo XIV, cuando se traducían en España el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure y la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna, aparecen las *Sumas de historia troyana* del fingido autor Leomarte. Esta primera historia de Troya escrita en la lengua de Castilla, si bien inédita hasta nuestros días, fué fecunda a través de la *Crónica troyana*, refundición de fines del siglo XV. También las *Sumas* se atienen a la *Crónica general* para volver a narrar la historia de Dido. Cuando Eneas halló la pintura de

⁴ Es decir, la *General Estoria*, parte II, de Alfonso el Sabio.

el fecho de Troya... e vió que ally non escondieran cosa de la grand falsedat que él e Antenor fezieran..., rayó del su corazón toda la bien querencia de la reyna Dido... E fizose que auia de fazer vna romeria e pidió lyçencia para se yr e deziéndole que luego tornaría, ca dezía que quando su padre moriera en Cecilla prometiera de yr a do estauan las reliquias de Hércules, e ella gelo otorgó, commo quier que non de voluntad, ca bien entendía ella la razón. (Pág. 305, ed. A. Rey, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1932).

Un siglo más tarde, la historia de Dido intercalada en el *Victorial*, en ocasión de contar el gentil abanderado, Gutierre Díez de Games, los amores de su señor con doña Costanza de Guevara, viuda como Dido y como ella enamorada « en el tercero grado de amor, que es querencia e caritas », motiva la partida de Eneas casi con las mismas palabras de la *Crónica general*: « ca entendió cómo sauían allí más de su fazienda que él no quidava » y, al terminar: « él se fué con bergüenza, ella murió con desesperación. » Ya en forma de breve ilustración, repite el tema el casi renacentista converso Juan de Lucena en el *Libro de vida beata*:

Con furia de vientos aportado en Carthago Eneas, viendo depinta en la troyana ruyna su trayción, el amor de Didona y la nueva señoría el dolor de su bergüenza le robó; todo plazer olvidado, se partió. »

Bajo la influencia de las historias de Dictis y Dares, que detallaban la culpable participación de Eneas en la caída de Troya, la Edad Media mantiene una primera desviación del verso de Virgilio *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*, en el cual, merced a una nueva desviación, los románticos habían de descubrir su propio difuso panteísmo.

Visión. — La poesía castellana del siglo xv, animada por el primer contacto con Italia, no puede menos de multiplicar las alusiones a Dido, variadamente celebrada por los tres ingenios mayores del Prerrenacimiento. Son, pues, de rigor en los numerosos Triunfos al modo de Petrarca, en los Sueños y Visiones que brotan a ejemplo de la *Divina Comedia*, y que en esto no sólo siguen la pauta de Dante, sino la de su modelo, pues ya el Canto VI de la *Eneida* había reunido a la reina de Cartago con las heroínas de la tragedia ática y de la elegía alejandrina en la visión de trasmundo que desfila ante Eneas¹.

¹ Puntualmente lo señala Juan del Encina, cuando en su *Triunfo de amor* contempla la agitada muchedumbre de enamoradas:

Cuando yo vi todo aquesto,
parecióme tal tormenta,
cual el Virgilio recuenta
en la *Eneyda*, libro sexto.

Así figura en *El triunphete de amor* (18), del Marqués de Santillana, enumerador infatigable:

Vi a Dido e Penelope,
Andrómaca e Polixena,
vi a Félix de Rodope,
Alçiona e Philomena...

Y en *El infierno de los enamorados* (54):

Vimos Poris con Thesena,
vimos Eneas e Dido...

Ante el trono de esmeralda y oro de la Justicia, en el decir de Juan de Andújar « Como procede Fortuna » — prefiguración sin humor de *El juez de los divorcios* —, desfilan los

spíritus mal fadados
que de Cupido llagados
son a tanto mal metidos,

entre los cuales el poeta reconoce las figuras familiares de las historias antiguas:

E Dido vi que venía
e bien ligado traya
Eneas, que non fuyese...
También demandá razón
Ariadna de Theseo,
cerca de los quales veo
el cartaginés Siqueo
con su muger en cuestión.

Todavía a comienzos del siglo, la coloca el citado *Triunfo del Amor* de Juan del Encina (« Aquí estaba lastimada/la desamparada Dido ») en el castillo alegórico que alberga una muchedumbre de dolientes de amor, bastante más cuantiosa que la virgiliana.

INFELIX DIDO. — Frecuente es también la presencia de Dido en la enumeración ejemplar, típica del arte medieval. Como víctima de la mudable Fortuna — ya que así la incluyó Boccaccio en su leídísimo tratado *De casibus virorum illustrium* —, Dido es una de las « reynas e donnas » que forman el séquito de la diosa en *La comedieta de Ponça*, copla 102 (« Allí vi de Pígalion el hermana »), y a ella la nombra en primer término Bías al despreciar la muerte, con el recuerdo de las mujeres que « la quisieron por partido » (*Bías contra Fortuna*, 119). El *Decir contra el amor mundanal* (atribuido a Diego Martínez y a Ferrán Sánchez Calavera en el *Cancionero de Baena*, n^{os} 331 y 533; figura también entre las obras de Juan Rodríguez de

la Cámara), declamación didáctica « por libros e testo », recuerda asimismo la desesperanza de Dido y su muerte a la partida de Eneas :

También y se falla que la Reyna Dido,
muger de Eneas, con desesperança
se echó de una torre desque sopo e vydo
que era por sienpre la su alongança :
tú le posyste atal maginança
que nunca Eneas jamás tornaría,
e que por ende mejor le serya
moryr que bivar en tal tribulança.

Dido es también ejemplo de dolor con que mide el suyo propio Gómez Manrique en *El planto de las virtudes* :

Assí triste reposaua,
más aflito que quedaua
aquella hermosa Dido
quando su nueuo marido
para partir embarcaua...

(FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero*, tomo 2º, pág. 71b)

y Diego de Castillo en las coplas de amores « Ira, saña e crueldat » :

En tanto grado ya veo
mis males sobrepujar,
que ciertamente me creo
con Dido, Arcas, Ançeo,
mis penas emparejar...

(*Ibid.*, nº 459, pág. 223b)

o el de la reina de Aragón al recibir la nueva del desastre de Ponza, en el poema del Marqués, copla 83 :

Leída la carta o letra cayó
en tierra privada de fabla e sentido,
e de todo punto el ánima dió,
non menos llagada que la triste Dido.

La congoja de Dido es todavía colmo de penas para Violante, la heroína de Góngora, en un soliloquio lírico de *Las firmezas de Isabela*, I :

Huésped troyano has sido
si no eres para mí caballo griego...
Con mi llanto no se oya,
y callen con mi estrago
la sangre de Cartago,
las cenizas de Troya ;
que la bebió la arena,
el viento las llevó, y dura mi pena.

Y también lo es para Lope, cuando exclama, al contar la historia de sus amores con doña Marta de Nevares en la égloga Amarilis :

Mas cuando fuera yo la quinta esencia
de cuánto amor de Ovidio enseña el arte,
y tuviera la pena en competencia
que tuvieron por Venus Febo y Marte,
o a Elisa del troyano dió la ausencia...

La gracia mágica de los *Conjuros de amor* de Costana subraya expresivamente la angustia amorosa de Dido al lanzarla como imprecación a la amiga desdeñosa :

A éste [Amor] con rauia pido
que de su mano herida
tal te veas,
qual se vió la Reyna Dido
a la muy triste partida
de su Eneas :
y con el golpe mortal
que dió fin a sus amores
te conjuro
que tu beuir desleal
no jamás de sus dolores
veas seguro.

(*Cancionero general* de Hernando del Castillo.)

PULCHERRIMA DIDO. — Por último, en la Edad Media, Dido comparte con las heroínas de la guerra de Troya, Helena, Briseida y la linda Policena, y mantiene hasta el Siglo de Oro, el valor de simple dechado de belleza, que Virgilio señala varias veces (siguiendo en esto más el gusto alejandrino que el decoro de la antigua epopeya), y que el hombre medieval asienta como correlativa de su papel de enamorada. Pero Ferrús, el más antiguo de los poetas del *Cancionero de Baena*, no se paga (nº 301), en comparación de su amiga, ni de Venus ni de Palas,

nin la infante Polícena
fija del buen Rrey troyano,
nin la muy hermosa Elena
que rrobó Paris su hermano...
De Braçayda non me pago
que sea en esta pesquisa,
nin la Rreyna de Cartago
a que llamaron Dydolysa.

Santillana loa entre las « hermosas con grand sentido » a

Diana, Lucreçia e Damnes,
Anna e Dido

(*Proverbios*, 54)

y en el *Duodécimo soneto*, en que muestra « cómo la señora suya es asy gentil e fermosa que debe ser çimera e cumbre de amor », se repiten negativamente los consabidos parangones :

De la famosa rueda tan çercana
non fué por su belleça Virginea,
nin fizo Dido nin Damne Penea,
de quien Ovidio gran loor esplana.

y con los mismos ejemplos en el *Decir* (n° 231, 4) a la « doncella de honesto brío » :

Nunca tal fué Virginea,
non la muger de Sicheo,
non la fija de Peneo.

Fernán Pérez de Guzmán, mucho menos prendado de la mitología que su pariente el Marqués, incluye a Dido, como única comparación, en « El gentil niño Narciso » :

Con plazer e gozo e ryso
rruego a Dyos que rresplandescan
vuestros bienes e florescan
más que los de Dido Elisa.

La alusión a Dido como encarecimiento de una beldad no es rara en el Siglo de Oro ; así en *La Galatea* (IV) celebra Lauso la belleza de Silena :

No la que fué de la nombrada Creta
robada por el falso hermoso toro
igualó a tu hermosura tan perfeta ;...
ni menos la que tiene diferente
fama de la entereza y el trofeo
con que su honestidad guardó excelente :
digo de aquélla que lloró a Siqueo,
del mantüano Títiro notada
de vano antojo y no cabal deseo.

Así en *La Arcadia* (I, 18) de Lope, ante Anfriso que se arroja a casarse con la hermosa Belisarda aunque la supuesta voz de Venus advierte que quien la despose morirá a los tres días, Silvio, el confidente, expresa su oposición con la hipérbole :

Así pudiera ser ella
Elena o la reina Dido.

Análogamente Tirso en la relación de *Por el sótano y el torno* (I, 15) en que don Fernando, fingido cirujano, pondera su visita furtiva a la bella viuda doña Bernarda :

un aposento
donde pudiera el troyano
olvidar gustos siqueos.

Y no menos en prosa. En la lista de beldades que comienza en el Olimpo clásico y acaba con una heroína de Ariosto la inserta don Álvaro Tarfe en el *Falso Quijote* (2) :

Porque un hombre de tan buen gusto como vuestra merced es, no es creíble sino que ha de haber puesto los ojos en no menos que en una Diana efesina, Policena troyana, Dido cartaginense, Lucrecia romana, o Doralice granadina. — A todas ésas, respondió don Quijote, excede en hermosura y gracia.

O por negación, cuando *El donado hablador*, de Jerónimo de Alcalá, cuenta sus bodas con la viuda sesentona (II, 5) :

Cerca de mi casa vivía una viuda rica, de mediana edad, no tan hermosa como la fundadora de Cartago, ni tan servida ni codiciada como Policena.

DIDO EN EL SIGLO DE ORO. ROMANCERO. — El Romancero español, ya inspirándose en la popular *Crónica troyana* del siglo xv, ya renovando sus conocimientos merced a la lectura directa de los antiguos que introduce el Renacimiento, no ha echado en olvido a Dido y Eneas. Seis romances que se detienen en distintos momentos de la historia reúne la colección de Durán (n° 484 a 489), todos anónimos, aunque, a juzgar por el estilo, no todos antiguos ni populares. De los más interesantes es el segundo (n° 485), que, inspirado de cerca en el primer libro de la *Eneida*, representa a Eneas narrando la caída de Troya, y a Dido escuchando y prendándose del narrador⁴; el que le sigue (n° 486), sin apegarse servilmente al modelo y en lenguaje sencillo, lleva el relato de los amores hasta la escena de la cueva. El más osado (n° 487) puntualiza lo que calló Virgilio, con colores más apropiados para la moza Areusa que para la reina de Cartago; el último, sobre

⁴ Con esta misma situación — Dido atenta al relato — ilustra jocosamente la loa anónima n° 144 (*Colección de entremeses, loas, bailes, etc.*, ordenada por Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, 1911), el tema, muy frecuente en tales composiciones, de pedir silencio a la parte femenina del auditorio :

Queriendo la hermosa Dido
que aquel padre de troyanos
le refiriese la historia
de sus lamentables llantos,
le dice de aquesta suerte :
« Eneas fuerte y gallardo,
cuéntame, si acaso gustas,
aquel desastre pasado
que entre ti y los griegos hubo. »
El dice : « Quiero contarlo,
con tal que me des silencio. »
Concediólo. Yo me espanto,
poderlo acabar consigo,
que las mujeres son diablos.

la pena de Dido a la partida de Eneas, emparenta con el n° 485 por el uso del estribillo pareado :

¡ Oh dura Troya, fementida Elena,
primeras ocasiones de mi pena !
(N° 485).

y al triste caso y cuento nunca oído
atenta por su mal estaba Dido.
(N° 489).

Todavía en los primeros años del siglo XVIII Gabriel Álvarez de Toledo elige el romance para verter las quejas de Dido, que aparecen trasladadas del momento en que las situó Virgilio — la partida de Eneas en el Canto IV —, al encuentro de los amantes en los infiernos (Canto VI). En la *Eneida* Dido calla fieramente, pero Álvarez de Toledo no apreció tal actitud, más elocuente que la más elocuente invectiva, y realzada por su asociación con el silencio indignado de Ayante en la *Odisea*, XI, 563, y de otros héroes de la poesía antigua.

SONETO. — La lírica de forma más sabia también se complace en poetizar los amores del dárdano « que el ruego/de Elisa desdeñó y a Italia vino », como dice Juan de Arguijo en el soneto laudatorio de *El peregrino en su patria* de Lope. Valgan como ejemplo dos sonetos del mismo Arguijo, delicado cultor de la leyenda virgiliana : uno de ellos, « De la fenisa reina importunado », resume la misma situación que el romance n° 485 de Durán, subrayada epigramáticamente en el último terceto con el viejo contraste entre el fuego de Troya que narra el huésped y el fuego de amor que enciende en la Reina :

Y mientras Dido escucha enternecida
las griegas armas y el incendio extraño,
otro nuevo y mayor le abrasa el pecho.

Parecida técnica es la del otro soneto de Arguijo, « La tirana codicia del hermano », que narra la historia de Dido desde su huida de Tiro, y encierra en el terceto final el mencionado dístico *Infelix Dido*, repetidamente imitado o traducido en el Siglo de Oro, sin duda por el atractivo de retorizar en una escueta antítesis la rica situación humana de la *Eneida* :

¡ Oh en ambas bodas poco venturosa !
Muriendo el uno, perseguida huyes ;
huyendo el otro, desdeñada mueres.

A la geométrica elegancia de Arguijo no llega ninguna de las versiones independientes, ni siquiera la de Manuel de Salinas (conocido principalmente por sus traducciones de Marcial y de otros epigramáticos latinos antiguos y

modernos), que su amigo Gracián inserta con elogio en el *Discurso V* de la *Agudeza y arte de ingenio* :

¡ Ay Dido desdichada,
con marido ninguno bien casada !
Muere el uno, y te pones en huida ;
muere el otro y te quitas tú la vida.

Ya en el siglo anterior don Luis Zapata había traducido y glosado, no sin gracia, el famoso dístico :

Dido, con ningún marido
de dos nunca bien casada ;
muerto uno, huyes, y ido
otro, mueres con su espada.
Dáme tu licencia, Dido,
que te llame desdichada,
pues que con ningún marido
nunca fuiste bien casada.
El uno muerto, forçada
del miedo a huir, huiste ;
y el otro huído, moriste,
matándote con tu espada ¹.

En la comedia *Dido y Eneas* (III) Guillén de Castro conserva el eco anti-tético del antiguo epigrama, aunque, adaptándolo a su original reelaboración del episodio virgiliano, lo pone en boca de Dido, que al ver partir

¹ *Miscelánea*. Memorial histórico español, Madrid, 1859, tomo XI, págs. 131-132. Precediendo a la glosa, Zapata transcribe los dos versos latinos, que introduce con estos términos : « Hizo uno a Dido este galán dístico », y en la pág. 398 explica : « El comendador Diego Falcón, caballero valenciano y comendador de Montesa, ... buen poeta español y latino, hizo este dístico a Dido, que por ser hecho en estos tiempos se dirá : *Infelix Dido* », etc. A Falcón elogia con gran hipérbole Cervantes en el *Canto de Calíope* de *La Galatea* :

Alzas, doctor Falcón, tal alto el vuelo,
que al águila caudal atrás te dejas,
pues te remontas con tu ingenio al cielo
y deste valle misero te alejas.
Por esto temo y con razón recelo
que, aunque te alabe, formarás mil quejas
de mí, porque en tu loa noche y día
no se ocupa la voz y lengua mía.

Gracián en el *Discurso XIX* de la citada *Agudeza y arte de ingenio* le llama « el Marcial de Valencia, aquél que tuvo sin duda algún rayo por ingenio, pues en todas las artes y ciencias (que fué universal) afectó siempre lo más dificultoso », e inserta sus epigramas en éste y otros pasajes de la *Agudeza*. El hecho de hallarse reunidas en la poesía de Falcón sus epigramas originales con versiones o paráfrasis de epigramas antiguos pudiera explicar la falsa atribución en que incurrió Zapata.

a Eneas recibe la noticia de que Yarbas está en pie de guerra a las puertas de Cartago :

¿ Qué haré ? ¿ Qué mujer se ha visto
en fortunas tan contrarias,
de dos hombres ofendida,
pues con desiguales armas
el que adoraba me huye
y el que aborrezco me alcanza ?

Y la escena termina insistiendo en el contraste :

¿ Por dónde me huye Eneas ?
¿ Por dónde me sigue Yarbas ?

Marca la evolución cultural de España el hecho de que, sobre un tema que es creación exclusiva de la poesía latina, Leandro Fernández de Moratín, pese a su nada despreciable cultura clásica, componga al calor del arte francés el soneto « Insta Dido otra vez, Ana presente ». Dicho soneto, descripción de un cuadro de Pierre Narcisse Guérin, que fué uno de los éxitos del *Salon* de 1817 y hoy está en el Louvre, también acaba con epigrama, pero la agudeza que celebra es justamente el gesto amanerado que el pintor francés agregó a la escena de la *Eneida* en que Eneas cuenta sus aventuras a Dido :

Y en tanto, Amor, que en su regazo asiste,
del dedo ebúrneo que anhelante besa,
el anillo nupcial sagaz la quita.

POEMA. — En general, los románticos vieron en el creador de Dido a un precursor, y extendieron también al mundo del mito y de la poesía antigua su visión nueva de la realidad ; pero el romanticismo español no posee el sentimiento de la belleza clásica que poseyeron Goethe, Wordsworth, Shelley, Keats, Leopardi, y aun Lamartine y Musset ; su único ambiente en el pasado es la Edad Media aderezada a lo Walter Scott, a la cual, por razones obvias, añade la representación, más o menos documentada, de la cultura árabe. Por excepción, Juan María Maury, perteneciente a los albores del romanticismo español, más bien que al romanticismo triunfante, compone su *Dido, canto épico*, formado esencialmente por la versión del libro IV de la *Eneida*, precedida de un resumen del primero y seguido, a modo de epílogo, del episodio de Dido en los infiernos del libro VI. Aunque no tan parlara como la Dido de Álvarez de Toledo, la de Maury tampoco deja sin respuesta las excusas de Eneas, verdad es que sin recurrir a la palabra articulada :

Ella, sin que despeje el halagüeño
encarecer su desabrido ceño,
cual si grabado por cincel valiente
de estatua hermosa en la marmórea frente,

vueltos los ojos a otro lado, sólo
con la mano le indica adónde mire.

Mira Eneas y ve ¡ triste portento !
una figuración de mausoleo,
sombra y verdad, escena y monumento,
una encendida pira, hórrida hoguera,
y un lecho encima : en él atravesada
su misma amante con su propia espada.

Junto a Dido está representado también Anibal con los anillos ganados a los caballeros romanos, y las águilas vencidas :

y encima de estos bélicos despojos
graba una mano en caracteres rojos :
Tesino y Trebia, Trasimeno y Canas.

Aditamento a la *Eneida*, que juzgó « invención no poco feliz » doni Marcelino Menéndez y Pelayo.

TEATRO. — No podía faltar la historia de Dido en el género cuyo espléndido florecimiento es la característica más singular del Siglo de Oro español : de las obras dramáticas inspiradas en el episodio virgiliano, la primera en fecha parece ser la *Tragedia de los amores de Eneas y de la Reyna Dido, como los requenta Virgilio en el quarto libro de su Eneida*, compuesta por Juan Cirne hacia 1536. Un documento datado en 1584 deja testimonio de que dos actores, Diego Granado el Viejo y su hijo Juan se comprometían a « hacer, entre otras mudanzas, la de Alonso de las Cuevas : *Llegada de Eneas a Cartago* »¹. La más celebrada de las tragedias que han surgido del episodio de la *Eneida*, *Dido y Eneas*, pertenece al mayor dramaturgo del grupo de Valencia, Guillén de Castro, y se distingue por su notable fidelidad al poema, hasta en detalles tan nimios como la cacería de ciervos (*Eneida*, I, 184 y sigs.), la mentira del Paladión (*Eneida*, II, 163 y sigs.), los agujeros que alarman a Dido (*Eneida*, IV, 450 y sigs.). Sin duda, una razón de su éxito es la versión feliz de muchos trozos de la epopeya latina, amada y familiar, ya en forma narrativa o ya dramática : al comenzar la acción, por ejemplo, Dido cuenta a Yarbas su historia siguiendo el relato de la *Eneida*, I, 341 y sigs., mientras en la escena siguiente aparece la toma de Troya de acuerdo con el libro II de la *Eneida*, desde la entrada de los griegos hasta la aparición de la sombra de Creúsa. El drama incluye, en verdad, todos los incidentes importantes del primer libro del poema. Escenas como la del diálogo entre Dido y su hermana confidente (jornada II) apenas se apartan del texto latino más de lo que

¹ Según Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Madrid, 1901, págs. 15-16, citado por Eduardo Juliá Martínez en las *Observaciones preliminares* de su edición de las *Obras* de Guillén de Castro, Madrid, 1925, tomo I, pág. LXVII.

admitía la norma de la traducción poética, y lo mismo puede decirse de las quejas de Yarbas al enterarse de cómo Eneas goza el favor de la Reina (*ibidem*) y de los reproches de ésta a Eneas por su huida disimulada (jornada III).

Con todo, la obra de Guillén de Castro, una de las más felices de este autor, no es mera dramatización sucesiva de pasajes sueltos de la *Eneida*, ni tampoco meditada imitación del arte antiguo, como la *Elisa Dido* de Virués: el tema virgiliano está expuesto fuerte y libremente, con aquel peculiar sentido de lo dramático que poseía Guillén de Castro. Las comedias españolas que versan sobre la historia de Dido suprimen la misión sacra de Eneas, importante para el siglo de Augusto, pero no para el público que llenaba los patios y corrales de los siglos XVI y XVII. Suprimida esa misión, que Virgilio coloca por encima de la conducta personal de su héroe, éste cae necesariamente en el papel de villano burlador de la Reina generosa. Guillén de Castro, en cambio, hace recaer toda la odiosa responsabilidad en las divinidades que fuerzan la voluntad de Eneas, y él, llevado de su gratitud a Dido, se rebela contra la voz de su padre Anquises, mensajera del querer de los dioses (III):

¡ Que no arguyeras conmigo
en la obligación que tengo
a una mujer contra quien
han fulminado proceso !

Y su sumisión va envuelta en una romántica condena:

iréme luego,
pues les agrada a los dioses
la ingratitud de los pechos.

Por otra parte, Yarbas, enterado del menosprecio que hace de él Dido, no se contenta con invocar a su divino padre (lo que provoca en la *Eneida* la intervención sobrenatural de Júpiter y de Mercurio), sino que, como en la tradición no virgiliana, se lanza a avasallar a Cartago. Dido, abandonada por Eneas, acosada por Yarbas, se mata por amor y por librar a su ciudad de la venganza.

Otros elementos de esta comedia explican el éxito al parecer poco común que alcanzó⁴; ante todo, el elemento sobrenatural, vistosamente especta-

⁴ De él dan cuenta el hermoso soneto de Lope inserto en la dedicatoria de *Las almenas de Toro* a Guillén de Castro: « Fenisa Dido que en el mar sidonio... », y el siguiente pasaje de *El diablo cojuelo* (tranco V), posterior al drama quizá en unos cuarenta años, en que dos comediantes riñen por el primer papel, y la una dice a la otra « que de cuando acá tenía tanta soberbia, sabiendo que en Sevilla le prestó hasta las enaguas para hacer el papel de Dido en la gran comedia de don Guillén de Castro ». Otro testimonio del éxito es la existencia de una refundición anónima, *La gran comedia de Dido y Eneas*, *No hay mal que por bien no venga*, cuyo autor tuvo la osadía de sustituir el final de Guillén de Castro

cular: Dido pide consejo al retrato de Siqueo y, en vez del rostro familiar, el cuadro le ofrece una espada sangrienta, presagio de su destino. En la jornada III, tristes músicas, fragores de cajas, voces sobrenaturales y la aparición de Anquises interrumpen los amores de Dido y Eneas. Luego, el inevitable condimento sentimental: el discreteo de los enamorados que, tratando de la destrucción de Troya (jornada II), se turban y aplican los versos del relato a sus propios sentimientos; o juzgan con encontrados pareceres la conducta de Paris y Helena; o emprenden el juego nervioso del coloquio tímido en la cacería; o se engañan a sí mismos en los requiebros de la jornada III, ya ensombrecidos por el desenlace inminente; y hasta en el último momento de la protagonista, que muere diciendo « ¡Ay Ené...! »

Un efecto melodramático, que involuntariamente recuerda la maldición de Saint-Vallier en *Le roi s'amuse*, persigue a Dido: dentro de la presentación de la reina justiciera que emana del libro I de la *Eneida* (505 y sigs.), Guillén de Castro sitúa el caso de Celio, matador del amante de su hermana Celeusia, viuda de un año; condenada por la reina a la hoguera, Celeusia se retira con estas palabras: « Ruego a los dioses que tengas/la misma desdicha mía », que Dido recuerda en los momentos decisivos del drama, cuando responde a las persuasiones de Ana, y al morir:

las maldiciones de aquélla
que a las llamas condené
me alcanzan.

Esta maldición cumplida⁴ no es el único recurso operático de la obra de Guillén de Castro: en la jornada II, por ejemplo, Eneas confía a Acates sus amores con floridos equívocos y antítesis entre el fuego de Troya y de amor y la nieve de las manos de Dido, y en la escena simétrica de las confidencias de Dido a Ana resuenan musicalmente los mismos motivos: el fuego de Troya y de amor funden la nieve de la indiferencia que se convierte en lágrimas. De igual modo, la alocución de Yarbas a sus soldados, que acaba

por un desenlace feliz con bodas de señores y criados (a quienes el pío Eneas señala graciosamente « dos mil ducados de renta »):

Y aunque la historia de Dido
dicen que paró en tragedia,
y se celebran las bodas,
y si alguien esto condena,
podrá en mi nombre, si quiere,
hacer después las exequias.

Véase la obra citada de Eduardo Juliá Martínez, págs. LXV y LXVI.

⁴ Dentro del teatro español, el incidente de Celeusia, muy fielmente imitado por Francisco de Rojas en *Los aspides de Cleopatra*, parece volver a lo trágico la situación, tratada por lo general en tono risueño, de la virago de condición real que condena el amor en su corte con rigurosas medidas y que es la primera en infringirlas; recuérdese, por ejemplo, *La vengadora de las mujeres* o *Las mujeres sin hombres* de Lope, *Afectos de odio y amor* de Calderón.

con la consigna « ¡ Viva Yarbás, goce a Elisa ! », tiene su correspondiente exacto en la vuelta de Eneas, que exhorta a los suyos a defender a Dido y acaba dándoles también su consigna : « ¡ Muera Yarbás, viva Elisa ! » Simétricamente situados a uno y otro lado de la muerta Dido, en la última escena, los dos rivales se reconocen, tristes y corteses, y salen del tablado mientras sus tropas ejecutan calladas músicas de duelo. Junto a su apego a la *Eneida*, junto a la maestría en el juego teatral, irrumpe gratamente en la poesía de Guillén de Castro la realidad, inmediata en el tiempo aunque no en el espacio. En efecto : como los Conquistadores, Dido recaba del reino en que desembarca tierras para poblar, y asienta su ciudad junto al mar,

en un espacioso llano
que dilata su horizonte,
porque al tenderse la vista
en su llanura conforme,
ni se pierde por los valles,
ni tropieza con los montes.

Y Cartago ostenta el círculo de su plaza en el centro y las largas calles perpendiculares, como las ciudades rectilíneas que por aquellos mismos años surgían en las posesiones de América.

La Dido virgiliana inspira además otras producciones de la escena española : de Cristóbal de Morales, perteneciente al círculo de Calderón, se recuerda una comedia titulada *Amor de Dido y Eneas*, y, al finalizar el siglo XVII, Antonio Folch de Cardona compone todavía su *Dido y Eneas*. En el siglo XVIII y principios del XIX, en que las traducciones italianas y principalmente francesas invaden la literatura española, Dido tampoco abandona el escenario. El *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente* (1825), de Leandro Fernández de Moratín, registra dos versiones, una anónima y otra del conocido traductor Vicente Rodríguez de Arellano, de una de las más famosas tragedias o melodramas de Metastasio, la *Didone abbandonata* (1723), que, como otras obras de ese autor, se popularizó en Madrid gracias al cantante Fari-nelli, amigo del poeta y favorito de Felipe V y de Fernando VI. Mientras, en España, Dido como tema trágico sobrevivía sólo gracias a las traducciones, en la colonia que logró última los frutos de la cultura virreinal — y poco antes de que un argentino españolizado, Ventura de la Vega, escribiese la más perfecta versión neoclásica de la *Eneida* —, otro traductor de Virgilio, Juan Cruz Varela, el poeta de la libertad y del progreso, que amaba las musas latinas con fervor de letrado renacentista, ofrece en su atildada *Dido* la primera tragedia argentina digna de tal nombre. Así, por rara coincidencia, Dido aparece por primera vez en el teatro español el año natal de Buenos Aires (1536), y por última en la obra del poeta de la Revolución pensada e iniciada en Buenos Aires.

Aparte su presencia directa en la literatura española como asunto de obras independientes o de largos episodios, la historia de Dido preside en calidad de modelo a la creación poética del Siglo de Oro. Tres son sus motivos más fecundos : la gruta (*Speluncam Dido dux et Troianus eandem/deveniunt*) ; el instante en que Dido ve alejarse las naves de Eneas (*Regina e speculis ut primam albescere lucem/vidit et aequatis classem procedere velis*) y su muerte con la espada de Eneas (*ensemque recludit/Dardanium*).

LA CUEVA. — Ya Ariosto había dado carta de ciudadanía en la poesía del Renacimiento a la fatal cueva, al transportarla a los amores de Angélica y Medoro (*Orlando furioso*, XIX, 35) :

Nel mezzo giorno un antro li copriva
forse non men di quel comodo e grato
ch'ebber, fuggendo l'acqua, Enea e Dido,
de' lor secreti testimonio fido

Así el celoso Garcerán pregunta a Melidora en la *Jerusalén conquistada* de Lope (XIII, 27) :

Si acaso fué como a los dos amantes
de Tiro, aquella tienda, cueva y nube,

y más adelante (octava 59), como circunstancia desfavorable a los amores del mismo Garcerán, nota : « Mas no hay la nube y cueva de Cartago ». En *La boba para los otros y discreta para sí*, bonita variación sobre el tema del noble que se cría en el campo, ignorante de su estirpe, y acaba por recobrar su jerarquía, Diana, la boba discreta, hija del duque de Urbino y de la condesa Hortensia, cuenta a su campeón, Alejandro de Médicis, la historia de su nacimiento, puntualizada con los incidentes del libro IV de la *Eneida* (III, 15) :

Andando a caza con Hortensia un día,
con despecho de verse desdeñado...
en una selva tímida y sombría,
cubrióse el cielo de un telliz bordado
de oscuras nubes, como un tiempo a Dido,
Amor, de sus desdenes ofendido.
Comenzaron en esto las señales
de oscura tempestad...
Hay una cueva solitaria y fiera,...
Aquí principio dió naturaleza
a mi vida, Alejandro...

En otra comedia de Lope, *La fuerza lastimosa*, versión disparatada del romance del Conde Alarcos, Enrique, que anda de cacería con la Infanta

Dionisia, urge el cumplimiento de la promesa que acaba de hacerle aquélla, con una nueva alusión (I, 3):

Esta selva
no fuera mal aposento;
pero no todas las Didos
agua y cuevas han de hallar.

Típico de la oposición entre Cervantes y Lope — prosa y verso — es el despegue del primero para con el mito. En tal sentido, Lope es la expresión genial de la actitud corriente de la época, mientras Cervantes lo es de la excepcional. Lope ha poetizado fervorosamente todos los mitos familiares, no sólo los grecorromanos: basta recordar qué altura cobran en sus versos la Esposa de los Cantares o los amores de Jacob y Raquel. En cuanto al mito clásico, los pasajes de sola enumeración — por ejemplo, la de posibles e imposibles en *La corona merecida* (III, 1) o en *El castigo sin venganza* (II, 3) — poseen musicalidad pareja a la del catálogo de las naves o la de los nombres de las nereidas en la *Iliada*, en la cual poco tiene que ver la contextura fonética de los vocablos. En cambio, Cervantes prescinde casi totalmente del mito bíblico, ya autorizado para el Renacimiento por el ejemplo de Petrarca, y revela muy escasa compenetración con el mito clásico; las alusiones al mundo fabuloso de Grecia y Roma son migajas recogidas de primera o de enésima mano, de veras asimiladas al contexto cuando constituyen materia cómica, y con aire inequívoco de adorno pegadizo cuando aspiran al tono elevado. Porque así como, según ha demostrado sobradamente Dámaso Alonso, no hubo un Góngora diáfano que se entenebreciera progresivamente hasta llegar a la oscuridad de las *Soledades*, tampoco es Cervantes una personalidad que se desarrolla en línea recta desde *La Galatea* hasta el *Quijote*, desde *El amante liberal* hasta *El coloquio de los perros*, desde *El trato de Argel* hasta *El retablo de las maravillas*. Paralelo a la dualidad mental que crea la segunda parte del *Quijote* contemporáneamente con el *Persiles*, hay en Cervantes un doble tratamiento de lo mitológico. Como ornamentación o ejemplo, la alusión mitológica corresponde a las poesías de circunstancias, casi todas de ínfimo valor literario; corresponde a *La Galatea* y a comedias como *La casa de los celos*, *El laberinto de amor*. A la actitud crítica de Cervantes, que para la fama es su verdadera actitud, corresponde el tratamiento burlesco del mito; en el *Quijote*, por ejemplo, cuando en la descripción de una noche sin luna leemos (II, 68): « que tal vez la señora Diana se va a pasear a los antípodas »; o al informar directamente el autor (II, 12) que Cide Hamete Benengeli comparó la buena amistad de Rocinante y del rucio con la de Píldes y Orestes, inmortalizada por la tragedia ática, o con la de los guerreros virgilianos Niso y Euríalo; o la invocación paródica (II, 45) « al meneo dulce de las cantimploras, Timbrio aquí, Febo allí ». En ese mismo tono, y subrayado no tanto por las equi-

vocaciones verbales que escandalizan a Rinconete como por las grotescas equivalencias, aparece el mito clásico en el patio de Monipodio: « Ni el Negrofeo que sacó a la Araúz del Infierno, ni el Marión, que subió sobre el delfín y salió del mar, como si viniera caballero sobre una mula de alquiler, ni el otro gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas y otros tantos postigos... » Esta actitud es la esencial en el *Viaje del Parnaso*, como que integra el argumento mismo, siendo lo secundario el cumplido hermo-seado con un nombre antiguo para ensalzar el mérito de un poeta amigo. Apolo « en calzas y en jubón vistoso », Venus de saya y verdugado, el Pegaso dotado de virtud parecida a la del caballito mágico del cuento popular, determinan el plano en que Cervantes crítico concibe el mundo de la fábula grecorromana.

Más instructiva acerca del dualismo de Cervantes es la presencia del elemento mitológico, sin propósito de regocijo, engarzado en las obras en que predomina la expresión crítica de Cervantes, dentro de pasajes que contrastan con la visión irónica general. Tales son los intermedios líricos de *La entretenida* — soneto del estudiante Cardenio, semejante a Ícaro, por su osadía amorosa (jornada I), o estancias de don Ambrosio que, en busca de la oculta Marcela, recuerda a Ceres en busca de su hija; o las poesías intercaladas en la Primera y Segunda parte del *Quijote*: la canción de Grisóstomo, el romance de don Luis, el soneto de don Lorenzo de Miranda sobre Píramo y Tisbe¹. Y aun un mismo tema mitológico aparece en tono grave como ornamento o ejemplo, o bien en tono burlesco, según la naturaleza del contexto, no según la de su propio contenido. En la venta de Juan Palomeque, momentos antes de que Maritornes y la hija del ventero suspendan a don Quijote de la reja, el Caballero recuerda a Apolo la aventura de Dafne (I, 43): « aquella ligera ingrata que tanto te hizo sudar y correr por los llanos de Tesalia o por las riberas de Peneo, que no me acuerdo bien por donde corríste entonces »... Pero muy en serio desea Auristela, al ver llegar al príncipe Arnaldo (*Persiles*, I, 15), « que allí se le hincaran en el suelo [los pies] y se volvieran en torcidas raíces, como se volvieron los de la hija de Peneo cuando el ligero corredor Apolo la seguía », y, más adelante (I, 19), Rosamunda solicita al mozo Antonio con otro llamado a la misma fábula:

¹ Como por este soneto don Quijote alaba a don Lorenzo de « consumado poeta », Rodríguez Marín afirma, para defender a Cervantes de la tacha de vanidoso, « que bien pueden no ser y que probablemente no son de Cervantes estas composiciones » (*Clásicos castellanos*, tomo V, pág. 338). Pero Cervantes, que había detallado ya el mismo motivo mitológico en una octava de *Los baños de Argel*, I, no vacila en elogiar con franca convicción sus propias obras en la bibliografía rimada contenida en el capítulo IV del *Viaje del Parnaso* (« Yo corté con mi ingenio aquel vestido... »), y en el mismo capítulo eleva a principio tal conducta:

Jamás me contenté ni satisface
de hipócritas melindres. Llanamente
quise alabanzas de lo que bien hice.

« Ves aquí ¡ oh nuevo cazador más hermoso que Apolo ! otra nueva Dafne, que no te huye, sino que te sigue. » Las divinidades infernales que intervienen humorísticamente en la acción del *Quijote* (II, 69) en cumplimiento de la profecía de Merlín (II, 35), reciben solemne invocación en la ceremonia mágica de Fátima descrita en *El trato de Argel* (II) y, asociada con recuerdos de Juan de Mena, en *La Numancia* (II). El recuerdo de Orfeo que el músico garcilasista canta en la primera de las octavas entonadas en las honras de Altisidora (II, 69) — recuerdo sugerido, pero no expresado, en la octava auténtica que sigue —, es en cierto modo peculiar de Cervantes, ya que, aparte la citada mención de *Rinconete y Cortadillo*, figura también en *La casa de los celos* (III) y en *El laberinto de amor* (III). Hasta los retóricos insultos que los criados del Duque dirigen a amo y escudero al llevarlos nuevamente al castillo ¹ y que Sancho estropea sin entenderlos ² aparecen gravemente proferidos en *La casa de los celos* (III) por Reynaldos, que lamenta la supuesta muerte de Angélica : « ¿ Qué antropófagos, qué scitas/contrati se conjuraron ? » ³

¹ II, 68 : « ¡ Caminad, trogloditas ! ¡ Callad, bárbaros ! ¡ Pagad, antropófagos ! ¡ No os quejéis, scitas ! »

² *Ibidem* : « ¿ Nosotro tortolitas ? ¿ Nosotro barberos ni estropajos ? ¿ Nosotro perritas a quien dicen cita, cita ? »

³ La última obra de Cervantes, que continúa la línea iniciada con *La Galatea*, presenta una copiosa serie de paralelos a temas del *Quijote* : la diferencia estriba, también aquí, en el tono del contexto, no en el contenido de determinado tema. Si la doncella abrasada de amores por don Quijote, y su amiga, responden a los nombres de Altisidora y Emerencia, la princesa enamorada de Persiles, y su hermana, llevan los no menos sonoros de Sinfonía y Policarpa. A partir del combate con el gallardo vizcaíno (*Quijote*, I, 8, fin de la primitiva primera parte) Cervantes presenta su relato como versión de la historia arábica de Cide Hamete Benengeli ; también al comenzar el libro segundo del *Persiles* surge este trillado marco novelesco : « Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos... ; pero en esta traducción, que lo es... » Con el mismo jocoso detallismo con que don Quijote (II, 23) cuenta la extracción y amojamamiento del corazón de Montesinos que trae en sus manos la señora Belerma, refiere gravemente en el *Persiles* (III, 16) el escudero de la enlutada Ruperta : « Volvimos a dar sepultura al conde y, al enterrarle, por orden de mi señora, se le cortó la cabeza, que en pocos días, con cosas que se le aplicaron, quedó descarnada y en solamente los huesos ; mandóla mi señora poner en una caja de plata » El caballero Renato, paladín de la virtuosa Eusebia..., sucumbe en duelo al traidor Libsomi (*Persiles*, II, 19) : « Me hallé tendido en el suelo, y la punta de la espada de mi enemigo puesta sobre mis ojos, amenazándome de presta inevitable muerte. « Aprieta — dije yo entonces — ¡ oh más venturoso que valiente vencedor mío ! esta punta de espada, y sácame el alma, pues tan mal ha sabido defender su cuerpo ; no esperes a que me rinda, que no ha de confesar mi lengua la culpa que no tengo. Pecados sí tengo yo que merecen mayores castigos ; pero no quiero añadirles este de levantarme testimonio a mí mismo, y así más quiero morir con honra que vivir deshonrado ! » ¿ Cómo no recordar las palabras que pronuncia don Quijote (II, 64), cuando el de la Blanca Luna le pone la lanza sobre la visera ? : « Dulcinea del Toboso es la más

Idéntica dualidad se observa a propósito de Dido. Un reproche virgiliano — *Hyrcaenaeque admorunt ubera tigres* —, que Garcilaso trae al español (*Égloga II*, v. 563) y perdura por varios siglos (por ejemplo, en el citado romance de Álvarez de Toledo : « Cándido primer sustento/tigres te dieron hircanas »), aparece en tono serio en *El laberinto de amor* (II) referido al desdeñoso Manfredo :

No le habrán leche dado
leonas fieras de la Libia ardiente,
ni habrá sido engendrado
de algún ciclope o bárbaro inclemente,

y en *El trato de Argel* (II) :

Sólo te ruego que procures, Silvia,
de ablandar esta tigre y fiera hircana.

Pero en las obras más conocidas, Cervantes ríe de la frase y se divierte en deformarla. Así endecha Altisidora a don Quijote (II, 44) :

Díme, valeroso joven,
que Dios prospere tus ansias,
si te criaste en la Libia ¹,
o en las montañas de Jaca ;
si sierpes te dieron leche
si a dicha fueron tus amas
la aspereza de las selvas
y el horror de las montañas.

Muy bien puede Dulcinea,
doncella rolliza y sana,
preciarse de que ha rendido
a una tigre y fiera brava.

Así en el romance que la Gitanilla canta ante la señora tenienta :

Eres paloma sin hiel,
pero a veces eres brava,
como leona de Orán
o como tigre de Ocaña

Y en los gritos de la Cariharta en *Rinconete y Cortadillo* : « No le abra a ese marinero de Tarpeya, a ese tigre de Ocaña. » Del mismo modo, las mencio-

hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra. »

¹ Cf. las palabras que con toda solemnidad dirige Persiles a Sigismunda (IV, 1) : « aquél, digo, que te dió palabra de ser tu esposo en los alcázares de su padre, y te la cumplirá en los desiertos de Libia... »

nes de Dido que se hallan en la obra « poética » de Cervantes son todas trivial adorno o encarecimiento ; como la ya citada de *La Galatea* y como la siguiente designación de Túnez en la *Epístola a Mateo Vázquez* :

Y al reino tan antiguo y celebrado,
a do la hermosa Dido fué rendida
al querer del troyano desterrado.

Por lo contrario, todas las alusiones a Dido contenidas en el *Quijote* son de tono grotesco, por empezar las citadas endechas de Altisidora, y el motivo de la cueva, burdamente parodiado (II, 48) en la entrevista del héroe con doña Rodríguez : don Quijote se siente Dido y ve en la dueña a un Eneas, siendo entre otras la circunstancia que le hace temer por su seguridad la de hallarse ambos « en una estancia más cerrada y secreta que lo debió de ser la cueva donde el traidor y atrevido Eneas gozó a la hermosa y piadosa Dido ». Como de los rizos áureos de Apolo, después de combatir con los malos poetas, también puede decirse de los esplendores del mito antiguo que, después de pasar por la lente irónica de Cervantes,

de color se pararon de oro bajo.

PARTIDA DE ENEAS. — Ninguna escena de la Dido virgiliana ha despertado tal eco como aquélla en que desde su atalaya la heroína mira el alejarse de Eneas. Y no por azar : no hay en ella solamente el patetismo de toda partida ; núcleo de la historia de Dido es este momento negativo en que Eneas sale para siempre de su vida : la muerte trágica sólo será la materialización del alejamiento. Ya en la muy leída y muy imitada *Fiammetta* (libro VII), el dolor de Dido realza ennobleciéndolo el dolor de la protagonista :

Viemmi poi innanzi, con molta piu forza che niuno altro, il dolore dell'abbandonata Dido : perciocchè piu al mio somigliante il conosco che alcun altro. Io immagino lei edificar Cartagine, e con somma pompa dar leggi nel tempio di Giunone a' suoi popoli, e quivi benignamente riceuere il forestiere Enea naufrago, ed essa pietosa della sua fortuna, e se e le sue cose rimettere nell'arbitrio del Troian Duca. Il quale auendo le reali delizie vsate a suo piacere, e lei di giorno in giorno piu accesa del suo amore, abbandonatala, si dipartì. O quanto senza comparazione mi si mostra misereuole, mirando lei riguardante il mare pieno de' legni del fuggente amante.

El ya citado *Decir contra el amor mundanal* contempla como asechanza del amor profano la pena de Dido a la partida de Eneas, y ya se ha visto que, de los romances reunidos por Durán, toda una composición (nº 489) visualiza a la Reina que mira desde las almenas de Cartago las velas de Eneas tendidas hacia Italia. Lope deja ver su emoción ante este pasaje de la *Eneida* en *El divino Africano*, bajo el oportuno disfraz del protagonista, San Agustín, a quien, más adelante, al exorcizar a una posesa, el demonio enros-

tra (III) : « ¿Acuérdate que lloraste/de amor, y más si leías/a Dido? » En la Jornada primera de esta comedia, el Santo, antes de la conversión, ha quedado a solas — sus alumnos lo han abandonado para ir al Circo — y después de pasar revista a sus conocimientos se dirige al libro predilecto :

¡ Oh Virgilio famoso !
Hoy con tu libro cuarto, en que tu Eneas
se va tan riguroso,
quiero que mi deleite y gusto seas ;
yo abrí por linda parte :
Dido se queja y el traidor se parte.

La linda parte que es deleite y gusto a la lectura pasa a la escena cuando el protagonista se embarca, alejándose de Africana, madre de su hijo, ya que el recuerdo de la *Eneida* se cierne en reproches sobre la dolorosa separación. Africana, no sólo identifica el proceder de Agustino con el de Eneas, sino que lo considera emanado de la apasionada admiración del Santo por el poema de Virgilio :

Africana. — Hoy lamentarme podría,
pues otro Eneas se va
adonde Dido solía.
En esta misma Cartago
de donde te vas y quedo,
lloraba Dido su estrago.
Agustino. — Quejarme de agravio puedo,
pues lo que debo te pago ;
yo no soy ingrato Eneas.
Africana. — Cuando su historia leías,
viendo sus hazañas feas,
tiernas lágrimas vertías ;
ya que imitarle deseas,
de Eneas has aprendido
irte, Agustín, de Cartago ;
pues si hubo mar extendido
para darle tan mal pago,
espada habrá para Dido.

Años antes Lope había proyectado en la despedida virgiliana su propia intimidad, cuando abandonaba a la recién raptada Isabel de Urbina para embarcarse en la Invencible y, con desasimiento de artista, escribía al mismo tiempo el romance, todo quejas y amenazas de muerte, que comienza con la compenetración de poesía y verdad típica en Lope, presentando a Belisa, como a otra Dido, « De pechos sobre una torre/que la mar combate y cerca », ante la partida de Belardo, nuevo Eneas, que también se hace a la mar en naves que van a la conquista de un reino : « mirando las fuertes naves/que se van a Inglaterra ». Lope insiste en este momento como en el crucial

del episodio, en tono risueñamente pedestre, al principio de *La Dorotea*: « Fuése a su tierra: ¿qué milagro? También se fué Eneas de la reina Dido », y más grave en su teatro en verso:

No quedo, como otra Dido,
formando al aire mil quejas
que, en efecto, no me dejas
siendo mi honor ofendido.

(*Los mártires de Madrid*, I.)

En *La Reina Juana de Nápoles*, I, Ludovico, que abandona a Isabela para casarse con la Reina, oye de labios de la desdeñada el ya consabido « Tente, fugitivo Eneas ». Bances Candamo, uno de los más sutiles ingenios que ilustran el barroquismo en el teatro, patrimonio de Calderón, retarda la acción de *El duelo contra su dama* con este complejo intermedio musical, cantado mientras se viste Margarita, también « despreciada hermosura », como Dido:

Voz sola. — Infelice aumenta Dido
a su fugitivo amante
las ondas con lo que llora
y con lo que gime el aire ¹.

A cuatro. — Diciendo entre quiebros
de dulces compases:
ráfagas te sepulten,
ondas te traguen.

Voz segunda. — Vuela la nave y las voces
revocan en lo distante
de los vientos los bramidos,
de las ondas los embates.

A cuatro. — Diciendo entre quiebros, etc.

¹ Este modo de realzar el llanto y suspiros de Dido parece lugar común. Cuando Sinforosa ve alejarse el navío en que huye su amado Periandro, su hermana y confidente observa: « Le impele el viento de tus muchos suspiros » (*Persiles*, II, 17). Calderón, admirador de Cervantes y tantas veces inspirado en sus obras, pone en boca de Mariene, al despedirse de su hermano, estas palabras (*El mayor monstruo los celos*, II, 12):

Y yo veros partir a todos quiero,
por que os den, para iros,
agua mis ojos, viento mis suspiros.

De igual modo gime Circe a la partida de Ulises (*El mayor encanto, amor*, III, 19):

Mas ¡ay triste!
No llore quien te pierde, ni suspire,
si te dan, para hacer mejor camino,
agua mis ojos, viento mis suspiros.

Y en *Los áspides de Cleopatra*, II, de Francisco de Rojas, la protagonista exhorta a Marco Antonio:

Huye, señor, huye, Antonio,
fia a los vientos el lino,
que si te faltaren ellos,
yo te enviaré mis suspiros.

Voz primera. — La bellísima africana,
con mil angustias mortales,
anega en el mar los ojos
por ir siguiendo a la nave.

A cuatro. — Diciendo entre quiebros, etc.

En el poema épico del príncipe de Esquilache, *Nápoles recuperada*, el motivo de los amores de Gerardo y Fenisa, entretejido con la acción principal, se abre con la desesperación de la partida, subrayada entre inextricables reminiscencias de Catulo, de Ovidio y de Ariosto, con la alusión directa a la historia de Dido, y con el nombre mismo de la heroína ¹.

La influencia de este momento de la historia de Dido se deja sentir en una valiosa creación original de la poesía del Renacimiento. Uno de los más gustados episodios del *Orlando furioso* — vuelto a narrar, por ejemplo, en el *Romancero* — es el de Bireno y Olimpia, que en lo esencial (X, 16-34) recrea una importante fuente virgiliana, los amores de Teseo y Ariadna, tratados episódicamente en un epilio de Catulo (LXIV, vs. 71-201), sazónándola con recuerdos de Ovidio: marca la huella de la *Eneida* el espectáculo que se ofrece a la vista de la olvidada Olimpia:

e di lontano le gonfiate vele
vide fuggir del suo signor crudele.

¹ Fenisa, nombre que hizo bastante fortuna en el Siglo de Oro, es, naturalmente, el gentilicio de Dido (*hunc Phoenissa tenet Dido*: *Aen*, I, 670, etc.). De su difusión dan buena idea los siguientes versos satíricos de Salvador Jacinto Polo de Medina, *Retrata un galán a una mulata, su dama* (*Bib. Aut. Esp., Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, tomo 2, pág. 193a):

... voy buscando
un nombre dulce y blando
que con el tuyo frise,
como con el de Inés frisa el de Nise,
con Isabel, Belisa,
con Francisca, Fenisa...

También procede de la heroína máxima de la *Eneida* el nombre que Garcilaso introduce en la literatura española para designar a doña Isabel Freyre, con apoyo etimológico (*Elissa-Elisabeth*, y bajo el doloroso recuerdo de la morientis *Elissae* de Virgilio. Después de Garcilaso, el nombre Elisa no es raro en la poesía hispánica. Así se llama una de las ninfas enumeradas en la *Écloga VI* de Camoens, y buen número de pastoras celebradas en la prosa y verso de Lope (*Las fortunas de Diana*, *La Arcadia*, III, *La Filomena*, Parte II). En *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo, Elisa es una pastora amada de Mundino y enamorada de Galafrón, y cuya temprana muerte lloran prolijamente los demás personajes en prosa y verso. Fernando de Soria y Galvarro, amigo y discípulo de los Argensola, en el soneto « Hoy es, Lupercio, el señalado día », también la adopta para nombrar a una amada muerta:

Extraña maravilla que mis ojos
pudiesen ver de Elisa aquellos suyos,
sin lágrimas, un tiempo soberanos,
ser de la muerte pálidos despojos.

Desde entonces la poesía asocia las dos desventuras; así, en la citada comedia de Lope *La fuerza lastimosa* (II), que se abre con el recuerdo de la cueva de Dido y de Eneas, para entretener a la infanta Dionisia, enferma de amores por el fugitivo conde Enrique, cantan la historia de Bireno y Olimpia. Así, bajo el signo común de la tórtola viuda, en un soneto de Juan de Valdés y Meléndez, incluido en la primera parte de las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (1605):

Llora la viuda tórtola en su nido,
y enternece, con amargo llanto,
llama al ausente, que con dulce canto
responde alegre, de su fe movido.

El mar contempla la burlada Dido,
vuelve los ojos con temor y espanto,
y Olimpia a su Bireno llama, en tanto
que da velas al viento y fe al olvido ¹.

Dos veces aparece en el *Quijote* la escena en que Lope había vertido un momento de su propia movida biografía. La primera, asociada cabalmente con el episodio de Ariosto, es la caricatura en acción que Cervantes desarrolla cuando Don Quijote se despidе de los Duques (II, 57), y la desenvuelta Altisidora recita un romance cuyo largo estribillo — justamente como el largo estribillo del romance de Lope « De pechos sobre una torre » o el del n° 489 del Romancero — reúne en humorística imprecación a los dos traidores, Bireno y Eneas:

Cruel Bireno, fugitivo Eneas,
Barrabás te acompañe; allá te avengas ².

Subraya el efecto incongruente a que aspira la parodia un par de encarecimientos mitológicos que Cervantes ha escogido entre los más vulgares, por ejemplo: « Llévaste dos mil suspiros/que, a ser de fuego, pudieran/abrasar a dos mil Troyas/si dos mil Troyas hubiera », y que se codean con alguna voz de germanía (« En las garras de tus cerras » = 'manos') y con alusiones a los más bajos juegos de naipes de la época, hasta llegar al clímax bufonesco:

Si te cortares los callos,
sangre las heridas viertan,
y quédente los raigones,
si te sacares las muelas.

¹ Aquí el concepto deriva de la Epístola de Ovidio (*Heroidas*, VII, v. 8): *Atque idem venti vela fidemque ferent*, amplificado como sigue en la primera versión castellana: « Vientos ferrán en las velas del tu nauío et te leuarán por la mar, y essos uientos mismos me semeia que leuarán la tu fe » (Alfonso el Sabio, *Primera crónica general*, 59).

² Por lo demás, y consecuente con el doble plano de su creación, Cervantes los había reunido ya, sin sobretono humorístico, en el ambiente retórico de *Las dos doncellas*, cuando Teodosia, una de las doncellas andantes, confiesa que se ha marchado de su casa, vestida de varón, para « buscar a este engañador Eneas, a este cruel y fementido Bireno ».

Tal actitud no parece comparable a la del poeta devoto que se chancea familiarmente con los temas que le son más caros y entrañables: Cervantes degrada a sabiendas una escena que no recreó ni juzgó positivamente en ninguna parte de su obra. En efecto, nada puso de suyo Cervantes cuando, al concluir los retóricos amores de Sinforosa, cuenta (*Persiles*, II, 17): « Tendió la vista por el mar, vió volar la saetia donde iba la mitad de su alma o la mejor parte della, y, como si fuera otra engañada y nueva Dido, que de otro fugitivo Eneas se quejaba, enviando suspiros al cielo, lágrimas a la tierra y voces al aire, dijo éstas o otras semejantes razones: — ¡ Oh hermoso huésped, venido por mi mal a estas riberas! » etc.

La segunda versión cervantina de la despedida de Dido y Eneas aparece en aquellas « sargas viejas pintadas, como se usan en las aldeas » que adornan el último mesón en que para el Caballero (II, 71). En ellas está representado « de malísima mano » el mito máximo de la poesía antigua, el rapto de Helena, y « la historia de Dido y Eneas, ella sobre una alta torre, como que hacía de señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar, sobre una fragata o bergantín, se iba huyendo... La hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos. » Cervantes se complace, pues, en convertir la visión que embelesa al mundo medieval en la pompa de sus Sueños y de sus Triunfos, en un cuadro de aldea, pintado « de malísima mano ». Si, como se ha dicho, el mito es el alimento esencial de la poesía y cada renacimiento, cada revolución (en especial la romántica) responde a la necesidad de crear mitos nuevos, el deliberado avillanamiento de la escena más sentida del libro IV de la *Eneida* es la contraprueba de Cervantes como esencial prosista.

LA ESPADA. — El momento final de la tragedia de Dido — su muerte con la espada de Eneas, ideada al parecer por Virgilio ¹ — es circunstancia más transferible a la obra de los imitadores que la hondura de la penetración sentimental del poeta romano. Ya la epístola de Ovidio (*Heroidas*, VII) consagra sus catorce versos finales a la espada troyana que Dido tiene en su regazo mientras escribe. También la recuerda un grato poeta del siglo III, Modestino, en la composición que representa a las heroínas deseosas de infligir a Cupido la muerte que cada una ha padecido, y entre ellas *Didon et Canacen*, que aconsejan: *saevo gladio perimamus*. En estos versos, a la par que en una pintura contemporánea, se inspira el gracioso poemita de Ausonio, *Cupido*

¹ Vale la pena observar que tanto Timeo, primera fuente conservada de la leyenda de Dido, como los comentadores de Virgilio, Servio y *Servius auctus* (o sea, el comentario de Servio interpolado con el comentario perdido de Donato), hablan sólo de la hoguera; tal fin es mucho más plausible que el desenlace de la *Eneida*, que parecería deberse al deseo de conciliar con la tradicional pira el toque melodramático, con resabio alejandrino, de la abandonada que se mata con la espada misma de su ofensor.

atormentado, en el cual las enamoradas que han de castigar al dios desfilan con el atributo más gráfico de su fábula :

*Parte truces alia strictis mucronibus omnes
et Thisbe et Canace et Sidonis horret Elissa,
coniugis haec, haec patris et haec gerit hospitis ensem.*

A su vez, a imitación de Ausonio, en el *Epitalamio de Ruricio e Iberia* de Sidonio Apolinar, Amor elogia al desposado afirmando que por él se hubieran dado muerte las enamoradas famosas de la mitología :

*Huic Dido in ferrum, simul in suspendia Phyllis,
Evadne in flammis, et Sestias isset in undas.*

Así también Lope recogerá el ejemplo de la espada de Dido al enumerar en un soneto las enamoradas suicidas (*Castelvines y Monteses, III*) :

Porcia puede buscar ardiente fuego ;
hierro Lucrecia ; Dido, espada en mano,
reliquias dulces del traidor troyano,
que al mar de Italia dió su llanto y ruego.

Con actitud semejante, en la típicamente medieval Casa de Tristeza, Prima-león, entre muchas dolientes víctimas de amor como Hero y Leandro, Tisbe y Piramo, Filomela, Medea, Prognés, Ariadna, Pasife, Acteón, Narciso, ve que « Dido, con la espada de Eneas metida por el corazón, estaba envuelta en la propia sangre, tan natural y fresco, que parecía que aquélla era la postrera hora en que se matara » (*Palmerín de Inglaterra, Segunda parte*). Garcilaso, de cuyo agrado por *Palmerín* atestigua el nombre de Flérida, personaje importante en este ciclo, vertió, como se ha visto, aquellos últimos versos de la epístola ovidiana, en las cuales la espada constituye el símbolo palpable de la crueldad de Eneas. Ya en 1513, la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina había recreado el incidente, presentando a su auditorio de españoles italianizantes la enamorada « muerta de una cruel herida por su misma mano, dada con un puñal que Victoriano por olvido dejó en su poder al tiempo que della se partió ». Al poner la muerte en escena, Encina, asido a la enumeración medieval que todavía campea en su obra, encarece el triste fin de la heroína con una serie cuyo acorde final subraya el sentido de la escena (vs. 1160-1164) :

No fué más cruel Nerón
que tú eres, y esto creas ;
yo Filis, tú Demofón ;
yo Medea, tú Jasón ;
yo Dido, tú otro Eneas ¹.

¹ Certifica la importancia de esta última pareja la inclusión del puro ripio « y esto creas », necesario para la rima.

Pero si el arte del Renacimiento español admite, con *La Celestina* y con la *Cárcel de amor*, el suicidio como solución poética, el de la Contrarreforma no lo tolera : nada más ilustrativo que los suicidios humorísticamente frustrados que Lope pinta en sus romances y canciones. En el romance « Contemplando estaba Filis », es la inolvidada Elena Osorio quien, ante el ejemplo de una mariposa abrasada en la luz, decide morir por celos de Belardo :

Del paño de su labor
un corto cuchillo toma,
y dijo toda turbada :
« ¡ Oh Belardo, aquí fué Troya ! »
Pero primero que fuese
puesto su intento por obra,
quiso probar el dolor,
que es mujer y temerosa.
Con la aguja que labraba
picóse el dedo, y turbóla
de su muy querida sangre
el ver salir una gota.
Pide un paño a la criada,
intento y cuchillo arroja ;
lloró su sangre perdida,
que su amante no la llora.

En la canción « En una playa amena », Belisa, la heroína del ya señalado romance de inspiración a la vez biográfica y virgiliana, llora a solas su abandono a las riberas del mar de España y, al parecer más decidida que Filis,

Ya se arrojaba, cuando
salió un delfín con un bramido fuerte,
y ella, en verle temblando,
volvió la espalda al rostro y a la muerte,
diciendo : « Si es tan fea,
yo viva, y muera quien mi mal desea. »

En su teatro, la espada de Dido no pasa de encarecimiento : así, por ejemplo, en *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo* (II), se lamentan las víctimas :

Las dos fuimos engañadas
de dos tiranos de amor
que, a dejarnos sus espadas,
vieron de Dido el rigor,

como ya lo era desde los tiempos de Boccaccio, cuya Biancofiore declara a Florio (*Filocolo*, II) :

*Cupido da piccolo spazio in qua m'ha piu volte posto in mano quella spada,
con la quale la misera Dido nella partita d'Enea si passò il petto.*

El hecho de dejar la espada mortífera subraya la maldad de Eneas y la de los seductores que se inscriben en su ejemplo; así lo entiende Rosaura cuando refiere a Segismundo la deshonra de su madre (*La vida es sueño*, II, 10):

Aquella necia disculpa
de fe y palabra de esposa
la alcanzó tanto que aun hoy
el pensamiento la llora;
habiendo sido un tirano
tan Eneas de su Troya,
que la dejó hasta la espada.

En el sombrío drama de Francisco de Rojas, *El más impropio verdugo por la más justa venganza* (II), es Federico, el güelfo que por venganza ha deshonrado a Casandra, hermana de sus enemigos, quien desalmadamente le propone la conducta de rigor:

Casandra. — Pues tu espada
ha de vengar, porque veas
si mi honor más atrevido...
Federico. — Bien harás, imita a Dido,
pues te dejo como Eneas.

En el soneto de Camoens *Os vestidos Elisa revolvía*, Dido se dirige a la espada de Eneas, menos letal que su partida:

Formosa e nova espada, se ficaste
só porque executasses os enganós
de quem te quis deixar, em minha vida,
sabe que tu comigo te enganaste;
que, para me tirar de tantos danos,
sobeja-me a tristeza da partida.

Lope, tan respetuoso admirador de Camoens, ha recogido varias veces este concepto: peculiar de la ternura portuguesa es que sea puro encarecimiento de amor, mientras en los versos del poeta castellano realza el sentimiento nada lírico de la honra (soneto « Matilde, no te espantes que Felino »):

Mátate como Elisa la de Eneas,
que aunque Felino no te deja espada,
basta el dolor para quien honra tiene,

o acentúa la crueldad del seductor que abandona desdeñoso a su víctima (*La boba para los otros y discreta para sí*, III):

El duque, por cubrir, no la flaqueza
sino la culpa, sin dejarle espada,
como Eneas a Dido, fué más necio,
pues no hay mayor espada que el desprecio.

Al fin, la conducta de Dido llega a ser la pauta ideal que deben seguir las frecuentes agraviadas en el teatro español, como teoriza Lope en *El Brasil restituído* (I):

Pinta Virgilio la espada
con que Dido se mató;
cruel ejemplo dejó...

Y, negativamente, en *Las mujeres sin hombres* (III), la Amazona enamorada asegura a sus compañeras (con palabras muy semejantes a la amenaza que profiere Africana en la citada comedia sobre la vida de San Agustín):

Yo vuestra deshonra fuí,
mas no faltará la espada
que a Dido la muerte dió.

O en *La Circe* (III), se lamenta la maga, herida por el desdén de Ulises:

Mas aunque tú me pongas en olvido,
¿para qué quiero ¡ay Dios! que no me quieras,
pues no faltara espada, como a Dido,
para matarme yo cuando te fueras?

También en la graciosa comedia de Góngora, *Las firmezas de Isabela* (II), con sus simetrías musicales de ópera ligera, la firme Isabela, al increpar celosa a Camilo, curioso impertinente, revela cómo la buena convención exige que la seducida se mate con la espada del seductor:

Con Lelio estoy concertada;
mas la que, fiero enemigo,
se desconcertó contigo
— o contigo o con tu espada,
cual otra reina fenisa —
quedará infeliz amante,
o pretendas a Violante,
o te cases con Belisa.

O bien Tirso en *El mayor desengaño* (II, 18), en que menudean las alusiones a Dido:

Prevenga mi amor primero
brasas con Porcia, y con Dido
espadas que aliente el fuego.

Pero Tirso, rozando la convención que pesaba sobre el teatro de la Contrarreforma, ha dado mayor profundidad al motivo. Cuando Doña Isabel de Segura, en *Los amantes de Teruel* (II), quiere entretener la espera, los tres libros que le trae su criada son « tragedias de amor », agüero de la mala nueva que ha de recibir, y en el libro que la enamorada abre (« Virgilio es,

en lengua nuestra, / del famoso toledano / Gregorio Hernández ») le salen al encuentro las fatídicas líneas :

Dijo Dido, y se arrojó
sobre la espada, y murió
como invencible mujer.

En la escena siguiente, doña Isabel recibe la falsa nueva de la muerte de Diego de Marsilla y, recobrada del desmayo en que ha caído al oírla, requiere de su confidente :

Drusila, amiga amada,
dáme la muerte con alguna espada,

y, si por boca de la criada habla la opinión ortodoxa (« Que eres cristiana advierte »), la heroína, creación al fin de quien creó al Burlador, replica : « Es gentil el amor en vida y muerte » ; y la escena concluye musicalmente con una invocación a los libros que le dieron avisos de su presente desventura, y con el intento de acabar imitando a las heroínas que ellos celebran :

a Dido, a Tisbe, a Hero juntamente.

La espada que Eneas deja a Dido para su mal, motivo inventado probablemente por Virgilio, se adueñó tanto del ánimo de los imitadores que aun los dramas que ya parcial ya totalmente se apartan del argumento de la *Eneida* se esfuerzan por apropiarse ese recurso y explican ingeniosamente cómo pasa a manos de la Reina la espada de Eneas : así Virués, quien, en su tragedia reivindicatoria, traslada a Yrbas la propiedad del arma ; así Guillén de Castro, que es quien lo ha tratado con más efectismo ; así Álvaro Cubillo de Aragón, cuando, para realzar el significado de la espada, la hace figurar en varios lances tan complejos como ociosos. Quizá esta importancia de la espada de Eneas, creciente en cada nueva versión escénica de la historia de Dido, dé la clave del papel fatídico que asume el puñal del Tetrarca en el drama de Calderón *El mayor monstruo, los celos*. Por lo demás, la perduración de este motivo no es privativa del género teatral. Pocos ejemplos dan con más claridad que el siguiente del Príncipe de Esquilache (*Nápoles recuperada*, I, 15), el encuadramiento satisfecho de una situación dentro de un mito conocido : el poeta describe el trastorno de Barcelona, la reacción de cada habitante ante la partida de Alfonso de Aragón, que se hace a la vela para la conquista de Nápoles :

La que pasión de amor oculta encierra,
al filo se condena de una espada,
fingiendo en sus amores el sentido
sin fe al troyano y sin ventura a Dido.

Es la misma identificación — más las gracias del decir barroco — que la desnudamente estampada por Juan del Encina hacía más de un siglo :

Yo Dido, tú otro Eneas.

Por último, en giro cómico, las décimas satíricas de Góngora « Musas, si la pluma mía » juegan alrededor del motivo de la espada o acero, en su doble referencia al remedio popular de ese nombre y al tomar el arma de Eneas, que la Dido contemporánea sustituye por la toma de otro metal ¹ :

Una casa de brocado
de tres altos tiene Dido,
y en cada cual, bien servido,
un Eneas hospedado ;
tómales muy bien tomado,
no el puñal sino el dinero ;
que ella ya no toma acero,
y una bolsa es buena daga
cuando a la vela se haga
el troyano forastero.

¡ OH DULCES PRENDAS... ! — La pena de Dido ante las *dulces exuviae*, sin eco en la poesía de la antigüedad, penetra en la literatura española con el más famoso de los sonetos de Garcilaso, cuya clara poesía turba también un remordimiento :

¡ Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería !

Vivido a través de la pena de Garcilaso, el motivo es tan fecundo como mudo había sido antes de dar con su eslabón renacentista. Su recuerdo encabeza los hermosos tercetos castellanos con que termina la *Égloga VIII* de Camoens :

¡ Alma y primero amor del alma mía,
espíritu dichoso en cuya vida
la mía estuvo en cuanto Dios quería !

Y más literal en el soneto citado :

*Os vestidos Elisa revolvía
que Eneas lhe deixara por memória ;
doces despojos da passada glória ;
doces, quando seu Fado o consentia.*

¹ El mismo equívoco en la *Letrilla XIV, Musa V*, de Quevedo :

La morena que yo adoro,
y más que a mi vida quiero,
toma en verano el acero,
y en todos tiempos el oro.

Lope incorporó el primer verso como estribillo de una de sus más trágicas escenas, aquélla en que Gonzalo Bustos reconoce las cabezas de sus hijos en *El bastardo Mudarra* (II). Y fundiendo una vez más lo leído y lo vivido, con el verso « ¡ Oh dulce de mis ojos prenda cara ! » invoca a Marta de Nevarres, recién muerta, en la égloga *Amarilis*, que cuenta su azarosa historia. Muchas veces repite estos versos, ya recreándolos líricamente como en el soneto irónico sobre Orfeo (« ¡ Oh dulces prendas, de perder tan caras ! ») ya críticamente explicados, como en otra égloga biográfica, *Filis* (= Antonia Clara) :

Pintó divinamente el sentimiento,
el gran Virgilio, de la reina Dido,
y con mayor dolor al aposento,
a la desierta cama y al vestido
dulces prendas llamó, cuando el troyano
surcaba el mar con tan ingrato olvido.

En la comedia caballeresca de Guillén de Castro, *El desengaño dichoso* (III), la infanta Ginebra recibe con estos versos los despojos de su enamorado Ariodante, a quien cree muerto :

¡ Ay, prendas mías,
tan dulces y desdichadas,
y bien por mi mal halladas
para dar fin a mis días !

Y en la adaptación teatral que el mismo autor realizó del episodio cervantino de Cardenio y Lucinda, don Fernando y Dorotea, con el título de *Comedia de Don Quijote de la Mancha*, vuelve a oírse el eco del soneto virgiliano de Garcilaso en el diálogo entre Sancho y Cardenio (III) :

Sancho. — Estas prendas tuyas son.
Cardenio. — ¡ Y por mi mal arrojadas !
Sancho. — Como por mi bien halladas.

La heroína del drama más conocido de Francisco de Rojas, *Del rey abajo, ninguno*, irrumpe también en la tradicional queja « ¡ Ay dulces prendas cuando Dios quería ! », al vestirse las ropas que la han cubierto en momentos más felices. Cervantes, cuyo recuerdo constante de Garcilaso induce a dar valor autobiográfico al gesto de Tomás Rodaja que al hacerse soldado redujo « sus muchos libros a unas Horas de Nuestra Señora y a un Garcilaso »¹, ter-

¹ Cfr. también la viva admiración, tan fáustica (si se perdona el término spengleriano), que expresa Persiles, campeón del turismo literario, a la vista del río inmortalizado por Garcilaso : « Así como vió al claro río, dijo : — No diremos : “ Aquí dió fin a su cantar Salicio ”, sino : “ Aquí dió principio a su cantar Salicio ; aquí sobrepujo en sus églogas a sí mismo ; aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas de este río, no se movieron las hojas de los árboles y, parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gente por todas las de la tierra », etc.

mina con una alusión al célebre soneto la escena de *Los baños de Argel* (II), en que don Fernando y Costanza acaban de encontrarse :

Don Fernando. — ¡ Oh, por mi bien, prenda hallada !
Costanza. — ¡ Oh, por mi mal, bien perdido !

y en la última de sus obras de ficción vuelve a parafrasear aquellos dos versos en el relato del sueño de Periandro (*Persiles*, II, 15) :

¡ Oh únicas consoladoras de mi alma ; oh ricas prendas por mi bien halladas, dulces y alegres en este y en otro cualquier tiempo !

Pero, con su habitual doble visión, los mismos versos de Garcilaso reaparecen grotescamente asociados con las tinajas del Toboso que rodean la casa del Caballero del Verde Gabán (*Quijote*, II, 18) :

¡ Oh toboescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura !

y, en el mismo tono, las « dulces prendas » en el entremés de *La guarda cuidadosa* son las chinelas de la fregona Cristinica.

Como muestra del influjo del soneto de Garcilaso en la lírica², baste el ejemplo de Francisco Trillo de Figueroa en un romance bucólico :

Una hermosa pastorcilla
haciendo estaba una hoguera
para quemar de su amante
las dulces, ya ingratas prendas.

El mismo poeta, en su soneto XVI, reúne el apóstrofe de Dido con los motivos de la partida y de la espada :

« ¡ Oh duras prendas, bien que dulces cuando
su acíbar escondía entre las flores »³

² Sor Juana Inés de la Cruz, en el retrato jocoso de Lisarda, da testimonio de la reacción erudita al empleo trivial del apóstrofe :

¡ Oh dulces luces por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería !
pues ya no os puede usar la Musa mía
sin que diga severo algún letrado
que Garcilaso está muy mal tratado
y en lugar indecente.

³ Está implícito en esta imagen, muy grata a Trillo y Figueroa, otro recuerdo virgiliano, la serpiente oculta en la hierba — *latet anguis in herba* — de la *Égloga III*, 93, repetidísima entre los poetas del siglo XVII. Algunos ejemplos :

No ve que, entre las flores de aquel gusto,
el áspid ponzoñoso está escondido.

(CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, VI.)

Calla, sierpe venenosa
que entre la hierba se halla.

(LOPE, *Los embustes de Celauro*, II.)

el duro hado ! Ya de sus rigores
presto veréis la causa agonizando.

Ya la cobarde prora fatigando
menos las ondas va que mis ardores.

¡ Oh, quién del mar pudiera hacer mayores
los profundos, mis ansias anegando !

Vosotros que ya el cielo, tú que el mundo
alumbráis con afecto vigilante,
si es que vengar podéis al ofendido,
oíd propicios mi dolor profundo ».
Sobre la espada de su ingrato amante
así decía la infelice Dido.

PIRA. — Pocos pasajes de la *Eneida* son más característicos de la sabia poesía de Virgilio que los relativos a la pira en que muere Dido, por la delicada superposición de mito y creación poética, por la ironía trágica que recorre estremecida todos los hexámetros: *deceptaque decipit omnes*, señalaba Ovidio. Dido simula ponerse en manos de la maga sacerdotisa que le devolverá a Eneas o la librará de su amor, y el primer requisito es quemar los recuerdos que ha dejado Eneas; pero es ella, su amor y su memoria, el más valioso recuerdo: ella y no otra víctima lustral es la que arderá en la pira, conforme al ritual de los dioses infernales a quienes ha invocado en sus fingidas ceremonias mágicas. Como el incendio de Troya, la hoguera de Dido aparece frecuentemente en presentación retórica que suele jugar con los valores simbólicos del fuego = amor, y agua = llanto. Así cantan en la jornada III de *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, de Mira de Amescua, para consolar a la reina doña Violante:

Celosa está y ofendida
la gran reina de Cartago
porque ha sabido la ausencia
de aquel piadoso troyano.

¿ Qué más hiciera algún áspid
entre acantos y narciso ?

(MIRA DE AMESCUA, *El ejemplo mayor de la desdicha*, III.)

Aquesas mejillas
de flor de granada
un áspid esconden
que hiela y que abrasa.

(VALDIVIELSO, *La amistad en el peligro*.)

Y el vil huésped
vibora fué a mi planta en tierno césped.

(TINCO, *El burlador de Sevilla*, III.)

¡ Oh ponzoñosa vibora escondida
de verde prado en oloroso seno !

(GÓNGORA, « ¡ Oh niebla del estado más sereno...! »)

Llorando al fuego se arroja
y las llamas se aumentaron,
porque lágrimas de amor
volcanes son y no llantos.

Y emparejando otros símbolos, Villaviciosa, en un símil grave de *La Mosquea* (II, 64):

No fué tal tras la fuga del troyano
de la nueva Cartago el llanto fiero,
cuando a su reina con dolor miraba
que en dos fuegos terribles se abrasaba.

La pira de Dido, afirma Jerónimo de Huerta, el admirable intérprete de Plinio, loado por Lope, y autor del poema caballeresco *Florando de Castilla*, *lauro de caballeros*, da timbre de honra a Cartago:

Allí la gran soberbia de Cartago
con sus hermosas torres se parece,
memoria del incendio y cruel estrago
de Dido, que sus glorias ennoblece.

(*Florando de Castilla*, II.)

MUERTE. — Por último, otro pormenor influyente es la muerte misma de Dido: *Ter sese attollens cubitoque innixa levavit; /ter revoluta toro est*. Del mismo modo que Dido muere la judía de Toledo en el famoso romance « en fabla » — « en tonto », comenta discretamente Durán — de fray Hortensio Paravicino, varias veces analizado y siempre elogiado en la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián:

Tres vegadas estribó
en el codo, y tres vegadas
puñó para se enhiestar;
tres se revolvió en la cama.

También en *La Raquel*, de Luis de Ulloa y Pereira, sobre los mismos legendarios amores de Alfonso VIII, la heroína

dando las señas de su fin constante,
tres veces se afirmó sobre los brazos,
y, persuadida del preciso instante,
Átropos corta los vitales lazos;
pártese el alma...,

donde a la exacta imitación de Virgilio se agregan otros recuerdos menos literalmente trasladados.

PARVULUS AENEAS — Curiosamente poco fecundo es el deseo de Dido *Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset / ante fugam soboles, si quis mihi parvulus aula / luderet Aeneas, qui te tamen ore referret*. Lo que la Dido virgiliana deplora como consuelo incumplido se le convierte gruesamente en las *Heroidas* (VII), y en la serie de sus imitaciones¹, en una desgracia harto real que le proporciona un argumento más para retener a Eneas. Sólo Lope — único dentro de la literatura española en la representación artística de niños — poetiza esta circunstancia en la canción y romance autobiográficos citados, particularmente en el último, donde el motivo de la espada viene a entretenerse también en los lamentos de la abandonada Belisa:

No quedo con sólo el hierro (= 'hierro' y 'yerro')
de tu espada y de mi afrenta,
que me queda en las entrañas
retrato del mismo Eneas.

El mismo enlace de temas virgilianos se repite en la escena de *Servir a buenos* (II, 7), en que Fénix, dama noble, riñe celosa con Carlos, a quien cree de inferior condición, y de quien ha tenido un hijo:

No hayas miedo que me queje
de no tener prenda tuya,

¹ Por ejemplo, en español la *Crónica general* y la *General estoria* de Alfonso el Sabio, en inglés *The legend of good women* de Chaucer. Peregrinamente va más allá Leomarte, *Sumas de historia troyana*, pág. 310, que coloca la muerte de Dido después del nacimiento de « el fijo que en el vientre le quedó de Eneas ». En su novelita *Las fortunas de Diana* Lope traduce los pasajes pertinentes de la *Eneida* y de las *Heroidas*, comentándolas con segura penetración: « Dos meses había estado Diana... cuando llegó su parto, que fué de un hermoso hijo, para que no pudiese quejarse, como en Virgilio la despreciada Dido del fugitivo Eneas:

Si me quedara de ti
un Eneas pequeñuelo,
antes que el airado cielo
te dividiera de mí,
que por mi casa jugara
y tu rostro pareciera,
ni mis engaños sintiera,
ni por tu ausencia llorara.

« Aunque de otra manera lo sintió Ovidio en su epístola:

Por ventura me has dejado
parte en mi pecho de ti,
ingrato, que ahora en mí
a muerte condena el hado;
y así perdiendo la vida
por tí la infelice Dido,
del hijo que no ha nacido
serás padre y homicida.

Pero pienso que el artificio en que Ovidio fué tan célebre poeta obligó a Dido a fingir que quedaba preñada de Eneas para obligarle a volver a verla; cosa que no sólo fingían las mujeres, pero los mismos partos. »

como se quejaba ausente
Elisa Dido de Eneas;
y cuando no le tuviese,
espada no ha de faltarme.

La escasa influencia de esta circunstancia, que al lector moderno parece singularmente patética, no es sin duda casual. Se ha observado que la maternidad no ocupa en la atención medieval todo el espacio que absorbe en la contemporánea; las numerosas obras de la época que legislan sobre la conducta y deberes femeninos (como los tratados de Philippe de Novare, del caballero de la Tour Landry, del *Ménagier de París* en francés y en español, los *Castigos y doctrinas que un sabio daba a sus hijas*) nada dicen sobre este punto; miss Eileen Power (*The Position of Women*, en *The Legacy of the Middle Ages*, Oxford, 1938, pág. 420) observa que el desnaturalizado proceder de Griselda en el famoso cuento de Boccaccio enseña claramente hasta qué punto los deberes conyugales se sobreponían a los maternos. La poetización de la madre tampoco cabe en la malicia burguesa del *fabliau* ni en el culto de la dama que instituye la poesía arábigo-provenzal. Idénticas convenciones perduran en la Edad Moderna, cuya alta lírica — petrarquesca — tampoco admite el tema, mientras tan insigne obra didáctica como la *Educación de la mujer cristiana* exagera, todavía, la conducta ejemplar de Griselda, con el caso de Clara Cerventa, casada con el viejo y enfermo Bernardo Valdaura, pariente de la mujer del mismo Vives, y sin perdonar repulsivo detalle termina el extraño relato observando que la matrona ansiaba *ut maritus qualis qualis erat, fieri si posset, sibi redderetur, etiam cum liberorum omnium quos quinque habebat, iactura*¹. Antes del siglo XVIII, el siglo de los derechos del hombre, todo lo que concierne a la maternidad es indecorosamente antipoético², y sólo admisible como materia cómica. La hueste de burladas que puebla el teatro del Siglo de Oro se duele de su honor perdido y se satisface sin más con tocar el puerto del matrimonio que le devuelve su estado social; si el tema del hijo aparece, es con franco cariz cómico, como en las comedias de Tirso *Don Gil de las calzas verdes*, *No hay peor sordo...*; y no es raro el tema de la enredadora que, para frustrar los amores de su galán, se presenta cargada de hijos ante su rival. Por

¹ *De institutione christianae feminae*, II. Basilea, 1555, tomo 2, págs. 707-708. Como contraste de estas páginas genuinamente medievales en su exaltación de la miseria física, vale la pena contraponer la sana cordura del diálogo de Erasmo *Ágamos gamos*, consagrado a fustigar uniones como la que Vives celebra.

² Cf. CALDERÓN, *Dar tiempo al tiempo*, II, 4. El gracioso Ginés cuenta a un colega, Chacón, que su amiga Juana estaba encinta:

— Estaba...

— ¿Que te has turbado?

— No hallo digna frase.

eso, fuera de Lope, sólo Quevedo recoge el lamento de Dido, *Si quis mihi parvulus aula/ luderet Aeneas*, para un soneto burlesco :

Si un Eneillas viera, si un pimpollo
sólo en el rostro tuyo, en obras mío,
no sintiera tu ausencia ni desvío,
cuando fueras, no a Italia, sino al rollo,

y rellena el molde, demasiado largo, con un juego de palabras que le era inagotablemente chistoso (« Y tanpreciado de llamarte pío, / que al principio pensaba que eras pollo » : cf. también *Visita de los chistes*, *El alguacil alguacilado*, *Providencia de Dios*), con una obscena alusión al pecado que los españoles achacaban a Italia, para dar en la manida retórica del fuego de Troya y el fuego del amor.

ALUSIONES DE CONJUNTO. — Las breves alusiones a la historia de Dido, en conjunto, son naturalmente las más numerosas, y su misma trivialidad es índice de la difusión del episodio virgiliano ; sirva de ejemplo ésta, tomada de la comedia de Tirso *En Madrid y en una casa* (II, 5), en que la condesita viuda doña Manuela cuenta a su amiga el breve término de su intención de castidad :

Señora de mí misma, a los deseos
se opusieron de suerte
propósitos siqueos,
que imaginé poder hasta la muerte
triunfar éstos rendidos ;
pero en balde, Leonor, blasonan Didos
hazañas que proponen las ideas,
si faltando el valor sobran Eneas.

Precisamente estas rápidas alusiones, no especialmente recreadas, revelan con nitidez el tono moral de cada autor. Nada más elocuente como contraste entre Tirso y Alarcón que el hecho de que un mismo ejemplo clásico sea el texto que autorice el goce animal de don Juan Tenorio :

Catalinón. — ¡ Buen pago
a su hospedaje deseas !
D. Juan. — Necio, lo mismo hizo Eneas
con la reina de Cartago,

y la lección de honor y silencio que, en *La industria y la suerte* (I, 10), da el protagonista a su prima doña Sol, que le requiere de amores :

¡ Tú, doncella principal,
has de rogar, aunque mueras
a un hombre ! ¡ Ah, si supieras
cuánto pareció más mal

Dido ofreciendo al troyano
las glorias de su belleza
que pagando su flaqueza
muerta con su propia mano !

La familiaridad de todo público con esta historia explica el que, traspasando la esfera del amor lamentable, las desdichas de Dido sirviesen de ejemplo edificante para casos en que difícilmente pensó su creador. Así, al sabroso predicador fray Alonso de Cabrera, que tanto supo de dichos de varones ilustres y de ejemplos de historias antiguas — de las virtudes de la mandrágora y de la enemistad entre ciervos y serpientes — y además meritisimo defensor de las mujeres (*Sermones*, *Nuev. Bib. Aut. Esp.*, t. 1^o, pág. 245, y preceptos para los maridos, *ibidem*, pág. 644), se le enredan continuamente mil recuerdos virgilianos ; aquella unión en la gruta será el ejemplo escogido para denostar los matrimonios irregulares sin herir ninguna honra particular (*Sermón segundo del Domingo primero de la Octava de la Epifanía de Nuestro Señor*) :

Ni quiero traer ejemplos de lo que cada hora se ve ; sólo uno que a nadie toca de aquel matrimonio que se celebró en una cueva, *coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam*. El desastrado fin que tuvo, con muerte que se dió a sí misma la desposada : y aun un pagano tuvo por mal pronóstico del mal suceso ver que no se halló allí no sé qué Himeneo, *nec pronuba Iuno*, que eran presidentes de los casamientos.

En otra ocasión, encareciendo la admirable imperturbabilidad de los ascetas, comenta el mismo fray Alonso (*Consideraciones del Domingo de Quincuagésima*, IV) :

No los debió de parir madre, como acullá el poeta : *Nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor, / perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus, Hyrcanaeque admorant ubera tigres*.

No menos fuerza probatoria tiene el caso de Dido en las graves páginas de fray Luis de Granada¹, para señalar, por ejemplo, cómo la pasión de amor desvía el ánimo de su verdadero quehacer (*Guía de pecadores*, libro I, cap. XIX, § 2) :

Por lo cual no en balde dijo el *Eclesiástico* que las mujeres y el vino robaban el corazón de los sabios, porque cuasi tan alienado queda un

¹ Verdad es que fray Luis introduce la ilustración con este significativo aviso : « Y porque somos tan groseros que no entendemos la alteza de la cosas espirituales sino por la bajeza de las corporales, ni sabemos leer sino por el libro de nuestra aldea, pondré un ejemplo, aunque profano, para declarar la condición y grandeza deste amor. » En un claro verso había de tocar Lope la esencia de esta castiza actitud sacroprofana, de la que él mismo es el mejor representante, al comentar la osadía verbal del pastor Eleazar, *Los pastores de Belén*, V) :

Y tales cosas dijo despejándose,
que a no ser para Dios dieran escándalo.

hombre con este vicio por sabio que sea como si hubiese bebido una cuba de vino. Y para significar esto, el ingenioso poeta finge de aquella famosa reina Dido, que en el punto en que se cegó con la afición de Eneas, luego desistió de todos los públicos ejercicios y reparos de la ciudad. De manera que ni los muros comenzados iban adelante, ni la juventud ejercitaba las armas, ni los oficiales públicos entendían en fortalecer los puertos ni en los otros pertrechos necesarios para la defensa de la patria. Porque este tiranno de tal manera dice que prendió todos los sentidos desta mujer, que para todo quedó inhábil, sino sólo para aquel cuidado, el cual cuanto más se apoderó del corazón, tanto menos le dejó valor para todo lo demás ¹.

O para dar entender la naturaleza de « el amor de Dios que los teólogos místicos llaman unitivo » (*Introducción del símbolo de la fe*, Parte V, cap. XIV, § 1) :

Pongamos pues los ojos en el amor que los poetas atribuyen a la reina Dido para con Eneas, el cual brevemente explicó Ovidio en estos dos versos: *Aeneasque oculis semper vigilantibus haeret: / Aeneanque animo noxque diesque refert* ².

Directa o indirectamente, en obras dedicadas a volver a contar su historia o en alusiones más o menos breves, desde los comienzos de la prosa castellana hasta la revolución romántica, la heroína del libro IV de la *Eneida* alienta en las letras españolas con tan inusitado brío, que el mundo literario se niega a aceptarla como mera ficción poética, aislada en el plano convencional de arte, y actúa ante ella con la apasionada voluntad que mueve a los hombres en los odios y amores de su vida real. El hecho singularísimo de la reacción vital ante la criatura literaria — tema de páginas siguientes — prueba ante todo la mágica belleza del episodio en que el arte de Virgilio salió vencedor de sí mismo.

MARÍA ROSA LIDA.

¹ Este ejercicio modelo de amplificación retórica inserta los versos 86-89 del libro IV de la *Eneida* :

*Non coeptae adsurgunt turres, non arma iuventus
exercet portusve aut propugnacula bello
tuta parant; pendent opera interrupta minaeque
murorum ingentes aequataque machina caelo.*

También Cervantes, al pasar larga revista a los efectos perniciosos del amor, recuerda (*La Galatea*, IV) : « Éste hizo cesar las comenzadas obras de la nueva Cartago, y que su primera reina pasase su casto pecho con la aguda espada ».

² Los editores modernos, como Postgate, Ehwald, Bornecque, rechazan por espurio el primero de estos versos.

NOTAS SINTÁCTICO-ESTILÍSTICAS A PROPÓSITO DEL ESPAÑOL QUE

II. LA REPETICIÓN DISTINTIVA CON QUE

Hemos citado antes este pasaje de 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.

Hay aquí un *que* diferente del que hemos estudiado en la parte I de este trabajo y que necesita probablemente una explicación distinta. El significado del verso *noche que noche nochera* debe de ser 'una verdadera noche, una noche negra', y la noción de « verdadera » está expresada dos veces, con *...que noche* y *...nochera*.

Empecemos por *noche que noche*. Yo me explico *...que noche* como una frase elíptica : = *que noche* [es], con un *que* relativo : 'una noche que es una (verdadera) noche' ¹. El segundo *noche* tiene en su origen más énfasis, ya que con él se expresa la idea de 'verdadera noche'. Es este uno de esos casos en que el sujeto hablante se convierte en crítico del lenguaje humano, con sus desfallecimientos frente a la verdad, con sus abusos en el empleo de palabras demasiado altisonantes a propósito de cosas o de situaciones que no lo merecen ; cierto « pesimismo lingüístico », adquirido en el curso de la experiencia de su vida con la lengua, pone al hablante en guardia contra el empleo ligero de las palabras ; y le hace distinguir entre su propio empleo, correcto en esa situación, y el empleo descuidado que de la misma palabra se hace corrientemente. Entonces restituye a la palabra su majes-

¹ El primer *noche* no lleva artículo, como aposición a *la noche* del verso precedente ; el segundo *noche* tampoco lo tiene, pero esta vez de acuerdo con una antigua sintaxis románica, que niega el artículo al predicado porque éste se emplea siempre en sentido genérico (cfr. *tu es bête*, y no *une bête*). Este rasgo muestra que el giro está ya petrificado.

tad primordial, pronunciándola con énfasis « una noche, *mais là* » [como diría el giro francés paralelo], 'lo que se llama una verdadera noche'. El hablante procede, pues, a un enriquecimiento (o reenriquecimiento) de la vis mágica de la palabra primordial, a un enriquecimiento, no por acaparamiento extensivo de otras ideas o imágenes (como por ejemplo, unos versos más adelante, en la metáfora *la noche platinoche* 'una noche de plata'), sino un enriquecimiento en profundidad, intensivo¹. El hecho de que esté en condiciones de restaurar el sentido fuerte, « la virtud » de la palabra primitiva, de que pueda, por repetición de la misma palabra, conferirle ese sentido intenso que ha perdido en el empleo corriente, muestra sin embargo que la causa del lenguaje humano no es una causa desesperada, así como la « restauración » de un régimen político que se creía periclitado, si triunfa, prueba que el régimen no estaba muerto. El pesimismo general del hablante frente a su lengua no es, pues, total, ya que se permite el optimismo prácticamente: el hablante siente que puede reavivar toda palabra empobrecida.

Pero es verdad que hasta el giro que tendía a galvanizar lo que parecía muerto, y a vencer el desencantamiento producido por el empleo trivial, cae en el engranaje de la lengua y se petrifica: si la actitud restauradora se hace ella misma rutinaria, ya no se distingue de la rutina. Es lo que ha pasado con *noche que noche*, cuya pronunciación, a mi parecer, ya no lleva el acento enfático en el segundo *noche* (único originariamente que significaba 'una verdadera noche'), sino en el primero, con su aire de frase hecha, unificada, cuyas partes, a causa también del carácter elíptico de la expresión, se han vuelto inseparables e irreconocibles. ¡Cómo se ven inmolados los más nobles esfuerzos del hombre a la invasora y gris rutina! Lo mismo ha pasado al giro francés con *pour: pour une sale canaille, c'est une sale canaille*, hoy de apariencia tan vulgar, con su tautología simplista, pero que en su origen debió ser una expresión reveladora de cierta honestidad intelectual que pesara sus palabras ('si hay caso de emplear las palabras *sale canaille*, éste que sí es el caso de emplearlas'). Supongo que las frases siguientes, con *que digamos*, *por decir*, no han tenido otra suerte: Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (II, 117), cita la historia de un *aperaorcete* que quiere vender unos cerdos mal alimentados y que, a la observación de un comprador que le dice que *son flacuchos*, responde: « *Gordos, gordos, que digamos gordos*, no son gordos; pero son *gordos* ». Y Pereda, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, pág. 13:

— ¿qué demonio de coscojo se te ha metido en la mollera... — Coscojo, coscojo, por decir coscojo, no es tanto como a usted se le figura el que a mí me ha entrado.

¹ Cfr. FRANZ DORNSEIFF, *Zwei Arten der Ausdrucksverstärkung*, en *Festschrift Wackernagel* (1924).

El giro gramaticalizado *noche que noche*, cuya fórmula algebraica es $a + que + a$, es bastante frecuente en español y probablemente también en las otras lenguas ibéricas¹.

En *Don Quijote*, II, cap. XIV: « saqué mis esperanzas *muertas que muertas* y sus mandamientos *vivos que vivos* ('esperanzas enteramente muertas, archimuertas') ». Del mismo modo, en los *Cantos populares españoles* recogidos por Rodríguez Marín, IV, 455:

La mar, cubierta de sangre,
los montes, echando humo,
el inglés, tirando bombas;
y España, ¡ rumbo que rumbo !

Y el editor anota: « Es decir, arrogancia y más arrogancia, grandeza, generosidad, valor, etc. Sin duda esa copla es alusiva a la batalla de Trafalgar ». El sentido originario de *¡ rumbo que rumbo !* será 'arrogancia que es verdadera arrogancia'. Dice Eduardo de la Barra, *Crítica filológica*, Santiago de Chile, 1897, pág. 58: « ... Hay palabras *bables que bables* que se han quedado, ¡ tantas son ellas que forman un *Diccionario bable* » (*Bables que bables* 'archibables').

João Ribeiro, en *O Folk-Lore*, 1919, pág. 57, menciona una comedia portuguesa *Bento Frade*, donde se encuentran estos versos:

— *Bento que bento é o frade*
(Côro) — *frade !*

El catalán de Mallorca *ara que suara* equivale probablemente a un 'ahora [lo] que es ahora' (al repetirse *ara* se le da una variante con *sub* o *sursum*).

Como en una expresión del tipo *¡ rumbo que rumbo !* hay una especie de indicación de una actitud constante, el tipo $a + que + a$ toma el sentido de la persecución obstinada de un fin. En Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*: « y la niña *erre que erre* tras él » (probablemente el grito que el arriero dirige a su mula: ¡ *arre!* o bien *erre* 'la letra r'; João Ribeiro, *Frazes feitas*, II, 105, menciona los *con ffe rr* 'indicio de precisión y acabamiento', *estar em erre* 'de propósito y resolución asentada, y también el riesgo que se corre en cualquier situación grave'). Cfr., por último, en Álava, *una que por una* 'no obstante, a pesar, contra la fuerza o la resistencia de las cosas' (Baráibar), literalmente 'por una vez, que es una buena vez'.

El provenzal moderno parece haber conocido la misma fórmula, a juzgar por locuciones como *mai que mai bèu* 'muy hermoso', literalmente '(lo) más hermoso', con intercalación de un 'lo que se llama más', es decir

¹ El giro original no elíptico se encuentra en catalán aunque con el sentido derivado de 'mismo'; cfr. *Aufsätze*, pág. 137, nota: *el dimoni que es el dimoni no t treurá* 'ni siquiera el diablo te sacará de la prisión', literalmente 'ni siquiera el diablo verdadero, vivo'.

* *mai que mai* [es] — *bèn; paure que paure; ami qu'ami* 'por amigo que se sea', *parènt que parènt* 'aunque padres' (el matiz concesivo y secundario, como en tantas expresiones que hoy son concesivas: cfr. en fr. *tout amis qu'ils fussent* 'por amigos que fueran', etc., tan secundario como el matiz de obstinación, arriba mencionado). El procedimiento sintáctico se encuentra ya iniciado en latín: *mulier quae mulier*: cfr. E. Thomas, *Studien zur lat. u. griech. Sprachgeschichte* (1912), pág. 70. La elipsis de la cópula es la misma que en francés en *c' est une honte que ceci* y en el tipo español *mal, que mal* que trato en las notas ¹.

Todo español asociará nuestros *noche que noche* y *¡rumbo que rumbo!* con el tipo imperativo + *que* + imperativo (*baila que baila; dále que dále*; « apenas comía ni dormía, que se pasaba todos los días *cavila que cavila* »; « la lancha, *boga que boga*, salió del puerto ») que he tratado con algunos casos del tipo *esperanzas muertas que muertas* en mis *Aufsätze*, n° 13. Sin embargo, este giro tiene su raíz en una actitud diferente: *¡baila que baila!* era en su origen una exclamación lanzada a un bailarín por un espectador simpatizante: 'baila lo que puedes bailar', donde el *que* era un pronombre relativo neutro que indicaba una cantidad (grande, enorme, indecible); el fr. *à cœur que veux tu*, y el al. *nach Herzenslust* serían sus equivalentes psicológicos. El tipo latino que sirve de base a ese relativo no es *mulier quae mulier*, sino *itaque crevit quicquid crevit tamquam favus*, de Petronio (E. Thomas, l. c., 115) 'creció lo que pudo crecer'. No hay aquí un pesimismo inicial que se desespera de la lengua, sino por el contrario una confianza feliz en la fuerza de la palabra *bailar*, que se repite para dar la impresión de actividad ininterrumpida, que se continúa hasta lo infinito. No es un 'verdadero baile' (opuesto a los bailes que no lo son)

¹ La elipsis sólo puede, en general, eliminar la cópula en el presente (sin embargo, en el *Poema del Cid*: *alegre fué myo Cid que nunca más*). Un caso como el de Gracián, *Criticón*, III, 2, es bastante complicado:

...una gran princesa... perdida de melancolía, sin saber ella misma de qué ni por qué, que a no ser eso no fuera necia... y ella, siempre triste *que necia*, enfadada de todo y enfadando a todos, que no vivía ni dexava vivir, de modo que llegó rematada de impertinente.

Romera-Navarro, el editor, observa (III, 67): « *que*, con valor de conjunción copulativa y encarecimiento », lo cual no hace ver claramente su interpretación (encuentra además, por ejemplo III, 204, en *¡quemados que estuvieran los nidos...!* un *que* de « encarecimiento del deseo expresado » y « también [!] partícula conjuntiva [!] ». Es evidente que la frase modal *que necia* es elíptica: el francés diría « elle restait toujours triste à en être [devenir] folle », o, de manera más popular, « qu'elle en était folle ». En ese caso tendríamos que suplir un imperfecto *era o se volvía*. Pero como la frase principal *ella, siempre triste...* tiene ya, por sí misma, forma elíptica que podemos explicar mediante una exclamación *ella, ¡siempre triste!* (la exclamación elimina la perspectiva temporal), la frase incidental *que necia* no hace más que seguir el modelo de la principal, tanto en su carácter elíptico como en la ausencia de temporalidad.

lo que sugieren esas palabras, sino un baile que se desarrolla sin presión, que se desenvuelve libremente. Ningún escepticismo envuelve a esta expresión rebosante de vitalidad. Es esta participación personal del narrador en una actividad contada por él lo que da al sintagma su sabor humano y lo que le hace reemplazar el gerundio, impopular ¹, por el imperativo, evocador de dos personas, una que da la orden, otra que la recibe. Y la idea de la orden dada con el imperativo subsiste también en el caso del imperativo histórico, mientras que lo actividad referida en imperativo se presenta como resultado de una *necesidad*. Por ejemplo en Pereda:

En aquel mismo día comenzaron los preparativos arriba y abajo. Por de pronto, *rasca que rasca* los pantoques y branques de las lanchas...; y después, *afirma* bancos, bozas y toletas; y luego *carena* por lo fino hasta que no pase una gota de agua; y venga alquitrán que cubra y no pese; y pinta los costados, y *dale...*

¹ Cfr. *pasa el tiempo cavila que cavila*, giro mucho más vivaz que... *cavilando*; una mezcla de los dos tipos es *burla burlando*.

Esta necesidad surge de giros como *il était si gai que c'était toujours chante, toujours siffle, toujours saute, avec lui*. Este *c'est toujours saute* equivale al alemán *es heisst immer: « spring! »*, con *es heisst* que intima una orden emanada de una autoridad anónima. M. Regula, *ZFSpr*, LXI, 478, ha explicado como ejemplos de « erlebte Rede » (estilo indirecto libre) casos como el siguiente del español: « Esta gente no hace absolutamente nada; fiestas en primavera... en verano..., siempre fiestas y más fiestas y venga fiestas y venga fiestas. » O como el siguiente del latín: « quod manu non queunt tangere tantum fas habent quo manus apstineant; cetera 'rape, trahe, fuge, late' ».

Los imperativos en cuestión se imputan a los personajes. En cambio, hay sin duda omisión del *verbum dicendi* (*je dis*) en el siguiente pasaje de Maupassant: « et puis je grimpe sur mon impériale, j'ouvre mon ombrelle et fouette, cocher! ». O en el siguiente de Daudet: « Quelquefois ce polisson-là me fait faire un détour de deux lieues... Après quoi, fouette postillon! » (Regula propone además otra alternativa, que no he comprendido.) Me parece que en este segundo grupo, como en el primero, hay estilo indirecto libre, sólo que la persona a la cual se atribuyen las palabras ficticias (*fouette, cocher!*) es anónima, lo que el francés indica con un *on* o el alemán por *es heisst*. Esta persona anónima puede ser, bien la persona que aparece en escena, bien el testigo (el lector). Este último, por ejemplo, en el siguiente pasaje mencionado por Regula: *Ils étaient partis depuis le matin... Et maintenant ratrappe-les*. El hecho de que el narrador deja indeciso este punto es esencial para el valor estilístico del giro.

El matiz de necesidad, resto de la fuerza imperativa, puede desarrollar matices diferentes: bien el de la continuidad de un carácter (*c'est toujours saute avec lui*), bien de la acción que resulta lógicamente de un carácter dado (*cetera « rape, trahe... »*; *et fouette, cocher*), bien de una ironía de la acción lógica (*et maintenant ratrappe-les*). Nunca puede haber « omisión del *verbum dicendi* » porque toda forma de estilo indirecto libre se explica por el tono imitativo: el narrador no necesita intencionalmente « dice » o « digo » porque él mismo asume el papel de protagonista: *j'ouvre mon ombrelle et [y ahora cambio de voz y tono imitativo] « fouette, cocher! »*. La imitación no deja de serlo porque el personaje imitado sea anónimo, una especie de miembro de un coro de tragedia antigua. La necesidad lógica de una actividad se puede expresar todavía en francés de otra manera, mucho más lógica, por medio del infinitivo precedido por *de*, que originalmente indica la procedencia, pero que luego introduce una noción de enlace y unión (« ... et bon mari de demander »).

El *por de pronto*, *rasca que rasca* nos hace ver un equipo que ama el trabajo bajo el imperativo de una necesidad de trabajar, mientras que el frío *rascaron* no implicaría ninguna adhesión de los trabajadores a su trabajo. La actitud que manifiesta el imperativo es la de aliento a la actividad ajena (es claro que el aliento puede ser irónico, como en *cavila que cavila*: cfr. el imperativo irónico del francés *fay-néant*, ital. *fa-presto*, etc.); se adopta la causa de otra persona simpatizando con su actividad. La sintaxis es arcaica, pues el español moderno exigiría *lo que* en lugar de *que* y quizá formas de indicativo en lugar de imperativo (cfr. en efecto la coexistencia de tipos en español *camina que caminarás*, fr. *nous l'avons consolé consoleras-tu*): este segundo imperativo, que hasta ahora no ha sido comprendido (ni por Lombard ni por Regula ni por mí), se explicará como en los casos franceses señalados por Tobler, *Vermischte Beiträge*, I, 21: ant. fr. *te pri... que tu me consoille* [imperativo], fr. moderno *c'est pourquoi soyez attentif*: «*danse ce que—danse!*» con un *danse* imperativo en este caso, rasgo antiguo y popular. El separar la sintaxis de la proposición principal y la sintaxis de la incidental es, en efecto, rasgo de una lengua más refinada: no se ve por qué una lengua primitiva no dirá tanto 'haz esto' como '...lo que (relativo) haces!'. El problema desaparece si sustituimos el imperativo con un 'tú debes': 'debes bailar lo que debes bailar [puesto que tú lo quieres]'. Del mismo modo en las lenguas antiguas tenemos un subjuntivo optativo en incidentales hipotéticas (ant. it. *deh, se riposi mai vostra semenza... solvetemi quel nodo* 'si alguna vez [deseáis que] repose...'; véase Ro, LXV, 299). Pero probablemente esta sintaxis arcaica ya no se comprende hoy y *baila que baila* hace en el español de hoy la impresión de un imperativo baila repetido + un *que*, conjunción intercalada con la significación vagamente sentida de un... y más...: *baila que baila = baila y más baila*. El *que* ya no es indicación de una cantidad innumerable, y no hace más que servir de soporte a los dos *baila*, sugiriendo la actividad incesante. Es como si el sonido hubiera triunfado sobre la significación: el español oye preponderantemente el *baila* repetido. Es lo que acerca el tipo *baila que baila* al de *jumbo que jumbo!*, que Rodríguez Marín — como hemos visto — traduce por 'arrogancia y más arrogancia', y bien podría ser que hoy el tipo nominal *jumbo que jumbo!*, *noche que noche*, de origen tan diferente, se refuerce con el tipo verbal *baila que baila*, mucho más desarrollado en la lengua popular, y que los dos tipos se fusionen en un esquema *a + que + a*, en el cual *a* puede corresponder a cualquier categoría gramatical (sustantivo, adjetivo, adverbio, imperativo, interjección; para este último, cfr. *dale que dale*, convertido en interjección, como se ve en *él dale que dale*, y el cat. *hala qui hala*: véase *Aufsätze*, pág. 227)⁴.

⁴ En cambio, el tipo *mejor que mejor*, *mal que mal*, que procede de una actitud muy distinta y que tiene un valor sintáctico diferente de *noche que noche*, no parece que haya sido

No sé si el mismo predominio de la interpretación acústica no se manifiesta en el tipo *en llegando que lleguen*, originalmente = 'al llegar que lle-

atraído a la órbita de este último. ¡Ejemplo notable de la mutivalencia de unos mismos patrones lingüísticos! Dos actitudes mentales que se excluyen en absoluto pueden anidar en la misma corteza verbal. En mis *Aufsätze*, pág. 199, he citado un ejemplo de *mal que mal*, de una carta de Valparaíso dirigida a Austria, a un prisionero italiano de la primera guerra mundial:

...si salvas el pellejo, como dices, no te olvides de tus amigos chilenos y no te entusiasmes mucho por allá: acuérdate que aquí tenías buenas amistades que te aprecian mucho y *mal que mal* no se pasaba de lo peor en este puertecito.

Este *mal que mal* 'después de todo', literalmente *mal* [es] *que* = [lo que] *mal* es, pues, una frase principal intercalada, frase por lo demás desilusionada que se contenta con comparar e identificar dos males: 'un mal equivale a otro mal'; el malestar es el estado normal de este mundo y hay que contentarse sin reclamar el *bien*, y aceptar todo mal que no sea mucho más grave que los otros (es la actitud del italiano *meno male!* sustituyéndose a la noción de 'tanto mejor'). Del mismo modo el catalán tiene un *mal que mal* 'de dos males el menor' y también el ant. fr. un *mal que mal* documentado por G. Cohn, *ZFSp*, 1915b, pág. 18 (y un ant. fr. *nate que nate, nace que nace* = **natio* [est] *quod natio* [est]). En la frase de Pereda el *mejor que mejor* (eso tenemos adelantado), 'tanto mejor', significa originalmente 'mejor es lo que es mejor', con una reserva pesimista [siempre puede pasar algo peor, escojamos, pues, lo relativamente mejor que se nos ofrece ahora]. El esquema *a + que + a* como frase independiente lo encontramos en giros proverbiales del antiguo francés citados por Haas, *Neuf französische Syntax*, 48: *vendre que vendre*; *doner que doner*; *peigné chien, lavé chien*; *totefois chien que chien*; es decir 'vender es lo mismo que vender [y no otra cosa]', 'perro [es lo] que perro [es] [y es siempre la misma cosa]'. La sabiduría del proverbio es seca y trivial, en suma, desilusionada: ¡nada puede cambiar bajo el sol, todo está fijado para siempre!

De la misma manera (es decir, una manera diferente de como se explica el tipo de imperativo *rasca que rasca*) se explicará el tipo «la echó el autor para otro día; pero *porfiar que porfiar*: cinco personas vinieron apenas». Regula no quiere ver con Lombard un infinitivo histórico, sino un «infinitivo afectivo-concesivo» (= fr. *on eut beau insister* 'por más que se porfió'). Pero entonces el segundo infinitivo sólo se explicaría por una asimilación mecánica, y hemos visto que en el tipo *rasca que rasca* el segundo *rasca* es en su origen enteramente racional. Se impone así una explicación racional también para el tipo *porfiar que porfiar*. Yo creo que ese es un infinitivo proverbial (cfr. los títulos de comedias del tipo *Porfiar hasta morir*, que indican reglas de conducta) como en el proverbio ant. fr. *vendre que vendre...: porfiar [es] que porfiar [es]* 'porfiar vale lo que vale porfiar' (es decir, no mucho). El sentido concesivo se agrega de una manera secundaria a esta frase-proverbio cuando aparece intercalada, como en el caso de *mal que mal*. El fracaso del *porfiar* está indicado de antemano por el sintagma *porfiar que porfiar*, que es esencialmente fatalista, pesimista (como en fr. *on eut beau insister*, con un *beau* irónico que da a entender la vanidad del 'insistir'). Tenemos aquí una nota de pesimismo, de un pesimismo frente a la vida en general (de un «Last des Lebens», 'la carga de la vida', como se diría en alemán), y no de un pesimismo más particular frente a la lengua humana, que sirve de base a *noche que noche* [es]. Es verdad que el pesimismo lingüístico no es más que una de las formas del pesimismo total del ser doliente que es el hombre en su existencia terrena.

Desde el punto de vista gramatical, en *mal que mal*, *rascar que rascar*, no se puede reconocer la frase a consecuencia de la elipsis, y el *que* es en ese caso el equivalente de una preposición: cfr. el *balance* por *balance* del texto de Céline citado antes.

guen' con un *que* conjunción, enteramente independiente del gerundio, ya que *en llegando* y *que lleguen* (en su origen un subjuntivo de desafío, que evoluciona hacia expresión de la suposición) son originalmente elementos coordinados. ¿No sentirá de nuevo el español, en *en llegando que lleguen*, el esquema *a + que + a*, es decir, un *llegar* reduplicado y sostenido por un *que = y más*? La repetición en una frase andaluza *cuando clabó que clabó en el aro del seazo las tiseras en figurá 'e cruz* (Rodríguez Marín, *Chilindrines*, pág. 235, y edición de *Rinconete y Cortadillo*, pág. 416) podrá explicarse en rigor por *cuando clabó / que [= 'cuando'] clabó*, paralelamente a *en llegando / que llegue*, pero podría también presentar un *cuando clabó + duplicación clabó + que (= y intercalado)*. He tratado este fenómeno en *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, 58, y he señalado el gusto por las repeticiones en el interior de la frase, que el español parece compartir con las lenguas semíticas¹.

¹ Repito lo que dice Reckendorf sobre la « paronomasia » del tipo « un Árabe árabe » (y « mató un matar »), usual en estas lenguas :

...el resultado de tales ejercicios mentales no es = 0, sino que tiene un valor positivo, y aun en algunas circunstancias un valor positivo muy grande. Las palabras tienen, en el uso, cierta amplitud de alcance, ya que no siempre se las coloca en el platillo de la balanza; se las emplea descuidadamente o hiperbólicamente. Por eso en alemán agregamos en caso necesario la palabra *wahr* u otra análoga (*das ist ein wahrer Unfug* 'esto es un verdadero escándalo') y queremos decir con ello que la palabra principal ha sido debidamente meditada y que todos sus caracteres indican su empleo para el caso. La misma función tiene la paronomasia muchas veces en semítico. Uno de los elementos de la combinación paronomástica es resultado de una prueba del otro; el fin es llegar a una duda. Estamos, pue, frente a una recreación, cuya finalidad es elevar la certidumbre: se comprueba por consiguiente la existencia o la coherencia absoluta o el carácter categórico.

En último término, la paronomasia tiene el mismo origen que la rima: simbolizar una relación de ideas con la igualdad de sonidos. La asonancia de « un Árabe árabe » denota la concordancia de la idea general del árabe con el árabe particular en cuestión.

La paronomasia del tipo « mató un matar » ha tenido en las lenguas europeas una suerte diferente de la del tipo « un Árabe árabe » (= *amoena amoenitas*). El primero no es usual más que en casos como *ensoñar un sueño, vivir una vida*, en los que aparece el aspecto soñador, casi de encantamiento: cfr. mi artículo en *Vox Romanica*, I, 49 y sigs. El indoeuropeo ha de haber conocido la figura etimológica, no sólo del tipo *ensoñar un sueño* (con objeto interno), sino también del tipo **c a n u s* (> alemán *Hahn*) *c a n i t* (con sujeto interno): en una cultura de mentalidad mágica los encantamientos han de haber preferido la paronomasia que insistía sobre la plenitud de sentido de las palabras; una cultura más racionalizada dice *tener un sueño, el gallo canta*, sin paronomasia. Pero la vieja mentalidad prelógica o mágica está pronta a renacer en *vivir una vida (amar de verdadero amor)* y en el *noche nochera*, procedente directamente, como lo he mostrado en el texto, de una tradición logicizante: es posible que esta tradición logicizante (retoricista) tome sus patrones de las fórmulas de encantamiento de la edad prelógica: *noche nochera* repite el *sincera sinceritas* de Pier delle Vigne y este último repite el *cavae cavernae* de Virgilio, y quien sabe si el *amoena amoneitas* de Plauto no estará muy cerca de los encantamientos primitivos. Y si los niños son más propensos a este encantamiento primitivo, la transformación en canción de cuna ¿no se deberá a esa susceptibilidad del niño frente al arte del encantamiento?

Si el giro *noche que noche* extrae su fuerza más bien de su sintaxis y si el valor acústico no ha entrado en el sintagma más que de una manera secundaria, la expresión *noche... nochera* corresponde a la formación verbal, pero *noche nochera* expresa la noción de 'verdadera noche' por un epíteto derivado del radical del nombre mismo que está llamado a calificar: el procedimiento que ha conducido a la innovación morfológica es el mismo que en *noche que noche* [es]. En prosa se diría *noche verdadera*, *certera*, *llenera*, y son probablemente estos adjetivos en *-era* la causa de la innovación *nochera*, que tiene la ventaja de expresar el empleo enfático por la identidad del radical: *noche nochera* es una noche verdadera más el matiz de *noche que noche*¹. Por más atrevida que nos parezca esta formación nueva, se inserta en un esquema popular de más de dos mil años de antigüedad: ya Plauto ha empleado *amoenitas amoena, pretium pretiosum, suavis suavitas*, o *Venus venusta*. Ha de haber ascendido a un nivel superior, pues Virgilio, *Eneida*, II, 53, emplea *cavae cavernae*. Y este rasgo de estilo ha sido desarrollado por el latín posterior (San Gregorio, San Ambrosio) e incorporado a la retórica más refinada de la Edad Media: el dictador Pier delle Vigne ha empleado *sincera sinceritas, amaritudo amarissima*, y el « retórico » Guittone d'Arezzo *gioiosa gioia, gaudio gaudioso, grazia graziosa*; hasta Dante hacia retórica a veces: *selva selvaggia* (*Inf.*, I, 5); cfr. también el Novellino: *vergognosa vergogna* (véase Parodi, *Bull. Soc. Dant.*, XXIII, 3, y Schiaffini, *Tradizione e poesia*, pág. 92). En el poeta alemán moderno Lenau encontramos *selbstestes Selbst* y más arriba hemos visto emplear a Heidegger 'vida viviente' (*lebendiges Leben*)². La corriente popular se ha

¹ Podría ser que el sufijo *-era* le haya sido sugerido al poeta por ciertos comienzos de cuentos populares, aglomeraciones confusas de dichos y de disparates determinados por la rima, como los que Giese, en el trabajo ya mencionado, documenta en Chile:

Est' era y ésta no era doña Juana Tijera de media caña y de caña entera...

Para saber y contar y contar para aprender; estera y esterillu búscale por las orillas; estera y esterones, búscale por los rincones: ...me voy por l'acera corriendo carreras... no l'echaré más esteras, porqu'es mucha moledadera.

Es evidente que el *era* de las fórmulas *érase que se era* o *era y no era* ha dado el impulso para esos sustantivos en *-era*, pero no sé si las mismas fórmulas se encuentran en España.

² He señalado, en *Le français moderne*, IV, 129, un sucedáneo de esta expresión en forma de binomio (nombre + adjetivo derivado de este nombre), dentro del francés moderno, en lo que Gougenheim había llamado la « repetición diferenciada » (« ce n'est pas le bérêt-bérêt; c'est un bérêt mâtime de chapeau »; « voilà ce qu'on observe en ce qui concerne le théâtre-théâtre. Que dire du théâtre-cinéma? »). Como en francés, con mucho mayor frecuencia que en español, un sustantivo puede agregarse a un nombre y funcionar como adjetivo (no sólo *un ruban rose, un enfant modèle, une salle Louis XV*, sino también *le parler gendarme, un homme désordre, un garçon chic*, etc.), un compuesto como *théâtre-cinéma* equivale a 'teatro cinematográfico'. Para decir 'un verdadero teatro' se insertará, pues, en el esquema *théâtre-cinéma* el sustantivo (convertido en adjetivo) que indica la

complicado, pues, con una superestructura retórica. Sin duda alguna, el verso *noche que noche nochera* produce al español contemporáneo una impresión popular, quizá de cuento popular o de canción de cuna¹ precisamente por la repetición de una misma palabra, semejante al balbuceo devoto de los niños; pero nos bastará con ver un pasaje como el que Schiaffini cita de Guittone d'Arezzo para ver que lo que suena a nuestros oídos como un rasgo infantil estuvo impregnado alguna vez de la mayor seriedad:

Amici Frati, padri e signor miei, bono onni ghaudio e onni gioia metta e tegna in voi onni die vostro el dibonaire bon Singniore nostro, in cui e da cui ghaudio omni e bene, che gioia gioiosa e ghaudiozo ghaudio àme graso, ne la gioiosa vostra e gaudioza prezente sollenitate, ne la quale àn gioito Angeli in Cielo. Grasia lui grasioza de grassia grasioza tanto, e grasio voi, che la grasio si ben seguiste. Ai che gioiozo gaudio a che gaudioza gioia in amorozi tutti spirituali cori... [y esto continúa aún]².

Es como si el autor quisiera inculcar a los niños ciertas palabras temáticas³, y — cosa paradójica —, la manía inculcadora conduce al embotamiento de la atención del lector, al relajamiento de sus facultades razonadoras, al fastidio que se siente frente a la pedantería.

El retórico, que tomaba en serio la lengua, quería que sus palabras se tomaran con la mayor seriedad, en su sentido real y pleno, y multiplicaba, de manera pedante, esas fórmulas mnemotécnicas, que insistían, ante el

noción de 'verdadero': *théâtre-théâtre*, lo que no es posible más que en una lengua que conoce el sustantivo-adjetivo pospuesto (el alemán no podría decir **Theatertheater*, que significaría 'el teatro del teatro' o 'el teatro de los teatros'; tampoco creo que el español pueda imitar en esto al francés).

¹ Salinas me sugiere un estribillo de poesía infantil: *luna lunera cascabelera*. [En el film *Mi cielo de Andalucía* cantan una canción andaluza en la que se repite el estribillo *Cor-tijera, lunita, lunera*. — N. de la R.].

² Este rasgo de estilo, de origen retórico, se encuentra, como se sabe, en muchos trovadores provenzales, por ejemplo en Jaufré Rudel, I, 17:

Quar lai joy merevelhos
Per qu'ien la jau jausitz jauzen,

lo que el editor, Jeanroy, considera como una « marca de fábrica » de este trovador.

³ Hay que observar que la familia de *grazia* se enriquece con un verbo inexistente *grazire* (¿según *gradire*, prov. *grazir*?). Esta atracción de voces por el sonido puede transformarse en el juego de palabras « sacramental » que encontramos por ejemplo en Gautier de Coincy (citado por Hatzfeld, *ZRP*, LII, 708, el cual recuerda el término « tematische Wortwiederholung » 'repetición verbal temática', forjado por H. Brinkmann):

Qui en mourant mort amorta
Qu'Eve a nous mordre avoit amorsé :
Quar la pomme qu'ele aut démorsé :
Deu mors Evain vint la morsure.
Donc nous eut touz morz mort
Se Diex ne fust...

lector, en un empleo consciente de las palabras, de acuerdo con la definición. Hasta sabemos que en la técnica de la discusión escolástica figuraba el insistir sobre el empleo apropiado de cada palabra por medio de la repetición de los radicales y que esta forma de estilo, pedantescamente circunspecto, está aun en uso en los ejercicios de latín de los seminarios católicos. No citaré más que el pasaje siguiente, en catalán, de Ramón Lull: « Tú fas en bontat bonificar De bonificant, bonificable, é sabs far de granea, magnificar ».

Es precisamente este uso escolástico el que Rabelais caricaturizó en la célebre descripción de su hermano Jean des Entommeures (*Gargantua*, cap. 27), ese clérigo antimonacal: «... pour dire *sommairement, vray moine si onques en feut depuys que le monde moynant moyna moynerie* »⁴.

Rabelais declara así por sí mismo que con estas tautologías asonánticas quiere expresar la noción de 'verdadero monje': una expresión como *moine moinant de moinerie* para 'verdadero monje' parece adecuada en medios escolásticos. Como tantas otras veces, Rabelais pinta un personaje, ideal en su opinión, con los términos que hubieran empleado sus adversarios para ridiculizarlo. Así, la *noche que noche nochera* se encuentra en el fondo en un mismo plano con *tú fas en bontat bonificar de bonificant bonificable, grasia lui grasioza de grasia grasioza tanto* y con la frase-caricatura de Rabelais (y aun con un pastiche rabelesiano, como esa injuria que, en el *Protée* de Claudel, dice el protagonista a Menelao: *veau, plus veau, que veau qui ait jamais fini sur un plat de nouilles*). Lo que originalmente era empleo consciente de las palabras se ha transformado, por la manía de repetir, en lo contrario: ruido de palabras, algarabía sin sentido, machaconería. En francés este juego de ruidos verbales sólo subsiste precisamente como recuerdo rabelesiano⁵ con el matiz de parodia que envuelve a la

⁴ La edición Lefranc destaca el gusto de Rabelais por las aliteraciones y remite al silogismo Darii en latín macarrónico de Janotus de Bragmardo:

Omnis clocha clochabilis, in clocherio clochando, clochans
clochativo clochare facit clochabiliter clochantes.
Parisius habet clochas.
Ergo gluc...

y a un pasaje de « flabiau »

Por ce papelart papelardant
Ne vaut rien papelarderie,...

Pero no dice que estas chanzas verbales se remontan en línea recta a la discusión escolástica: cfr. *natura naturante, raison raisonnante, Bretagne bretonnante*, los únicos restos serios que quedan modernamente (y según ese cliché, nuevas formaciones bromistas como la *bourgeoisie bourgeoisante, la franc-maçonnerie maçonnante*, etc.).

⁵ En el siglo XVIII sólo un doctor pedante puede decir (modelando sus distinciones sobre los términos escolásticos *natura naturans-natura naturata*) lo siguiente:

Or d'autant que pour bien distinguer les choses, et les bien rapporter chacunes à sa catégorie ou predicament, il importe de connoître si leur noms sont anonymes, synonymes ou paronymes... les uns sont Omoniments, les autres Omonimez, l'Omonime homoni-

Edad Media vista por los ojos de ese gran satírico, mientras que en español forma parte, como un típico *gesunkenes Kulturgut*, de ese *culteranismo* o radical, tan característico de la poesía popular española, sobre el cual Vossler ha llamado la atención: es el pueblo español que, cuando está de buen humor, acarrea a través de las edades lo que fué una vez la flor de la retórica escolástica, deleitándose evidentemente en las tautologías asonantes como en un inofensivo placer del oído, encontrando diversión musical precisamente allí donde la Edad Media había empleado su mayor seriedad lógica, desarrollando el sonido gratuito a expensas de la correspondencia con el sentido, que había sido la causa de estas tautologías entre los clérigos de antaño. Y he aquí que un García Lorca, poeta culto en quien hierve la sangre del español popular, vuelve a tomar del pueblo sus juegos acústicos en sus romances pseudopopulares y hace que se encuentren al cabo de una *esquina de la sorpresa* (sorpresa lingüística, si la hay) con ese *platinoche*, tan cultista, tan gongorino¹, sin que se produzca violencia, amalga-

mant est le mot ou le nom commun, également à plusieurs choses... enfin homonymes homonymes, sinonimes, sinonimes, sinonimes, paronymes, paronymes, paronymes [sic!], veulent dire faire entendre, faire connoître, interpreter, connoître, exprimer plusieurs choses... (Dorimond, École des Cœurs, a. 1659, texto citado por H. C. Lancaster, A history of French dramatic literature, III, 209).

En España la paronomasia se colorea naturalmente con el recuerdo del héroe de Cervantes: *La razón de la sinrazón... los altos cielos que... os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza*. Pero el hecho de que estas redundancias léxicas hayan encontrado su camino en la novela de aventuras anteriores a Cervantes y que la novela de aventuras « que ha hecho olvidar las otras » las haya conservado, es muy característico del espíritu español. Cuanto más se burla uno de esos « pueriles retruécanos y huera naderías » (son palabras de Rodríguez Marín en su comentario del *Quijote*, I, cap. I), tanto menos se las abandona: responden a una necesidad de esa facundia verbal, inagotable en el español, que Beinhauer ha llamado el « spanischer Sprachhumor », « el humorismo lingüístico del español ». En España el pueblo mismo es (sigue siendo) *culterano*.

Entre los paralelos de Rodríguez Marín llamo la atención sobre el pasaje de Gregorio Silvestre (1592) con *clara claridad*:

¡ Oh luz donde a la luz su luz le viene
y clara claridad que el mundo aclara,
amparo del amparo que me ampara
y bien del sumo bien que más conviene !

¹ Debo confesar que no sé si *platinoche* es el equivalente de un *noche que es plata*, que se confunde con (o no se distingue de) *plata* (según *agridulce*, *baciyelmo*, *cultiborra*, etc., tipo que denota cosas o seres híbridos), o bien el tipo adjetivo más desarrollado en español: *noche en lo que toca a la plata*, del mismo modo que *barbirrojo*, *aliabierto* significan 'rojo en lo que concierne a la barba', 'abierto en cuanto a las alas' (véase *REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA*, II, 40). La analogía más próxima sería *hombre palabrimujer* 'un hombre mujer por su manera de hablar' o *carinympho* (Quevedo) 'como una ninfa, en cuanto a la cara'. En ese caso *noche platinoche* sería 'una noche nocturna en su centelleo lunar'. La vaguedad misma que implica esta innovación lírica, que se inserta, sin embargo, en un tipo morfológico « culti-vulgar » muy acreditado, muestra la habilidad de García Lorca para forjar, en moldes antiguos, intuiciones enteramente personales.

mando en una misma frase las dos tendencias poéticas que Góngora había cultivado separadamente, la popular y la *culterana*, en una síntesis a que han contribuido por igual el refinamiento del intelectual y la inocencia de la *musa popular*¹. Asistimos por lo demás a una amalgama parecida² cuando vemos, deslumbrados, separarse de este *noche que noche nochera* y *noche platinoche* los *soles* y *flechas* forjados por los gitanos; el conceptismo, que quiere que una 'flecha' sea un 'sol' y que opone esos soles artificiales a la noche negra (iluminada por una luna « de plata »), se alía con los giros populares. De nuevo el artista se ha convertido en « pueblo » o, más bien, ha atraído al pueblo hacia sí. La escisión entre estilo y civilización, ocurrida en Francia y en Italia después de la intervención voluntaria y violenta del Renacimiento (Rabelais ha sido el último *clerc populaire*), entre la lengua de la clerecía y la del pueblo, — escisión que Darmesteter en su obra *Mots nouveaux* ha descrito tan bien al mismo tiempo que lo deploraba³ — no se ha producido en España, donde el pueblo se divierte con la jerga de los cultos y el culto, en su delectación, permanece sin embargo cerca del pueblo.

LEO SPITZER.

Johns Hopkins University.

¹ Veo con placer que también Ángel del Río, *l.c.*, págs. 199 y 222, insiste en la síntesis de culto y popular en García Lorca y en la mayoría de los grandes poetas españoles.

² En España, más que en ninguna otra región románica, hay la rica categoría de voces para las cuales don Américo Castro ha creado la denominación de *cultivulgares* y de las cuales ha estudiado la historia. Cfr. lo que he dicho en la *REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA*, II, 41, sobre el tipo *boquiabierto* en el habla de campesinos.

³ Lo mismo en el comienzo de la poesía:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.

El giro sintáctico es el popular de tantas coplas: al oír el patrón sintáctico de este verso de « ritornello », uno se imagina que se trata de un amante que quiere a su amada *morena*; pero ella está *verde*, con la lividez de la muerte; y con *verde viento*, *verdes ramas*, nos sentimos proyectados en el vacío de lo irreal: lo popular y lo voluntario (casi expresionista) están conjugados de una manera extraña.

NOTAS

SOBRE ANTECEDENTES DE LA CELESTINA

Cada vez vamos sabiendo mejor el papel importantísimo que el pensamiento y la literatura árabes desempeñan en la filosofía, en la ciencia y en la literatura cristiana de la Edad Media. Sobre las influencias literarias hemos tardado mucho más en enterarnos, pero ya tenemos algunos conocimientos firmes. Dante resulta madurando en su *Divina Comedia* ricas savias musulmanas; toda la poesía provenzal de los trovadores, cuyo nacimiento como arte temprano y ya perfecto era uno de los enigmas de la historia literaria, queda de repente mejor comprendida mediante sus antecedentes arábigo-españoles¹. A estos estudios comparativos ha contribuido también el profesor Alois Richard Nykl. Este extraordinario poligloto, que ahora enseña japonés y portugués en la Universidad de Harvard, ha traducido al español y ha publicado en las monografías de la Hispanic Society of America una *Historia de los amores de Bayād y Riyād: Una chantefable oriental en estilo persa* (Nueva York, 1941, x + 50 + otras 52 páginas con numeración árabe, que corresponden al prólogo, a la versión española y al texto árabe), según un manuscrito defectuoso del siglo XIII (Biblioteca Vaticana). Este libro se publica con fines de literatura comparada, y una sugerencia sobre el tipo de la *Celestina* nos hace escribir esta nota. Dicho se está que si sólo tras una cuidadosa crítica hemos de admitir las influencias árabes en las literaturas europeas medievales, también hemos de criticar cuidadosamente las atribuciones antes de desecharlas. Dice A. R. Nykl en el Prólogo: «Varios puntos de semejanza con la conocidísima chantefable *Aucassin et Nicolette* (principios del siglo XIII) me indujeron a editar y traducir el manuscrito, a pesar de su estado defectuoso y fragmentario, para darlo a conocer, especialmente a los romanistas. Me limito a citar en las notas algunos pasos de la chantefable francesa para que se les compare con el texto de Suchier. El tipo de la vieja [la historia de estos amores está contada por una mujer de años] es el conocido de la *Trotaconventos* y de *La Celestina*».

Sobre las semejanzas de la *Historia* con *Aucassin*, que los especialistas decidan; en este libro, Nykl sólo se detiene a apuntar ocho semejanzas, todas en las primeras páginas y todas de detalle. No entro a juzgar otras posibles; pero éstas no

¹ MIGUEL ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la «Divina Comedia»*; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea* (BHi, 1938, vol. XL, págs. 337-423).

son convincentes: las dos primeras (pág. 3) son: «y se acercó otra joven, con unos pechos que parecían dos manzanas en un plato de mármol (1), blanca, rubia (2)». Y en las notas: «(1) A N: Elle avoit les mameletes dures, qui li souslevoient sa vesteüre, ausi con cefuissent deus nois gauges...» «(2) Elle avoit les caviaus blons... tant par estoit blanche la mescinete». Coincidencias de esta clase no permiten sospechar relación. También la *Vida de santa María Egipciaca* (primera mitad del siglo XIII), dice de la doncella:

de sus tetiellas bien es sana,
tales son como maçana

y el Marqués de Santillana, en el *Cantar a sus fijas*, loando la su fermosura:

Dos pumas de paraíso
las sus tetas igualadas.

Las otras seis semejanzas aducidas no son más convincentes. La comparación con la *Trotaconventos* y con *La Celestina* impresiona a primera vista, según la manera de contar el argumento; y como la revelación sería sensacional en la historia de nuestra literatura, antes de que tratadistas inadvertidos la empiecen a hacer circular por los manuales, conviene poner las cosas bien en claro. Así lo cuenta Nykl en una interpolación de la página 3: «[Falta una parte del cuento. Según se colige del contexto, Riyād era la esclava predilecta de un primer ministro (*hāḡib*); Bayād, un joven extranjero de noble estirpe de Damasco, viéndola por casualidad cuando ella se deleitaba en un huerto a la orilla del río Tartār con su señora, la hija del *hāḡib*, y otras muchachas, se enamoró de ella y pidió a una vieja «Celestina» que le ayudase a obtener una cita. La vieja le hizo buenas promesas, pero al fin no tuvo el éxito deseado. El cuento sigue desde el momento en que la vieja informa a Bayād respecto de la dificultad de una cita y así vemos al joven lleno de desesperación.]» Este resumen de la *Historia* está muy influido por la atención a *La Celestina* de Rojas: nunca lo hubiera hecho así quien no conociera de antemano la obra española. Las diferencias son esenciales, no sólo importantes. La aquí llamada *vieja* es una señora enteramente respetable (de modo que, en nuestro español literario, parece que más le correspondería el nombre de *anciana*); el joven extranjero, hijo de un rico comerciante que ha quedado en la ciudad con una parte de las mercaderías, es huésped de la señora «vieja», y a ella le descubre su corazón. La señora le ayuda por pura simpatía, sin posible sospecha de lucro. Cuando el enamorado se resiente un momento con ella por las dificultades sobrevenidas, la «vieja» le responde así (están en casa): «Entonces fui hacia él y le regañé y le reproché diciéndole: «Quise hacer lo mejor y resultó mal; quise lo recto y lo verdadero y resultó lo feo y mentiroso. Lo que hice contigo no lo hice a causa de tus desgracias [?], ni porque esperase algo de ti, sino tan sólo como obran los libres, nobles, generosos de alta estirpe — y tú ni das las gracias ni lo consideras como se debe». Entonces se alejó de mí llorando y recitó estos versos». (pág. 24) «Entonces lloró amargamente, hasta que lloré yo de compasión sobre él» (pág. 25). La «vieja» está interesada en los sufrimientos del joven, no en negocio alguno resultante. Y se preocupa cuando en las semanas sucesivas lo ve cerrado en su dolor: «Pero él salía en la mañana y regresaba en la noche, y yo

no sabía lo que le pasaba durante sus idas y venidas. Por eso le dije a un pariente mío: Por Dios, hijito mío, si este extranjero sale (de nuevo) vas a seguirle, para ver lo que está haciendo» (pág. 28). Y el pariente también procede por pura compasión hacia el enamorado. También ayudan a los enamorados compañeras de la esclava, y lo que es más, la misma Gran Señora, la hija del *hājib*, hasta que la confiada Riyād la enoja por romper las convenciones¹. Todos son a ayudarle sin el menor rastro de conducta celestinesca (el obstáculo está en que el mismo *hājib* quiere a la esclava para su harem). La «vieja» no es una trotacalles ni buscavidas, ni correveidile, ni zurcevoluntades, ni nada, en fin, que corresponda a la zona tenebrosa de los amoríos, en donde las Celestinas tienen su puesto. Entra en el huerto de la hija del *hājib* por amistad y trato, no con pretextos de servicios ocasionales. Ayuda al joven enamorado en parte por los sagrados deberes de la hospitalidad árabe («¡Un extranjero y en nuestra casa! ¡Por Dios que me duele esto!»: pág. 33) y en parte por protección maternal: de noche, se levanta y se acerca a la cama del extranjero por ver si ya se va curando: «Si le encuentro dormido, entonces tendré la seguridad de que ya se consoló con el olvido, y si no es así, lo sabré; y así anduve calladita, calladita, y le oí sollozar débilmente y con mucha pena...» Y allí se detuvo velando, hasta que no oyó su voz: «Me acerqué, pues, hacia él muy calladamente y le vi que estaba dormido, roncando ligeramente, y alabé a Dios mucho por ello. Después regresé de prisa para que él no se diese cuenta...» (págs. 31-32).

Indudablemente el tipo o carácter creado en la Celestina no tiene su esencial condición en ayudar a un enamorado, pues ayudadores o protectores de enamorados había ya en todas las literaturas; tampoco en que sea una mujer de años la ayudadora, pues ése es accidente sin importancia igualmente conocido de antes; lo celestinesco está en ayudar por oficio y con espíritu demoníaco. Y como nada de esto hay en la «vieja» que ayuda a su huésped, es lo mejor que de un modo crítico, tras el examen de la materia, rechazamos decididamente toda posible relación — no sólo genética sino hasta de mera semejanza — entre la vieja de la *Historia de los amores* y la Celestina.

AMADO ALONSO.

¹ Y hasta después, al ver cómo languidece su querida esclava: «Por Dios que es forzoso que la reúna con su amado, sea como sea, y quizá Dios la alivie o decrete lo que Él quiera, porque mi corazón no me permite que la abandone en su estado. Resistí hasta que el cuchillo llegó al hueso: por Dios que ella está enamorada de su amado y yo estoy enamorada de ella; y si yo la viese en ese estado [le han contado como está la esclava; no la ha visto], creo que sería mi muerte. Pero regresa tú a ella y dile: Anímate, porque ya se decidió la señora a reunirse con tu amado» (pág. 41).

DOS NOTAS SOBRE PEDRO DE OÑA

I

Pedro de Oña usó en el *Arauco domado* (Lima, 1596) una octava que pasa por invención suya, diversa de la octava real italiana en la distribución de las rimas¹.

Debe advertirse que ésa era la opinión de los contemporáneos. El licenciado Juan de Villela en su aprobación del *Arauco domado* dice: «He visto por orden de V. E. este libro que compuso el licenciado Pedro de Oña, en el cual, *demás del nuevo modo en la correspondencia de las rimas*, muestra su autor una natural facilidad...»².

Menéndez y Pelayo juzgaba feliz el presunto hallazgo del poeta chileno: *menos solemne y más graciosa y ligera que la antigua... se presta con facilidad y donosura al tono de la narración festiva, pudiendo sustituir con ventaja a la sexta rima italiana. El desacierto de Oña estuvo en emplearla en un poema que él quería hacer pasar por heroico...*³. Todavía creía Menéndez y Pelayo — y hay en ello una superstición retórica — que a cada especie poética debía corresponder un metro necesario y no otro cualquiera.

La octava del *Arauco domado* rima el primer verso con el cuarto y el quinto, el segundo con el tercero y el sexto, y el séptimo con el octavo (ABBAABCC).

En todo tiempo el rico y fértil prado
está de yerba y flores guarnecido,
las cuales muestran siempre su vestido
de trémulos aljófares bordado;
aquí veréis la rosa de encarnado,
allí el clavel de púrpura teñido,
los turquesados lirios, las violetas,
jazmines, azucenas, amapolas.

(Canto V, vs. 89-96)

Tal vez el poeta chileno, que ensayaba sus fuerzas en un poema de mayores proporciones, y se veía obligado por su agradecimiento al Virrey García Hurtado de Mendoza a competir en el tema ilustre con don Alonso de Ercilla, buscaba en la novedad estrófica la originalidad que le negaba el asunto ya tratado. Pedro de Oña no cantaba la guerra del Arauco, sino las hazañas que don García habría cumplido — *pausa del canto* de Ercilla, según sus palabras —, lo cual limitaba aún más su materia: la nueva estrofa era un rasgo de osadía no sólo frente a su modelo inmediato sino que rompía con ella una tradición de forma en el poema del Renacimiento. Por eso mismo vuelve a la octava italiana en sus poemas posteriores *El vasauro* (1635) y *El Ignacio de Cantabria* (Sevilla, 1639); seguro de

¹ El *Arauco domado*, se reimprimió en Madrid, 1605; Valparaíso, 1849 (con prólogo, sin firma, de Juan María Gutiérrez); Madrid, 1854, *Bibl. de Aut. Esp.*, XXIX, págs. 351-456 y Santiago de Chile, 1917 (con introducción y notas de J. T. Medina).

² *Arauco domado*, ed. Medina, pág. 5.

³ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de la poesía hispano-americana*, II, pág. 319.

sus fuerzas, elaboraba ya un asunto que le permitía mayor libertad, y no le obsesionaba la preocupación de rivalizar con otro poema demasiado próximo y de gran notoriedad. En su *Prólogo al lector*, nos explica así su propósito de innovación en la estrofa: *El nuevo modo de las octavas, por la nueva trabazón de las cadencias, no fué por más que salir, no de orden, sino del ordinario, comoquiera que sea de más suavidad, aunque más impedidas de correr bien, por hacer en tres partes rima donde parece que repara el concepto*¹.

La octava de Pedro de Oña puede, con todo, vincularse a formas estróficas anteriores.

Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) usa, además de la octava rima italiana, la estrofa cuya invención se viene atribuyendo al licenciado chileno, en unas estancias (ABBAABCC):

Amor, amor, quien de tus glorias cura
busque el aire y apriételo en la mano;
conocerá el placer cómo es liviano,
y el pesar cómo es grave y cuánto dura;
goce el mísero amante su ventura
como el que es convidado del tirano,
que ve sobre el cabello estar colgada
de un frágil pelo una tajante espada².

La nueva estructura de octava tal vez pueda explicarse como contaminación de la octava italiana (ABABABCC) y de la copla de arte mayor en una de sus formas más frecuentes: el arte común doblada (ABBAABBA), como la llama Juan Alfonso de Baena.

Juan José Martí (c. 1570-1604), el supuesto continuador del *Guzmán de Alfarache* con el seudónimo de Mateo Luxán de Sayavedra, miembro de la *Academia de los Nocturnos de Valencia* (1591-1594), donde alternaba bajo el nombre poético *Atrevimiento*, presenta a la sesión del 23 de febrero de 1594 una glosa en tres octavas. La primera de ellas ofrece una construcción semejante pero no igual a la de Hurtado de Mendoza: sus versos riman el primero con el cuarto y sexto; el segundo con el tercero y quinto; y el séptimo y octavo pareados (ABBABACC).

Del satánico yugo el peso horrendo
de cristianas gargantas oprimía;
en este santo tiempo se desvía,
el que es suave y blando conociendo.
El hijo regalado de María
qu'es mi yugo suave está diciendo;
lleguemos a mirar lo verdadero,
cada cual procurando ser primero.

La octava de Martí puede provenir también de la combinación de uno de los esquemas del arte mayor (ABBABAAB) con la octava italiana (ABABABCC)³.

¹ *Arauco domado*, pág. 27.

² *Obras*, ed. William I. Knapp, Madrid, 1877, págs. 225-227.

³ *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*. Tercera parte extractada de sus actas por Francisco Martí Grajales, Valencia, 1906, pág. 109.

La lucha entre la copla de arte mayor con la octava italiana que venía a reemplazarla no se decidió en seguida con la desaparición de la estrofa medieval: sucedió, como era de esperarse, un período de indecisiones en que los poetas confunden ambas estrofas o buscan soluciones conciliadoras que permitan supervivencias de lo que no se resignaban a abandonar definitivamente, sin perjuicio de que se buscara variedad en nuevas combinaciones. Algunos, que no advierten la diferencia, titulan octavas sus coplas en la manera tradicional; todavía hacia 1569 un poeta placentino vecindado en México, Pedro de Trejo, llama *Otana Rima* la copla siguiente:

A Dios que es Dador que al género humano
da toda virtud y fuerza bastante
suplico en negocio que es tan importante
me alunbre y anime y tenga mi mano
que siendo ayudado del que es Soberano
podré parescer entiendo delante
del ser más sabido fuerte y constante
mirando que en fin es forma y gusano,

(*Cancionero general*)¹

Otros conservan la estructura de la copla de arte mayor, pero la falta de destreza en el manejo del endecasílabo les lleva a un cuento aproximado de sílabas. Así el autor anónimo de la *Relación de la conquista y del descubrimiento que hizo el Gobernador Don Francisco de Pizarro...*² quiere hacer endecasílabos, pero abundan los versos de diez y de doce sílabas. Hay también ejemplos como el madrigal de Pedro Espinosa (1578-1650), que Rodríguez Marín trató de explicar suponiendo que parecían cuartetos de un soneto: es en realidad una octava de versos endecasílabos, que conserva el sistema de rimas del arte mayor doblado (ABBAABBA):

Pobre viste, perdiendo tu decoro,
arroyuelo gentil, con noble pena,
lecho y margen sin oro ni verbena,
agua sin lustre, arena sin tesoro.
Mas ya miras riquezas al trasfondo
después que el nombre de mi Laura suena,
en lecho, en agua, en margen, en arena,
de perlas, de cristal, de flores, de oro³.

¹ *Cancionero general*, reproducción facsimilar en *Revista de Literatura Mexicana*, I, págs. 59-116; las octavas en págs. 79-82.

² *Relación de la conquista y del descubrimiento que hizo el Gobernador don Francisco Pizarro en demanda de las provincias y reinos que ahora llamamos Nueva Castilla...*, Lyon, 1848 [ms. en la Biblioteca Imperial de Viena]. Véase MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la poesía hispano-americana*, II, págs. 139-140, y GABRIEL RENÉ-MORENO, *Biblioteca Peruana*, Apuntes para un catálogo de impresos, Santiago de Chile, 1896, I, pág. 97.

³ *Obras de Pedro Espinosa*, coleccionadas y anotadas por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1909, pág. 7. El madrigal estaba incluido en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España...*, Valladolid, 1605, fol. 124, reimpresión con supresiones — entre ellas el presente madrigal — en la *Bibl. Aut. Esp.*, XLII, págs. 1-43, y en edición esmerada con notas de Juan Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín, en Sevilla, 1896. Véase además *Pedro Espinosa*, estudio biográfico, bibliográfico y crítico por Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1907, pág. 347.

Es frecuente en los siglos xvi y xvii el nombre *octava de arte mayor*, donde todavía hay rastros de la primera confusión.

¿Conoció Pedro de Oña el ensayo de Diego Hurtado de Mendoza? Ello no puede asegurarse, ni el hecho de haberse publicado el *Arauco domado* antes que las *Obras* de Hurtado de Mendoza (Madrid, 1610) puede decidir el problema. Pedro de Oña se trasladó a Lima antes de 1590, y ya era bien conocida la poesía toscana, representada entre otros por Henrique Garcés, traductor de Petrarca y Camoens, que pasó en América cuarenta y dos años (1549-1591). Es posible también que Pedro de Oña llegara a forjar la nueva octava sin influencia alguna: poemas de arte mayor se escribían todavía en Lima hacia 1575, y de ellos y la octava italiana de *La Araucana* pudo surgir la nueva estrofa. Habría cumplido Pedro de Oña la misma innovación que Hurtado de Mendoza sin noticia de su ensayo. Pero si no puede darse como evidente que Pedro de Oña leyera a Diego Hurtado de Mendoza, es seguro, en cambio, que el poeta chileno influyó con su innovación en Luis de Belmonte Bermúdez, otro escritor español que debe a su residencia con americanos rasgos curiosos de su obra literaria.

No era desconocida de Belmonte Bermúdez la obra del licenciado chileno. La comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete* (Madrid, 1622), escrita por ocho ingenios (Mira de Amescua, el Conde del Busto, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Ludeña, Jacinto de Herrera y Diego de Villegas), entre los cuales se contaba Luis de Belmonte, quien presidía la tarea y había congregado a los colaboradores, se compuso sobre el *Arauco domado* de Pedro de Oña. En su poema *La aurora de Cristo* (Sevilla, 1616), escrito tal vez en América, Belmonte usa la octava aprendida de Oña:

Canto la aurora que del limpio Oriente
bañó la tierra con igual rocío,
madre del sol que del nublado frío
rompió la fuerza con la suya ardiente,
y a la sazón llegó que en vuestra fuente
bañéys mis labios, soberana Clío,
que mal podré cantar de limpia Aurora
si no me baño en vuestra fuente agora¹.

En la *Academia burlesca celebrada por los poetas de Madrid en el Buen Retiro en 1637* obtuvieron premio por sus octavas burlescas Pedro Rosete Niño y Luis de Belmonte Bermúdez: ambos las consideran *Otavas de arte mayor*. Las de Rosete Niño son coplas de arte mayor, con la tradicional disposición de rimas (ABBAACCA); las de Belmonte, en cambio, distribuyen las rimas como la de Pedro de Oña:

Narciso se paga de ver su hermosura
en sola una fuente que mira serena,
no es mucho el cristal, desatada su vena,
para su imagen de corta ventura.

¹ Cit. por KINCAID, *op. cit.*, págs. 243-244. Corrijo en el último verso *un por me*, vidente errata.

El nuestro Narciso de bella figura,
que aun mucha más agua le dobla su pena,
labra en retiros de Filipo Quarto
estanques y fuentes y aun no tiene harto¹.

II

En el prólogo de *La Hispánica* de Luis de Belmonte Bermúdez (¿1587-1630?), el licenciado Juan Bermúdez y Alfaro — acaso pariente del autor — se refiere elogiadamente a ingenios de Lima y México, proporcionando algunas noticias, sólo utilizadas en parte². Según él mismo dice, su información proviene de Belmonte Bermúdez, que estuvo en Lima y en dos ocasiones en México, y participó en la vida literaria de las dos cortes virreinales.

Entre los ingenios de Lima anota que *el licenciado Pedro de Oña, hijo de la robusta Chile, bien muestra en su Arauco domado la luz que pudieran envidiar los mejores de Italia, si ya confiesa hoy, con la ventaja que se hace a sí mismo, que fué trabajo de sus primeros años, con la sola bazarria del natural gallardo; será si pone los últimos pinceles al poema del padre Javier, apóstol de la India y discípulo del beato Ignacio, no el menos de los que blasonan en nuestros tiempos*³.

Luis de Belmonte Bermúdez debió de conocer a Pedro de Oña en Lima. El Lic. Bermúdez y Alfaro nos advierte que *en los primeros años pasó a Nueva España, y, como su inclinación le guió a ver nuevas provincias, navegó a las del Perú al año siguiente, donde, a ejemplo de los floridos ingenios de Lima, volvió al estudio loable de*

¹ ALFRED MOREL FATIO, *L'Espagne au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle*, Heilbronn, 1878, págs. 603-676.

² Bartolomé José Gallardo publicó íntegramente el prólogo, y sus informaciones sobre Belmonte Bermúdez deben utilizarse todavía (*Ensayo de una biblioteca...*, II, Madrid, 1860, págs. 62-70; CAYETANO ALBERTO DE LA BARRERA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español...* Madrid, 1860, págs. 28-34; WILLIAM A. KINCAID, *Life and works of Luis de Belmonte Bermúdez* (¿1587-1650?), en *RHi*, t. LXXIV, 1928, 1-260. De *La Hispánica* hay edición de Sevilla, 1921, con prólogo de Santiago Montoto. Menéndez Pelayo, que sólo se había referido superficialmente al prólogo de *La Hispánica* en su *Antología de poetas hispanoamericanos*, Madrid, 1895, págs. cxc-cxcii, agregó en notas los fragmentos más importantes en la *Historia de la poesía hispanoamericana*, II, Madrid, 1913, págs. 309-322.

³ Sobre Pedro de Oña véase GREGORIO VÍCTOR AMUNÁTEGUI, *Artículo biográfico y bibliográfico sobre Pedro de Oña*, en *Anales de la Universidad de Chile*, XXI, 1862, págs. 18-43; JOSÉ TORIBIO MEDINA, *Historia de la literatura colonial chilena*, Santiago de Chile, I, págs. 134-239; *Biblioteca hispano-chilena*, Santiago de Chile, 1897, I, págs. 42-79 y 95-96, 111, y 402-405; *Diccionario biográfico colonial de Chile*, Santiago de Chile, 1906; y la Introducción a *El temblor de Lima de 1609*, reimpresión facsimilar, Santiago de Chile, 1909; MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana*, II, págs. 309-322; JUAN MARÍA GUTIÉRREZ, *Estudios biográficos y críticos de algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*, Buenos Aires, 1865, págs. 269-292. Véase además *El Vasauero, Poema heroico de Pedro de Oña...*, con introducción y notas por Rodolfo Oroz, Santiago de Chile, 1941. Los dos primeros libros del poema habían aparecido ya en *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación*, Sección Filología, I, núm. 2-3, págs. 174-239, Santiago de Chile, 1936.

las musas; alcanzando gran parte de la doctrina que en sus obras se advierte¹. Podemos fechar esa primera temporada de un año en México en los primeros años del siglo XVII, aceptando la fecha de nacimiento que viene atribuyéndosele — 1587 — que puede ser anterior si, como parece, era ya poeta cuando vino a América². En Lima estaba en 1605 y a fines de ese año salió del Callao como cronista de la expedición del general Pedro Fernández de Quirós: entonces hubo de conocer al licenciado Pedro de Oña, que tendría unos treinta y cinco años. La obra literaria de Belmonte Bermúdez es casi toda posterior a esa fecha, por lo cual los escritores de Lima, como los de México más tarde (1606-1615³), debieron de ejercer gran influencia sobre él⁴.

El prólogo de *La Hispánica* lo compuso hacia 1615, a poco de llegar de América⁵, y su vinculación con Pedro de Oña seguía entonces a pesar de los años. No sería difícil, por ejemplo, que hubiera influencias recíprocas: el examen de la *Vida del Padre Maestro Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús...*, que publicó Belmonte Bermúdez en México (1609), y el *Ignacio de Cantabria* (Sevilla, 1636) de Pedro de Oña, ambos poemas rarísimos, podría demostrarlo quizás.

JULIO CAILLET-BOIS.

EL PARSONDES DE JUAN VALERA Y LA HISTORIA UNIVERSAL DE NICOLAO DE DAMASCO

Toda biografía de Valera deja constancia de su cultura clásica, rara en cualquier círculo europeo y totalmente exorbitante en España, sobre todo en la España en que le tocó vivir. No obstante, la extensión y variedad de su obra no han favorecido el estudio sistemático desde este punto de vista, que iluminaría sin duda sorprendentes aspectos de su elaboración literaria. El cotejo con la fuente del *Parsondes*, uno de sus primeros cuentos, permite columbrar no sólo la fami-

¹ GALLARDO, *op. cit.*, col. 65.

² La Barrera fué quien propuso como fecha de nacimiento 1587 (*Catálogo*, pág. 28). Discutió la fecha, considerándola errónea, Justo Zaragoza en su Introducción a la *Historia y descubrimiento de las regiones australes* (dos vols., Madrid, 1876-1880). KINCAID, *op. cit.*, da por aceptada la fecha que dió La Barrera.

³ Entre los escritores de Nueva España, Bermúdez y Alfaro recuerda al Lic. Arias de Villalobos, no menos excelente en la historia por su mucha erudición, de que dará testimonio la que felicísimamente prosigue de la casa de Austria, obra desconocida hasta ahora, Bernardo de Valbuena, el Dr. Martínez y el Dr. Cano, el bachiller Ayrolo (¿será Gabriel Ayrolo Calar, alabado por Lope en el *Laurel de Apolo*?), el Dr. Sarmiento, Arrarte, Cristóbal Núñez, Medina y Barrientos, Cristóbal Porcel y Luis de Zárate.

⁴ Se supone que Belmonte habría permanecido en México mientras el general Pedro Fernández de Quirós se dirigía a la corte a solicitar privilegio para continuar sus descubrimientos. Quirós murió a poco de llegar a Nueva España y con su muerte se habrían desvanecido las esperanzas de Belmonte, que se decidió entonces a regresar a España (*Historia y descubrimiento de las regiones australes*, Introducción, pág. 58, y KINCAID, *op. cit.*, pág. 8).

liaridad con autores antiguos de menos que segundo orden, sino, lo que es más, permite admirar su fina valoración del autor utilizado, implícita en el tono humorístico del cuento, y la segura maestría de su arte de narrador.

La singular biografía de Parsondes se halla, en efecto, en el segundo de los ciento cuarenta y cuatro libros de la *Historia universal*, compilada a pedido del rey Herodes por Nicolao de Damasco, orador, poeta trágico y filósofo peripatético que parece haber desempeñado junto al temible soberano, las múltiples y delicadas funciones de que en sentir de Juvenal era capaz todo *Graeculus esuriens*. La obra de Nicolao de Damasco parece haber acogido profusamente los episodios sentimentales y novelescos con que salpimentaban su exposición los historiadores helenísticos. Lo poco que ha quedado de la voluminosa *Historia universal*, que a juicio del propio autor era el más pesado de los trabajos de Hércules, demuestra fiel dependencia de la *Historia persica* de Ctesias, muy leída entre los antiguos (si bien desacreditada por su garrulería y fabulosidad) y que por vías indirectas transmitió a la Edad Media la historia de Nino y Semíramis, entre otras. Ctesias motivaba la guerra entre los medos y los cadusios, que condujo a la independencia de éstos, con un regocijado relato que Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica*, II, 33, 1, extracta en estos términos: « En la época de Arteo, Ctesias cuenta que los medos sostuvieron una gran guerra contra los cadusios por estas causas: el persa Parsondes, famoso por su valor, entendimiento y otras virtudes, era amigo del Rey y el miembro más poderoso del consejo real. Mortificado por el Rey en cierto juicio, huyó al país de los cadusios con tres mil infantes y mil jinetes. » Ctesias, conocidamente verboso, contaba con minuciosidad el juicio que provocó la desertión de Parsondes¹, y Nicolao de Damasco no parece haber omitido detalle de la historieta²:

« En el reinado de Arteo, sucesor de Sardanapalo, rey de Asiria, era Parsondes el más famoso en Media por su valor y fortaleza, y el que más elogio recibía del Rey y de los persas (de quienes era originario) por su prudencia y belleza. También era muy hábil en la caza y en el combate a pie firme, a caballo y en carro. Parsondes, muy irritado contra Nanaro de Babilonia porque vestía con magnificencia, llevaba zarcillos en las orejas, andaba muy bien rasurado y era afeminado y cobarde, intentó persuadir a Arteo a que le quitara el mando y se lo diera a él. Pero el Rey vacilaba en trastornar las leyes establecidas por Arbaces y ser injusto con Nanaro. Parsondes, después de tratar de esto con Arteo dos o tres veces y escuchar la misma respuesta, se estuvo tranquilo, pero no pasó inadvertido ante Nanaro, quien, enterado de su intención, prometió grandes regalos a sus vivanderos (porque éstos siguen en gran cantidad al ejército del Rey) si apresaban a Parsondes y se lo traían.

Una vez, por azar, yendo Parsondes de caza, se separó del Rey y llegó a un llano, no lejos de Babilonia. Hizo volver a los criados al bosque próximo con orden

¹ Así lo prueba el fragmento conservado por Ateneo XII, 530 d, que revela también la fidelidad con que Nicolao de Damasco reproduce insignificantes pormenores de su original: « Narra Ctesias que Anaro, sátrapa del Rey y gobernador de Babilonia, usaba vestimenta y adorno femeninos, y aunque era siervo del Rey, en sus comidas siempre entraban ciento cincuenta cantatrices y tañedoras, que cantaban y tocaban mientras comía. »

² *Fragmenta historicorum graecorum*, ed. C. Müller, París, 1883, tomo III, págs. 359-363.

de que con gritos y clamores espantaran las fieras al llano, y cazó cantidad de jabalíes y ciervos. Al fin, persiguiendo a un onagro, se apartó muchísimo de los suyos, y llegó solo a caballo a Babilonia, donde estaban los vivanderos aprestando las provisiones para el Rey. Al divisarlos, apretado por la sed, les pidió de beber. Ellos, gozosos de ver a Parsondes, le dieron de beber, le tomaron el caballo y le invitaron a almorzar. Parsondes, que había andado de caza toda la mañana, oyó la invitación de muy buena gana, y les ordenó que enviaran al Rey el onagro que había cazado y dijeran a sus servidores que quedaban por la espesura, dónde estaba. Ellos prometieron obedecerle en todo; le hicieron recostar, le sirvieron toda variedad de manjares, le escanciaron de intento vino sabrosísimo y puro, para que se embriagara. Cuando se sació, Parsondes pidió su caballo para volver a la tropa del Rey, pero le trajeron hermosas mujeres, se las mostraron y le rogaron que reposara allí, pasara la noche con ellas y partiera al alba. Parsondes, viendo hermosas mujeres, se quedó, pasó la noche allí y entre el amor y la fatiga, el sueño se apoderó de él. Los vivanderos irrumpieron en gran número, hicieron levantar a la mujer que le acompañaba, le ataron y le llevaron a Nanaro.

Éste, al verlo — ya se le había pasado la borrachera y advertía en qué desdicha había caído — le preguntó: « Parsondes, ¿ acaso en ningún momento hiee algo contra ti o contra alguno de los tuyos? » « No », dijo Parsondes. « ¿ Pues qué? ¿ esperabas que te lo hiciera? » « No, por cierto », replicó. « ¿ Por qué, entonces, te adelantaste tú a injuriarme, llamándome afeminado y pidiendo a Arteo mi satrapía como si la poseyera un miserable y fueras tú nobilísimo? Mucho agradezco a Arteo que no se dejara persuadir a quitarme el principado que Arbaces otorgó a mi linaje. ¿ Por qué, en fin, lo hacías, malvado? » Parsondes, sin la menor adulación, respondió: « Creía ser yo más digno de poseer este honor que tú, que te rasuras, y te pintas de antimonio las ojeras y el rostro de albayaalde. » Y Nanaro: « Así, pues, ¿ no te avergüenzas tú, varón de tanto mérito, de haber sido cogido por tu inferior, tras haber sucumbido a la gula y a la lujuria? Pues en poco tiempo yo te pondré más delicado y más blanco que una mujer. » Y lo juró por Belo y por Militta, que es como llaman los babilonios a Afrodita.

Al mismo tiempo, llamó al eunuco a quien estaban confiadas las tañedoras, y le dijo: « Llévate a éste, rápale y púlele todo el cuerpo, salvo la cabeza; báñale dos veces al día y úngele con yema de huevo; píntese ojeras, y rícese el pelo como las mujeres; aprenda a cantar y a acompañarse con cítara y salterio para que en semejanza de mujer me sirva entre las tañedoras en medio de las cuales vivirá, con cutis terso y con idéntico traje e idéntica arte. » Así dijo; el eunuco se hizo cargo de Parsondes, le rapó todo entero, salvo la cabeza, le enseñó lo prescrito, manteniéndole en la sombra, bañándole dos veces al día, alisándole el cutis y dándole el mismo género de vida que las mujeres, tal como había mandado el soberano. Y al cabo de no mucho tiempo, Parsondes se puso blanco, muelle y afeminado y cantaba y tocaba la cítara mucho mejor que las tañedoras: nadie que lo veía desempeñar su oficio en los convites ante Nanaro dejaba de tomarle por mujer, y mucho más hermosa, por cierto, que aquéllas con quienes estaba de servicio cada vez. Entretanto Arteo, el rey de Media, después de fatigarse buscando a Parsondes por todas partes y de prometer dones a quienes lo encontraran, vivo o muerto, pensó que había sido devorado en la caza por un

león o por alguna otra fiera y se afligió por él en gran manera, pues había sido tan valiente.

Siete años pasó Parsondes en Babilonia llevando semejante vida, cuando Nanaro maltrató y azotó cruelmente a uno de sus eunucos. A éste convenció Parsondes, haciéndole concebir grandes esperanzas, que huyera a la corte de Arteo, en Media, y contara al Rey todo su caso: « Tu belicoso amigo Parsondes vive afrentado entre las tañedoras. » Cuando el eunuco lo hubo contado, el Rey se alegró, pero dando a la vez grandes gemidos, dijo: « ¡ Oh afrenta de un valiente! ¿ Cómo soportó el Parsondes que yo conozco que un enemigo afeminara su cuerpo? » E inmediatamente despachó a uno de sus hombres de más confianza como enviado (ángaros llamaban a los mensajeros reales) ante el babilonio. Cuando el enviado llegó a la presencia de Nanaro y le reclamó a Parsondes, aquél dijo que no le había visto en ninguna parte desde que había desaparecido. Al oír esto Arteo, despachó otro enviado, mucho más importante y con mayores poderes que el primero, y ordenó por carta a Nanaro que dejase a un lado sus trapacerías babilonias y le remitiera inmediatamente el hombre que había entregado a las tañedoras y a los eunucos, o le cortaría la cabeza. Y al mismo tiempo que escribía esto mandó además a su mensajero que si Nanaro no le entregaba a Parsondes, le tomara del cinturón y le llevara al suplicio. Al llegar a Babilonia el segundo enviado y comunicar este mensaje, Nanaro, temiendo por su vida, prometió entregar a Parsondes y además, justificándose ante el enviado, dijo que había de persuadir al Rey que con derecho se había vengado de un hombre que se había adelantado a cometer una gran injusticia contra él, pues más graves cosas hubiera sufrido por Parsondes si el Rey, su señor, no le hubiera protegido con su diestra. Luego se dirigió al banquete para agasajar al enviado. Cuando la comida estuvo servida, entraron las tañedoras — ciento cincuenta mujeres — entre las cuales estaba Parsondes. Unas tocaban la cítara, otras la flauta, otras el salterio, pero entre todas descollaba extraordinariamente Parsondes, tanto por su belleza como por su arte, siendo también él tenido por mujer. Después que se hartaron de comer, Nanaro preguntó al enviado cuál le parecía sobresalir entre todas por la perfección de su belleza y de su arte. Y él, sin ninguna vacilación, contestó señalando a Parsondes: « Aquélla. » Nanaro palmoteó y se echó a reír durante mucho rato, y al fin dijo: « ¿ Quieres, pues, tenerla contigo esta noche? » « De muy buena gana », respondió. « Pues no te la daré », dijo Nanaro. « ¿ Por qué, entonces — replicó el enviado — me lo preguntas? » Dejando pasar un instante, Nanaro contestó: « Éste es Parsondes, por quien vienes. » Y como aquél no lo creyera, se lo juró. El enviado dijo a su vez: « Me maravilla que un hombre valiente, viéndose obligado a afeminarse, haya soportado la vida y no se haya matado, ya que no podía matar a sus enemigos. ¿ Cómo lo llevará esto nuestro señor cuando lo oiga? » Nanaro respondió: « Yo le explicaré sin dificultad que no cometo ningún delito. » Tales razones se dijeron entonces, y se fueron a acostar. Al día siguiente el babilonio puso a Parsondes en una carroza y lo remitió con el enviado.

Cuando llegaron a Susa, donde estaba el Rey, el enviado le presentó a Parsondes, y después de largo tiempo, Arteo sin poder reconocerle (pues en lugar de varón le veía transformado en mujer) le dijo: « ¡ Oh desdichado! ¿ Cómo sobrellavaste tal afrenta y no te moriste primero? » Parsondes contestó: « ¡ Oh Rey!

En verdad dicen que la fatalidad es más poderosa todavía que los dioses. Yo toleré la vida, aun a costa de tales sufrimientos, para que me fuera deparado contemplarte y, a la par, vengarme de Nanaro por tu mediación, lo que no lograría de haber muerto. No me frustres — dijo — ¡ oh Rey ! en la otra esperanza, y concédeme la venganza de un malvado. » Arteo se lo prometió para cuando llegara a Babilonia. No mucho tiempo después el Rey llegó a Babilonia y Parsondes recobró su naturaleza varonil y todos los días clamaba ante él para castigar a Nanaro. Éste también compareció ante el Rey y dijo que había obrado con justicia : « Porque Parsondes, sin hacerle ningún mal, se adelantó a calumniarme ante ti para que me mataras y le dieras el gobierno de Babilonia. » Arteo dijo que la reclamación de Parsondes era más justa : « Tú no debías hacerte justicia por ti mismo ni discurrir tales castigos, sino confiarme a mí el juicio. En suma, dentro de diez días te diré la sentencia que te corresponde. »

Al oír estas palabras, Nanaro se llenó de terror y acudió a Mitrafernes, el más influyente de los eunucos del Rey, y le prometió diez talentos de oro, diez copas de oro y doscientas de plata, a Parsondes cien talentos de plata y trajes suntuosos, y al Rey cien talentos de oro, cien copas de oro, mil talentos de plata, trescientas copas de plata, innumerables ropas y otros muchos y hermosos presentes si le recababa de Arteo la vida y la satrapía. El eunuco se presentó al Rey, como que era uno de los que él más honraba, y tras muchas súplicas, dijo que Nanaro no merecía la muerte pues no había matado a Parsondes, antes bien, agraviado y gravemente ofendido por él, le había agraviado a su vez. « Pero aunque fuera digno de muerte, concédeme, señor, esta gracia, y admite mi intercesión. Nanaro te dará a ti, su señor, mucho oro y plata, y a Parsondes cien talentos de plata en pena de su delito. » Con estas palabras el Rey se convenció e indicó la multa a Nanaro. Éste se inclinó ante el Rey, pero Parsondes, meneando la cabeza, dijo : « Parezca el primero que descubrió el oro y lo introdujo entre los hombres, pues por ello soy ahora mofa de un babilonio. » El eunuco, advirtiéndole que Parsondes llevaba a mal el juicio, le aconsejó : « Amigo, deja la ira y obedéceme : hazte amigo de Nanaro, pues así lo quiere nuestro señor. » Parsondes, empero, acechaba la oportunidad de vengarse, si podía, del eunuco y de Nanaro ; la encontró y se vengó ».

Los móviles no científicos que determinan las modas científicas han exaltado tan gratuita como generosamente la obra de Nicolao de Damasco, al papel de fuente principal de los más importantes escritos de Josefo. El ilustre heleanista prusiano Wilamowitz-Moellendorff afirma, por ejemplo ¹, que la *Historia* de Nicolao « es la base de la representación de Herodes en Josefo, y debemos, conforme a los fragmentos conservados en el original, achacar al reelaborador lo incoloro de la representación : por su psicología y por su estructura, la narración ofrece siempre más que mera abundancia de hechos : quien ha transmitido a Calderón el asunto de Herodes y Mariamna, tampoco como historiador es un satélite indigno de los peripatéticos ». Para medir la probidad de tales afirmaciones, repetidas prácticamente en todas las obras consagradas a Josefo y en todos los párra-

¹ *Die Griechische Literatur des Altertums, in Die Kultur der Gegenwart*, Leipzig, 1924, pág. 180.

fos que se ocupan de Nicolao de Damasco, basta recordar que el cotejo entre la obra de Josefo y su presunta fuente es imposible, ya que todos los fragmentos de la *Historia universal* relativos al pasado judío han sido conservados por el mismo Josefo ; y que mal pudo Nicolao transmitir a Calderón la historia de Herodes y Mariamna (que Josefo, emparentado con la Reina, ha incluido en amplia narración dentro de sus dos obras capitales), ya que no aparece una sola vez en todos los fragmentos conservados de Nicolao, a quien con toda probabilidad, Calderón no conoció ni de oídas. El sofisma sentimental que no pocas veces lleva a los eruditos a demostrar preferencia inequívoca por la fuente perdida antes que por la obra conservada y fecunda — por Hecateo antes que por Heródoto, por Panecio y Posidonio antes que por Cicerón —, es lo que explica las alabanzas que han llovido sobre los pintorescos fragmentos de la *Historia universal*. Valera, con su buen juicio que es a la vez penetración crítica y sentido estético de la jerarquía literaria, señala el verdadero lugar de la obra de Nicolao de Damasco cuando refunde los lances disparatados del relato babilonio en la exacta arquitectura de su cuento volteriano *Parsondes*.

Porque el *Parsondes* del literato andaluz se presenta en ceñida forma nada oriental, geométricamente encuadrado entre un principio inicial abstrato (« Aunque se ame y se respete la virtud, no se debe creer que sea tan vocinglera y tan espantadiza como la de ciertos censores del día ») y una moraleja que universaliza sus absurdas peripecias (« ¡ Desdichado aquél que hace alarde de la virtud sin tenerla probadísima ! ¡ Dichoso aquél que la practica y calla ! »). Varios toques aprietan el relato aumentando su eficacia : en primer lugar, está contado como experiencia propia, en primera persona, por un discípulo, inquebrantablemente virtuoso, del mismo Parsondes, quien para mayor economía será el encargado de ir en su busca — con lo cual recibe caracterización y enlace orgánico el anónimo enviado del rey Arteo. Valera comienza *in medias res*, explayándose con burlona gravedad en una circunstancia de su cosecha : la creencia de que el austero maestro se había incorporado al mundo sideral — mientras en el original, Arteo presume solamente que Parsondes ha perecido en una cacería —, lo que multiplica la sorpresa del alumno cuando lo descubre entre las bayaderas del sátrapa Nanar. El relato de Nicolao de Damasco ha recibido además un ligerísimo barniz de orientalismo convencional, ya en forma de despliegue erudito de detalles de religión persa, al explicar la divinización del sabio desaparecido, ya con descripciones de la pomposa comitiva que se dirige a rescatar a Parsondes, del lujo de la corte y persona del sátrapa Nanar, de la visión exótica de Babilonia. Pero, con estricta académica — no en vano el cuento resume su enseñanza en un verso de Moratín — Valera suprime algunos detalles genuinamente orientales. El eunuco castigado que lleva a Arteo nuevas de Parsondes se transforma en « algunos caballeros babilonios descontentos », y asimismo queda considerablemente reducida la feminización del protagonista, que en Nicolao llegaba a una grotesca perfección.

Como se ve, tanto los hechos agregados como los omitidos son detalles menores ; las datos materiales importantes están todos conservados. Pero, a la mínima alteración externa corresponde un total vuelco en el tono en que está concebida la narración : percibimos la sonrisa de Valera ante la necia gravedad con que el narrador antiguo, admirado por la filología alemana, expone el secuestro del

virtuoso Parsondes entre las tañedoras de Babilonia. Su sagacidad desengañada de diplomático y de hombre de mundo le sugiere un desenlace más coherente, y ordena todo el relato con miras a la sarcástica distensión final. El cuento antiguo y el moderno convergen en los hechos tanto como divergen en la intención, y la divergencia queda marcada en la disparidad de desenlace. Al elegante planteo de Valera corresponde otro desplazamiento en el carácter del protagonista. El autor contemporáneo, atento a un ejemplo moral, poco se interesa en la motivación anecdótica de la independencia de los cadusios. Parsondes no será, pues, hombre de acción sino exclusivamente un sabio de virtud ascética y predicadora. El héroe de Ctesias y de Nicolao de Damasco no puede reconciliarse con su agraviador; el antihéroe de Valera aprende bien pronto que su virtud era capa de grosería y de envidia, halla su mejoramiento moral entre las bailarinas y cantatrices, y brinda a su atónito discípulo la quintaesencia de su nueva sabiduría: « Cuidados ajenos matan al asno. »

La cómica incongruencia de tan castizo refrán proferido en Babilonia y por boca del santo varón Parsondes es muestra de la ironía de lengua, que es la expresión estilística de la trasposición de tono del relato. Valera emplea gustosamente el anacronismo lingüístico, representado por expresiones familiares del español contemporáneo (« El vulgo y la nobleza se nos reían en las narices »; « así iban las cosas, cuando una mañanita Arteo me hizo llamar »; « en compañía de todas estas alegres señoritas »), y en especial giros coloquiales franceses (« el rey Nanar... era la persona más *comm'il faut* que había yo tratado en mi vida »; « Desesperado y rabioso estaba yo de verle convertido en *bon vivant* ») que destacan la frivolidad moderna del tono, sobre todo por contraste con orientalismos por el estilo de los de *Le bourgeois gentilhomme* (« Tu sabiduría, señor, es como la luz que lo penetra y descubre todo. Vences al cocodrilo en prudencia y al lince en perspicacia »).

La inspiración oriental no es rara en la obra de Valera: su ávida inteligencia respondía por igual a la solicitud de lo antiguo y de lo moderno, de lo clásico y de lo remoto. Por reacción a lo que constituía el fondo primordial de su espíritu, en el prólogo de las *Leyendas del antiguo oriente* (Obras completas, t. XII), concebido como manifiesto para un arte de inspiración exótica, Valera a vueltas de proponerse como modelo los cuentos orientales de Voltaire, de Théophile Gautier y de Maurice Sand, llega a decir: « Mucho nos han encantado los poetas griegos, pero más nos interesan los personajes arios y más los cantos de las Vedas. » Lo instructivo es que de los dos fragmentos que acompañan este formal repudio de la literatura griega, el segundo, *Zarina*, también está tomado del griego, también se hallaba en la citada *Historia périca* de Ctesias y también sin duda, lo que determinó la elección de Valera, fué el fragmento de Nicolao de Damasco (el más minucioso de los que se refieren a ese episodio novelesco) que cuenta los virtuosos desdenes de la heroína, y el desesperado amor de Estriangeo, yerno del rey de Media.

Como es obvio, existe la posibilidad de que Valera no tomara directamente de Nicolás de Damasco el asunto de estos dos cuentos, sino de alguna obra intermedia que explicaría las modificaciones de ciertos nombres propios: Nanar frente a *Nánaros* en *Parsondes*, y en *Zarina*, Estrianges, Artinés frente a *Stryangaios*, *Artynes*. Pero bien pudiera ser que Valera rechazase de intento las formas evi-

dentemente helenizadas que emplean los historiadores griegos, para mantener el color oriental de sus narraciones. Como quiera que sea, poco importa en tan sabio helenista como Valera, que haya leído en su lengua original o en una versión moderna los temas que en sus manos se transforman exquisitamente, hasta poder codearse con las creaciones francesas que fija como dechados.

Así pues, aun en sus veleidades orientales, permanece Valera firmemente arraigado en la tradición clásica, no sólo por su aristocrático sentido de forma y estilo y hasta por su temple racionalista, que le mueve a subrayar el contenido universal de una olvidada anécdota, sino hasta por el material que utilizó, no espigado en los escritos « arios » ni en « los cantos de las Vedas », sino en las páginas más humildes de la literatura griega, en las que apenas dejó el genio helénico algún leve destello de su belleza y de su pensamiento.

MARÍA ROSA LIDA.

RESEÑAS

GIL VICENTE, *Tragicomedia de Don Duardos*. Editada por Dámaso Alonso. Instituto Antonio de Nebrija, Madrid, 1942, 329 págs.

Éste es el primero de los tres tomitos en que se va a distribuir la edición con los estudios completos; pero la excepcional calidad del trabajo nos invita a reseñarlo sin aguardar el resto. Encabeza el libro un estudio de « La poesía dramática en la *Tragicomedia de Don Duardos* »: a) obstáculos que el lector moderno encontrará (trabazón primitiva; lenguaje aportuguesado con muchos versos defectuosos); quien no se detenga en ello « gozará una de las obras más poéticamente bellas de nuestra literatura, entrará en un mundo todo de trémula y melancólica luz, de amor, de ensueño y de nostalgia »; b) un vistazo a la trama (tema del tomo tercero); c) renacentismo revuelto con medievalismo, uno de los mayores encantos del *Don Duardos*: la trama novelesca procede del *Primaleón*, novela de caballerías, que Gil Vicente (1521) simplifica en un idilio de amor cortesano e idealista antes de que se difundieran por el mundo *El cortesano* y los *Diálogos de amor*; con la huerta, unas veces escenario, otras saudoso recuerdo, personaje mudo que preside la acción, confidente y amigo de los enamorados, Gil Vicente es el único de nuestros dramaturgos clásicos que incorpora el paisaje al teatro; d) tempo lento en la historia de amores: con arte exquisito Gil Vicente muestra los avances del amor en el corazón de Flérida, la alta princesa que acaba por entregarse a un hombre cuyo nombre ignora y huye con él en las naves que le esperan, arrojándose a la ventura y al amor: e) el desconocido es un alto príncipe, anheloso de ser amado por sus dotes personales y no por su papel social: afirmación renacentista de la personalidad, humanismo; f) el editor concede que, en el arte de Gil Vicente, el primitivismo es responsable de bastantes torpezas, y que su profunda inspiración lírica, su voz velada de melancolía y la nitidez de su recién creada expresión superan al hombre de teatro: una mágica mezcla de candor y arte refinado; g) la técnica teatral, imperfecta, pero llena de encantos, muy distante de la seguridad de un Lope, pero libre también de su mecanización de la intriga.

Un modelo de estudio, dirigido primordialmente hacia los valores poéticos de la obra estudiada; y la sabia economía de erudición ha servido a la vez para destacar esos valores poéticos y para precisar el valor histórico del *Don Duardos*. Viene a continuación el texto con ortografía y puntuación modernas, pues se quiere llegar con esta primera (¡ en 1942 !) edición española al público en general (la edición erudita de las dos versiones de 1562 y 1586 se anuncia

para el tomo segundo). Después, un capítulo titulado « Problemas del castellano vicentino » (págs. 117-154, y otras 6 páginas de bibliografía): tras repasar las opiniones ajenas, Dámaso Alonso descubre tres direcciones convergentes: lusismo, arcaísmo castellano y leonesismo; la cuestión del lusismo se halla ahora iluminada por una « tradicionalidad castellanizante en Portugal », un castellano convencional de los poetas portugueses, fruto de una continuidad literaria autóctona, que nos descubre el mismo editor. La convivencia de direcciones determina la vacilación de formas idiomáticas como característica del castellano vicentino. Los leonesismos le vienen de Lucás Fernández y Juan del Encina, de quienes los toma como tradición literaria española (el convencional « dialecto sayagués »). Si los textos conservados nos dan una rima como *noche-eche*, es porque Gil Vicente puso, no el lusismo *noite*, sino el leonés *nueche*, como lo hizo también Sá de Miranda al escribir en castellano. Si Gil Vicente se aficiona a estos leonesismos es, primero, porque los ve justificados en autores españoles, y, segundo, porque se aproximan más que el castellano a sus hábitos portugueses, ya que es seguro que Gil Vicente, al escribir castellano, pensaba en portugués. Por análoga razón, le acomodaban mejor ciertas formas arcaicas; pues lusismo, leonismo y arcaísmo castellano coincidían en muchas ocasiones. Las notas (págs. 163-308, más 15 págs. de índices) estudian todas las cuestiones suscitadas, verso por verso. La erudición portuguesa y española puesta a contribución es amplísima, pero lo que más admiro, por la ejemplaridad que a los filólogos nos ofrece, es la extremada disciplina mental con que está meditado, planteado, y resuelto sólo cuando se puede, todo detalle problemático.

Como exégesis poética y filológica de una obra, esta edición repite las excelencias excepcionales de los trabajos del mismo Dámaso Alonso sobre Góngora; y, con su mero ejemplo, marca una ineludible obligación de todo intérprete, por desgracia casi siempre olvidada: la de ver que antes que nada las obras literarias son criaturas de arte, y, que, por consiguiente, a su cabal interpretación y disfrute como tales criaturas de arte deben orientarse los estudios que se les dediquen. La interpretación histórico-cultural ni es la única tarea del filólogo ni está en pugna con la interpretación poética: uno de los encantos mayores de este libro es justamente la coordinación permanente y como natural de ambas series de valores. Obras tan maduras y tan escrupulosamente realizadas suelen dar más que lo que sus títulos prometen; y en efecto, este libro viene a ser ahora, por añadidura, el estudio más penetrante y más demostrativo de la relación luso-castellana que hay en el español usado tradicionalmente por los escritores portugueses: una infiltración de la forma interior de lenguaje portuguesa en la española, para emplear la terminología filosófica.

Permítaseme contribuir en este punto con una observación personal: el hecho mismo de que castellanos medievales, entre ellos el rey Alfonso X, escribieran en gallego, y que tantos portugueses hayan escrito hasta el siglo XVII en castellano, me parece que tiene por base el reconocido sentimiento de que unos y otros constituían variedades de una misma unidad española. Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII* (Madrid, 1928), trae testimonios castellanos: « Soy portugués español » dice un personaje de Juan de Grajales; « Beso los pies a Su Alteza/ mil veces, Rey español » dice otro de Alarcón al rey portugués don Pedro I; y muchos ejemplos más. Camoens, en el soneto « De un tão felice enge-

nho produzido », enumera los poetas que cantaron el mito de Hero y Leandro : « Museo, Tarso e o nosso Boscão »; y Lope, en la dedicatoria de *El divino africano* recuerda un verso de « nuestro lusitano Camoens ». En *La tía fingida* figuran los portugueses entre los vizcaínos, gallegos, andaluces y demás españoles; y en *El peregrino curioso y grandeza de España*, 1577, de Bartolomé de Villalba y Estaña, uno de los pastores que acogen a los peregrinos propone : « Nos podremos entretener con aquella discreción y apodos de las naciones de España, que son los navarros, vizcaínos, leoneses, andaluces, castellanos, asturianos, gallegos, portugueses » (*Bibliófilos españoles*, págs. 351-354). (Tal sentimiento no dependió de que Portugal estuviera o no anexado a Castilla.) Esto es bien conocido. Mi observación se refiere al sentimiento que de la unidad lingüística, paralelamente al de unidad nacional o española, pudieron tener castellanos y portugueses. Hoy, sin duda alguna, vemos el portugués y el castellano como dos lenguas diferentes; pero es mucho lo que la divergencia de ambas lenguas debe al respectivo desarrollo posterior a 1600 y a las diferencias en la conservación y en el olvido del fondo antiguo; además, la doble literatura no sólo es un importantísimo motivo para que nos aparezcan el castellano y el portugués como dos « lenguas », sino que efectivamente las dos literaturas han sido y son dos diferentes factores reales de fijación. Pero en la Edad Media y en el siglo XVI el sentimiento dominante debió ser que el portugués y el castellano eran dos variedades de una misma lengua, aunque con diferencias muy importantes. Por lo menos, así se sentía del lado castellano (me faltan datos del portugués). El Condestable de Castilla aconsejaba a Carlos V que se casara con Doña Isabel de Portugal « porque es de nuestra lengua ». Nuestro venerado maestro, don Ramón Menéndez Pidal, comenta : « hermosa expresión, que, en su inexactitud filológica, revela la fraternidad fundamental hispanoportuguesa » (*Idea imperial de Carlos V*, Buenos Aires, 1941, pág. 19). Pero lo de « nuestra lengua » no parece que fuera un desliz del Condestable, sino una opinión generalizada, no entre la multitud de los habitantes, inconscientes de cualquier cuestión idiomática, pero sí entre los que tenían algún papel cultural activo. Tengo un solo testimonio que agregar, pero de inestimable valor. El autor anónimo de la *Gramática de la lengua vulgar de España*, Lovaina, 1559, enumera las cuatro diversas lenguas que se hablaban en la Península : el vascuense, el arábigo (entre moriscos), el catalán : « el cuarto lenguaje es aquel que yo nuevamente llamo Lengua vulgar de España, porque se habla y entiende en toda ella generalmente, y en particular tiene su asiento en los reinos de Aragón, Murcia, Castilla la nueva y la vieja, León y Portugal : aunque la lengua portuguesa tiene tantas y tales variedades en algunas palabras y pronunciaciones, que bien se puede llamar lengua de por sí... » (La Viñaza, *Bibl.*, col. 504). Parece como si el autor, al exhibir la variedad de idiomas que hay en España, de buena gana hubiera añadido el portugués como uno más, pero sin atreverse del todo a hacerlo. Precisemos que no es nuestro propósito examinar si tales opiniones estaban o no justificadas filológicamente, sino denunciarlas como un probable estado de opinión, o si se quiere, como mera impresión más o menos extendida, y su posible influencia en el bilingüismo de entonces. Aceptando esta impresión actuante, nos explicamos histórica y culturalmente mejor : 1º, que un rey de Castilla componga sus versos en gallego, porque lo toma, no como otra lengua que la suya, sino como otra variedad de su misma lengua ; 2º que muchos escri-

tores de un Portugal políticamente independiente no tengan escrúpulos patrióticos de superponer a su hablar portugués la modalidad castellana (lo mismo que hacían los aragoneses y, desde luego, los leoneses); y, sobre todo que se hubiera formado una tradición portuguesa del castellano. Aquí es obligatorio plantear la cuestión de que probablemente en los siglos XV y XVI muchos portugueses debieron sentir que la modalidad castellana tenía mayor alcance. (Esta es en mí una cuestión puramente científica, y lamentaría que se defendiera o atacara con pruritos patrióticos.) Y teniéndolo en cuenta, sigo enumerando ; 3º este sentimiento portugués respecto al castellano ayudaría corroborativamente a explicar por qué el genovés Colón elige en Portugal el castellano como « lengua escrita », tema tan magistralmente estudiado hace poco por Menéndez Pidal ; 4º, algunos judíos de los expulsados de España en 1492 se refugiaron en Portugal y convivieron con los judíos portugueses ; en 1496 fueron los judíos expulsados de Portugal y emigraron en su mayoría a Holanda. Eran mucho más numerosos los portugueses ; tras algún tiempo de bilingüismo, en Amsterdam se hizo el portugués lengua común en la vida comercial. « Sin embargo, el español estaba considerado como lengua más noble y por eso, empleado como lengua literaria o libresca, siendo muchas veces empleado en libros de oración para la traducción del texto hebraico. Por el contrario, en el púlpito era el portugués la lengua usada. En general se servían del portugués en todos los casos en que se dirigían directamente al pueblo. Las personas ilustradas también manejaban mejor la lengua de Camoens que la de Cervantes. » (W. Davids, citado y resumido por M. L. Wagner, *Os judeus hispano-portugueses e a sua lingua*, Coimbra, 1924, pág. 7).

AMADO ALONSO.

La Estrella de Sevilla. Notes and vocabulary by Franck Otis Reed and Esther M. Dixon. Introduction by John M. Hills. Heath's Modern Language Series, 1939.

Esta es una excelente edición con notas juiciosas y un vocabulario para el fácil manejo de la obra entre estudiantes de habla inglesa. El texto de la comedia — se ha seguido el de la versión más larga — está impreso escrupulosamente, y van al pie de página las variantes de la edición suelta y de la edición crítica publicada por Foulché-Delbosc en *RHI*, XLVIII, págs. 497-678. En capítulos aparte se expone el estado de la cuestión relativa al autor de la obra y a la fecha de la composición ; ambos problemas, bien puestos a luz, pero no resueltos ; realmente, ambos están encadenados. A la manera de como Menéndez y Pelayo termina los prólogos a las comedias de Lope, aquí se hace la historia literaria de la obra. Trabajo serio y decoroso hay en esta edición, tanto en la ejecución material como en los problemas y anotaciones que se plantean.

La Estrella de Sevilla es una comedia que hoy sugiere a los estudiosos problemas de variada especie : uno de ellos es el de la fuente. Pocas son las referencias concretas a leyendas o casos históricos en que pueda apoyarse el plan de la obra. ¿ Se ha pensado alguna vez relacionar la hermosa y desgraciada Tabera con la « Estrella Diana, hermosa muger de Sevilla » a la que dedicaron Francisco Impe-

rial, y otros, poesías que figuran en el *Cancionero de Baena* (n^{os} 231 a 235)? Bien que sólo el muy especial lado de la belleza es el loado, y no otro aspecto puede relacionarse; pero suponemos que dichas poesías debió de conocerlas el autor de la obra.

Con respecto a las notas sugeriremos algunas modificaciones.

Verso 69; nota en la pág. 129:

Y dí ¿ cómo en tantos soles
como Faetón no te abrasas?

El anotador dice que este *en* está « por » *entre*. Convendría decir que hoy usaríamos *entre*. En el comentador de *Menosprecio de corte*, de Guevara, *La Lectura*, pág. 221, con referencia al siguiente texto: « Fué el virtuoso y el más estimado romano que hubo en todos los antiguos romanos », pues dice: « *En* por *entre*; lo mismo que en latín ».

En los versos comentados *entre* daría la idea de estar rodeado de hermosas, mientras *en* nos muestra al hombre sumido en la belleza.

Verso 952; nota en pág. 163:

Busque tras mí Vuestra Alteza
lo oscuro del corredor.

Es algo excesivo ver una sustantivación de la cualidad en *oscuro*; significa 'la parte oscura del corredor'.

Verso 1250, nota en pág. 171:

No me ha de quedar;
si más que si arenas fuera,
deste linaje ninguno.

El anotador propone este significado: 'si fuera más de lo que fuera siendo arena'. Nosotros propondríamos el siguiente: 'De este linaje no ha de quedar ninguno, así (aunque) fuera (el linaje) más en número que arenas'. Si esto último es ajustado al texto, es claro que no se podrán aquellos dos *síes*, compararlos, como en la obra se propone, con los siguientes:

Yo voy a ver si la ingrata
que adoras, si el llanto deja

Estas son dos conjunciones anunciativas repetida una por anticipación de la primera. El *si* de *si más que...* es un *así* concesivo que debiera acentuarse, como proponemos en el siguiente caso del *Quijote*, II, cap. XXXIII: « Los escuderos de los caballeros andantes casi de ordinario beben agua porque siempre andan por florestas, selvas y prados, montañas y riscos, sin hallar una misericordia de vino, si dan por ella un ojo ».

Versos 1362 y 1367. Sería éste el lugar oportuno para señalar la diferencia que en el siglo XVII hay entre *casa* y *casas*. En el verso 698, « ¿En mi casa Vuestra Alteza? », se señala la cosa y el hogar familiar. En el verso 702 « que eran vuestras casas éstas », se señala el edificio con el uso que Covarrubias apunta: « Agora en lengua castellana se toma casa por la morada y habitación fabricada

con firmeza y sumptuosidad; y la de los hombres ricos llamamos en plural *las casas* del señor fulano ».

Las precedentes observaciones se refieren a muy menudos aspectos que pueden escapar a lectores de habla no hispana. En total, esta edición de *La Estrella de Sevilla* es una digna muestra de justeza y ciencia en la edición de una obra.

RAÚL MOGLIA.

EUSTAQUIO PALACIOS, *El alférez real*, edited by John L. Martin, illustrated by John Ushler. Oxford University Press, New York, 1941, XVIII-205 págs. (Reimpreso en 1942).

GUSTAVO SÁNCHEZ GALARRAGA, *El héroe*, edited with Introduction, Exercises, Notes and Vocabulary by Vigil A. Warren and James O. Swain. Oxford University Press, New York, 1941, XXII-158 págs.

Estas dos obras hispanoamericanas, tan admirablemente presentadas por la Oxford University Press, han sido elegidas como texto para estudiantes de español por la calidad de su lenguaje, fácil, rico en expresiones de la lengua hablada, y sin muchos regionalismos que, añadiendo dificultades a la explicación del texto, habrían sido de escasa utilidad por su limitación geográfica.

Es un acierto haber elegido *El alférez real*, del colombiano Eustaquio Palacios, como texto escolar. Es una obra típica de su época y de América, que llevará al estudiante del norte a un ambiente, costumbres y personajes ingenuos pero pintorescos, no muy profundos pero llenos de color, que le irán abriendo el camino de América al modo tradicional, desde las superficies del « color local », que ahora más que nunca estará en condiciones de abandonar, superándolas.

No podemos en cambio alabar el acierto en la elección de *El héroe* del cubano Gustavo Sánchez Galarraga. En un breve prefacio los señores Warren y Swain declaran que los movió a editarlo el interés cada vez mayor por los estudios relativos a Hispano-América en todos los campos de la vida y la cultura. Sin embargo, ello no justifica editar y tratar tan cuidadosamente una obra de tan escaso valor literario. Quizá el verdadero impulso haya sido el que *El héroe* es una pieza de circunstancias, estrenada poco después de la paz de 1918, que ha vuelto a adquirir validez en la actualidad.

El plan seguido en la edición de ambas obras es semejante: una introducción en que se sitúa la obra y el autor dentro de la literatura de su país; luego el texto, y al fin unos cuestionarios sobre el argumento, léxico de *todas* las voces que aparecen en el texto, y notas. El carácter de éstas es distinto en las dos ediciones comentadas,

En *El alférez real* las notas son de geografía, historia y léxico: muy sucintas, sólo pretenden traducir y explicar lo imprescindible para facilitar la lectura. El afán de brevedad — a veces excesivo — quizá sea el responsable de alguna traducción no del todo exacta (cf. II, 4: *niño mimado* 'favorite'); en la nota 4 al capítulo IV, se explica que *donde mi madre*, considerado arcaico en España, se usa todavía en Colombia. Aun dentro de la brevedad que se ha impuesto el autor se podría haber dicho con más exactitud, y sin entrar en detalles, siguiendo a

Cuervo en *Apuntaciones Críticas* (7ª edición, Bogotá, 1939, \$ 458): « hoy se extiende a gran parte de América ».

Los editores de *El héroe* han dado más importancia a las notas, que son más extensas y se proponen enseñar el uso de tal o cual tiempo verbal, el significado de ciertas expresiones, a veces hasta sus matices. Sin embargo, se nos va a permitir una objeción: el diálogo de Sánchez Galarraga trata de reflejar la lengua hablada familiar, y las equivalencias inglesas con que los editores lo anotan no son las formas correspondientes del inglés hablado, sino las de un inglés de lengua escrita; y esto puede descarriar al alumno acerca del uso y valor social de las expresiones que está estudiando e impedirle apreciar bien sus matices expresivos. Las notas de los señores Warren y Swain tienen el laudable intento de poner al alumno en la busca de explicaciones, motivos y matices de los usos españoles.

FRIDA WEBER.

JOSEPH W. BARLOW, *Basic Spanish*. New York, F. S. Crofts Co., 1941, xiv + 208 págs.

El autor emplea en este libro de aprendizaje elemental del español los trabajos de Keniston (*Spanish Idiom List, Spanish Syntax List*) y de Buchanan (*Graded Spanish Word Book*). Para las veinticinco lecciones de su texto, Barlow ha seleccionado un vocabulario básico de seiscientos cincuenta y ocho palabras y las construcciones sintácticas y modismos más comunes: en suma, el material indispensable, a su juicio, para quien se inicia en el aprendizaje del español.

Se incluyen en las distintas lecciones diálogos en español; el vocabulario empleado, con su traducción inglesa; explicaciones gramaticales — en inglés — sobre el material de lectura, y ejercicios de traducción del español al inglés y viceversa. El autor ha dado especial importancia a los tipos de construcción sintáctica, sobre todo en las primeras lecciones. El estudiante, una vez familiarizado con ellos, podrá así apoyar en ese conocimiento la adquisición de giros nuevos y más complejos.

El material léxico se introduce también gradualmente, y es de señalar la habilidad con que Barlow sabe relacionar en forma progresiva y armónica lo ya estudiado con lo que va a estudiarse. Hasta hubiera sido quizá preferible que el autor, ajustándose más estrictamente a este plan, dejara para los capítulos finales parte del vocabulario y ciertas construcciones de difícil aprendizaje. Nos parece, por ejemplo, que resulta algún tanto prematuro el empleo de los tiempos compuestos. Tampoco es procedimiento muy recomendable, a nuestro entender, el de hacer inferir el significado de una palabra o frase por medio de un contexto en otra lengua (cf. pág. 63): « *I am eating* la carne »; « *I used to meet* al viejo en la calle », puesto que palabras aisladas de un idioma irrumpen de ese modo en la estructura sintáctica del otro.

Los diálogos suelen tocar aspectos y costumbres de países de habla española. Las notas (en inglés) al pie de página, los mapas ilustrativos y las referencias geográficas a España y América ayudan a dirigir y fijar la atención del principiante y dan al mismo tiempo — como los modismos y refranes — mayor flexibilidad a las lecciones. Mérito de Barlow ha sido precisamente el haber conciliado

tales ventajas con el plan simple y directo que los manuales de este género requieren. « Cuanto menos elementos inesenciales se utilicen en un libro de texto, tanto más rápida y fácilmente pasará el alumno a través del túnel, hasta alcanzar la luz de la libertad idiomática », ha dicho I. A. Richards. Barlow ha acertado en la tarea de descartar lo superfluo y delimitar el mínimo caudal de formas léxicas y sintácticas necesarias a la vez como elementales instrumentos prácticos de comunicación y como primer peldaño en el aprendizaje metódico del idioma. Y es de esperar que otros autores de textos para la enseñanza del castellano comprendan, como Barlow, el provecho que para esa tarea puede obtenerse utilizando adecuadamente las investigaciones ya hechas por los mejores hispanistas. Por lo demás, claro está que la práctica misma de la enseñanza decidirá en definitiva sobre la conveniencia de emplear en los cursos de español este método que de tan creciente favor viene gozando en los de inglés.

SARA KURLAT.

GERD MOSER, *Les romantiques portugais et l'Allemagne*, Jouve et Cie., éditeurs, París, 1939, 231 págs.

En los últimos años el romanticismo portugués ha sido objeto de varios estudios de crítica comparativa: Georges Le Gentil estudió las influencias francesas; Antscherl la influencia alemana sobre Garret, estudio al que Petriconi hizo un extenso comentario; Ferreira Lima anotó numerosos hechos de la irradiación de Garret en España y en el Brasil, ampliando así estudios anteriores de José Verísimo y de Farinelli; Félix Walter nos descubrió contactos de ese romanticismo portugués con la vida inglesa, y, ahora, Gerd Moser, en su tesis de doctorado presentada a la Universidad de París, analiza con detención y método seguro el germanismo de los tres jefes del romanticismo portugués: Garret, Herculano y Castilho.

Es obra de sólida erudición y, al mismo tiempo, de hábil aprovechamiento de los escasos materiales con que está construida. Escasos materiales digo, no porque el autor no conozca toda la documentación sobre el tema, sino porque los datos concretos sobre esa influencia literaria alemana, directa o indirecta, son escasos e inorgánicos y, también, por no ser grande la influencia alemana en Portugal.

El doctor Moser ha ampliado su obra retrospectivamente cuanto ha podido. En ella hace, en efecto, una detenida historia de los contactos lusitano-germánicos desde los orígenes de Portugal, en el siglo XII, como episodio de la reconquista del suelo hispánico contra los moros, en la cual intervinieron cruzados germanos. Se detiene más en el período del Renacimiento y la Contrarreforma, la cual sería, lógicamente, en Portugal y España, antigermánica. Rastrea luego todos los indicios de la curiosidad intelectual germanófila en los siglos XVII y XVIII, hasta llegar al pre-romanticismo. Naturalmente, en el siglo XVI es Damião de Goes, gran figura de historiador, humanista y heterodoxo, y también noble ejemplo de internacionalismo cordial, quien detiene más la atención de Moser; en el siglo XVIII es la Marquesa de Alorna, venerable figura de la inteligencia femenina peninsular, verdadera introductora del germanismo directo o de primera mano en Portugal, la que sobresale en ese modesto panorama. Doña Leonor de Almei-

da (Alcipe en pseudónimo arcádico), Condesa de Oyenhausen por su casamiento con un noble alemán y Marquesa de Alorna por herencia portuguesa, viajó mucho por la Europa central, fué embajadora en Viena y tuvo una larga vida de desastrosos y desventuras, que no le impidieron pacíficos estudios y fecunda actividad de poetisa y traductora. Fué amiga de Madame de Staël y guía de los primeros estudios germánicos de Alexandre Herculano, el cual confesó su gratitud públicamente.

El doctor Moser muestra después el papel importantísimo del destierro político de los obreros portugueses del romanticismo y sus secuaces, que eran apóstoles y soldados del liberalismo y por eso tuvieron que dejar el país durante la reacción absolutista de don Miguel (1827-1834). Asombra que se hayan dirigido a Alemania tan pocos desterrados: los que fueron allí, Barreto Feio y Gomes Monteiro, descubrirían a Gil Vicente olvidado desde su prohibición por el Santo Oficio. Recuerda, a propósito, como dato curioso, que según los papeles de Goethe, sólo dos portugueses lo vieron y conversaron con él: el Conde da Barca, Antonio de Araujo de Azevedo y su secretario, que lo visitaron el 13 de septiembre de 1797.

La lenta entrada del kantismo en Portugal, las traducciones del *Fausto* y la polémica suscitada por la de Castilho están detenidamente anotadas y los argumentos críticos bien analizados.

Como la influencia alemana sobre el romanticismo portugués es discontinua y se disimula grandemente con la asimilación nacional, o se pierde por entre la masa de los materiales de otras procedencias, sobre todo la tradición nacional y la infiltración francesa, Moser tiene que hacer un verdadero inventario de esos datos sueltos, recorriendo las olvidadas revistas literarias de nuestro romanticismo y catalogando las traducciones portuguesas de obras alemanas. Este último método seguramente le fué sugerido por su ilustre maestro el profesor Le Gentil, de la Sorbonne, quien ya había demostrado, en las revistas españolas de la época, la fecundidad de esa fatigosa tarea.

En la parte final de su tesis el doctor Moser nos ofrece un cuadro sintético de la influencia alemana en Portugal en el pre-romanticismo y en el romanticismo: Leibniz, Wolf, algunos juristas y teólogos en la enseñanza de la universidad de Coímbra; Haller, Gessner y Klopstock en la poesía arcádica de las vísperas de la reforma romántica, influencia muchas veces indirecta a través de las traducciones francesas, hasta que la Marquesa de Alorna entra en la intimidad de la lengua y de la literatura alemana. Y el germanismo directo penetra en Portugal por los autores leídos originalmente en alemán: Wieland, Goethe, Schiller y Bürger. Se hacen traducciones e imitaciones. Gomes Monteiro, con sus *Echos da lyra teutonica*, milita en el germanismo de primera mano. Alexandre Herculano estudia los maestros de la historia del derecho y de la historiografía medieval. Garret recibe de A. W. Schlegel estímulos para su restauración del teatro nacional, por lo menos su conciencia crítica. Pero los románticos portugueses, mucho menos rebeldes que los franceses frente a la tradición clásica de formalismo estético, y uno de ellos representante de la supervivencia del espíritu clásico dentro de los ropajes románticos (Castilho), se interesan principalmente por los clásicos alemanes y se detienen en ellos; Heine, Jean Paul, Hoffman y los románticos inmediatos sólo entran con la generación del realismo en su fase de indisciplina o de inmoderada importación exótica.

La obra se detiene justamente en el momento en que el verdadero germanismo poético, filosófico y filológico pone pie en Portugal con la generación de Anthero de Quental, aquella generación que durante algunos decenios gobernó las inteligencias del país, por lo menos las más inquietas o sedientas de brisas cosmopolitas. Cuando ingresó en la Universidad, mi profesor F. Adolfo Coelho, introductor de la filología románica de Diez, a la manera de Platón que exigía la geometría como indispensable introducción de la filosofía, casi gritaba en la puerta del aula: « No entre aquí el que no sabe alemán ». El hegelianismo y el positivismo se disputaban entonces la hegemonía entre los espíritus jóvenes. Vendrían después las filosofías irracionalistas, que son ya la descomposición de la especulación en arbitrio y sofisma.

Como, a pesar de hacer del romanticismo el centro de su estudio, el doctor Moser no ha dudado en remontarnos a los orígenes de la nacionalidad y en historiarnos la escasa influencia germánica anterior al romanticismo, y, en cambio, se detiene en el momento en que los gérmenes de los precursores iban a fructificar, su obra padece con ello de cierto desequilibrio. Antes de Anthero de Quental el germanismo es esporádico. El mismo autor lo reconoce en este pasaje de su libro que es como una síntesis de sus conclusiones: « Salvo en lo que concierne a la enseñanza científica de la Universidad de Coímbra entre 1840 y 1870 la literatura alemana no interesó nunca a una generación o un grupo entero, sino solamente a individuos *excéntricos*. Sin embargo, no se debe creer que ellos estuvieran completamente aislados en un medio indiferente. Las afinidades intelectuales que los habían conducido al estudio del alemán los aproximaban unos a otros, pues se comprueba que esos germanizantes formaron entre sí familias espirituales, cuyos "árboles genealógicos" nos hemos esforzado en mostrar, unos conocidos desde hace mucho, otros todavía oscuros, pero cuya existencia parece probable, en cuanto se reflexione en el papel importante que desempeña la sugestión de los amigos y de los maestros en las corrientes literarias. Así hemos reconstruido una familia espiritual, alrededor de Leonor de Alorna, que englobaba a Araújo, Filinto Elysio y Herculano. Filinto Elysio influyó en Garret; Garret influyó en Herculano y fué influido por él, en cuanto que ambos prolongaban el germanismo de Castilho alimentado por la tradición pseudoclásica de Coímbra. Herculano, a su vez, formó el centro de una familia en la cual hemos subrayado a Ferrer y Soares de Passo, así como a Anthero de Quental y Oliveira Martins, los representantes del germanismo en el movimiento de Coímbra » (pág. 179).

La obra tiene abundante información bibliográfica; puede, por eso y por los hechos nuevos que revela, ser utilísimo punto de partida para nuevos rumbos de investigación. Moser, con este libro, Carlina Michäelis de Vasconcellos, con el estudio publicado en el *In Memoriam* a Anthero de Quental, Saavedra Machado, con los documentos reunidos, Eduardo Salzer con las noticias de los estudios portugueses en Alemania, *Revista de Historia*, y artículos recientes de Cabral Moncada y Gustavo Ramos (*Alemania y el mundo iberoamericano*), constituyen los principales elementos de estudio sobre el intercambio intelectual de Portugal con Alemania.

FIDELINO DE FIGUEIREDO.

GEORGIANA GODDARD KING. *Heart of Spain*. Edited by Agnes Mongan. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1941. XVI + 179 págs.

Georgiana Goddard King (1870-1939) fué una de las más altas autoridades sobre la arquitectura española de la Edad Media. Se dió a conocer, dentro de este campo de investigación, con las copiosas anotaciones que puso al clásico libro del inglés Street sobre *La arquitectura gótica en España* en la edición de 1914. Publicó después libros propios: *El camino de Santiago* (1920), *Iglesias románicas en España* (1924), *Mudéjar* (1927), además de estudios sobre las Órdenes de caballería y sobre la pintura en Cerdeña. Puso en ellos, al servicio de su fina intuición artística y de su agudo sentido crítico, los frutos de su incalculable conocimiento de la vida y las artes de la Edad Media, que estudiaba recorriendo palmo a palmo todas las tierras próximas al Mediterráneo. Hizo descripciones admirables de muchas obras del arte español y señaló relaciones, no siempre advertidas antes, con Bizancio, o con Siria, o con Anatolia, o con Borgoña, o con Inglaterra.

Corazón de España, la obra que ahora se publica póstumamente, no es, como podría pensarse, la última de su autora. El manuscrito que se descubrió entre sus papeles lleva brevísimo prefacio fechado el día de la Candelaria de 1926¹. Ahora se imprime bajo el cuidado amoroso y con exquisito prólogo de una de sus discípulas, Miss Agnes Mongan, del Museo Fogg en la Universidad de Harvard. Miss Mongan nos habla de «la larga generación de estudiantes que disfrutaron el privilegio de sentarse ante su vigorosa presencia, bajo el dramático hechizo de su inteligencia amplia y estimulante»; de «la sabiduría y la discreción, el espíritu cálido y ágil, la pronta simpatía, que derramaba con prodigiosa e inolvidable generosidad»; de cómo, «al oír su nombre, el aire de cansado aburrimiento desaparece súbitamente de la cara de algún sacristán o se iluminan los ojos de algún retraído bibliotecario»; de cómo, una mañana de primavera, llegó la gran maestra a su clase de Bryn Mawr, y su inesperada pregunta fué qué habrían dicho, ante una mañana así, Chaucer, o Shakespeare, o Fra Angelico, o Botticelli, con la no menos inesperada consecuencia de abrir la puerta del aula e invitar a las alumnas a salir al campo vecino.

Corazón de España no es obra sistemática; está escrita en forma de divagación. La autora comienza su peregrinaje entrando a Burgos de noche, después de fatigoso viaje, y meditando allí sobre Castilla; después de echar una mirada rápida a los templos, las casas y los hombres, evoca al Cid. De Burgos pasa a «ciudadestorreadas» Daroca, Madrigal de las Altas Torres, Cuenca y Alarcón. De pronto, piensa en las coplas («la copla es, después del proverbio, la unidad literaria más breve»; «breve, directa y acre, penetra en nuestra pobre humanidad y la punza hasta el fondo en alguna herida o en alguna debilidad»; «la más infeliz cantora, al chillar sus cuatro versos, es capaz de hincar el diente en algún

¹ Es posible que Miss King haya pensado escribir el libro en colaboración: en la página 24 habla de «los autores» (the present authors), a menos que éste sea mero plural retórico o deslíz de la pluma. De todos modos, la obra es individual suya. Resulta curioso observar dejos españoles en el estilo: una que otra vez el giro resulta extraño (pág. 70) y de seguro la autora lo habría corregido en su revisión final.

punto que nos duela» (es capaz de tener duende, habría dicho García Lorca); hábilmente traduce al inglés unos sesenta cantares. De ahí sigue hacia «antiguas fronteras», Segovia, Ávila, Toledo, y evoca los romances viejos, de los cuales hace igualmente traducciones: ya había traducido dos en su libro sobre *Las Órdenes militares en España*; ahora traduce íntegros, entre otros, *Abenámar* y *Fontefrída*. Llega a Madrid, cuya esencia está en la vida de café — el café como ágora —, y allí comenta a Pío Baroja («tiritante en un mundo de frustraciones, grita pidiendo acción, cualquiera que ella sea»), a Blasco Ibáñez («no es más que medio novelista»); la otra mitad de él es predicador, pariente en rama colateral de San Vicente Ferrer, y escribe bajo «la gran emoción del siglo XIX», la emoción de la inevitabilidad de las leyes naturales), a Ganivet (cuyo *Idearium español* es «indispensable para todo el que quiera entender a España»), a Azorín (cuyo «realismo sublimado», en las descripciones, compara al de Vermeer o Peter de Hoogh). Después se va al oeste, «mundo mucho más antiguo y arcaico en su aspecto que el mundo que acabamos de dejar», hacia Zamora la de doña Urraca y Toro la de doña Elvira, a Salamanca, donde evoca a Fray Luis de León. Por último, toma «el camino largo» hacia Extremadura, se detiene en Trujillo, «que pertenece al mundo del granito» y así llegamos a la *Meditación final*. Como adición utilísima hay una *Clave de la arquitectura española*, en dos páginas de letra menuda.

La obra, se ve, no pretende abarcar a toda España; el recorrido geográfico se debe al azar — o a la lógica — de las emociones del momento. Las referencias a la arquitectura son constantes, desde luego, y magistrales; reforzadas a veces con adecuadas ilustraciones. Pero «las ciudades españolas — piensa — son más preciosas que cualquiera de las cosas que contienen, y ése es su milagro definitivo. No se puede hacer el inventario de Toledo o de Cuenca como si fueran museos». Observa la total identificación de las viejas ciudades con la tierra o la roca en que se asientan: los rojos muros de Daroca son «de igual color y sustancia que las rojas colinas por donde suben»; en Madrigal, «todo tiene el color pardo rosáceo, cálido, amistoso, de los ladrillos regionales»; Motilla del Palancar, en el camino hacia Alarcón, «es toda color de rosa: piedra, argamasa y tejas, todas por igual»; Salamanca «duerme en medio de una inmensa llanura, dorada y silenciosa». Está siempre atenta a los cambios de color: así, a la hora del ocaso, «el Toledo del Greco es azul de matiz lila; como una ciudad encantada, alza sus torres contra el cielo pálido como cristal, y la oscuridad sube, fría, de las barrancas del Tajo», y en Salamanca «la piedra leonada se hinche de oro rosado».

Esta ilustre especialista no padece ninguna de las limitaciones que es usual suponer en la tribu. Su familiaridad con la literatura española sorprende por la amplitud y la seguridad: a veces se revela en una nota fugaz, como cuando habla de Garcilaso («poeta con dón de gracia y buen caballero: otro Sidney») o al nombrar a Menéndez Pelayo, «sabio de tipo antiguo, con saber urbano y maduro», o cuando describe unos versos de Antonio Machado, «llenos de repeticiones tennes, como tema con variaciones, y de reflejos delicados, como un espejo»; a veces en páginas completas, como las que dedica a las semejanzas y diferencias entre Fray Luis de León y Milton, como poetas, como prosadores y como hombres.

Sorprendente, más aún, y admirable, es su familiaridad con toda la vida es-

pañola; lo es su gusto por los colores, los olores, los ruidos, el viento, y, sobre todas las cosas, los seres humanos: nunca se cansa de describir la figura y el carácter del español. Páginas especialmente felices son las que consagra a los ejemplares en que el tipo físico alcanza su plenitud mejor: el campesino de cuarenta años y la dama joven; pero no olvida la dignidad de las ancianas, en quienes la delgadez realza «la belleza de la estructura ósea que sostiene la incomparable hermosura de España». Igualmente, las páginas donde describe a la mujer española, «que respeta su cuerpo como instrumento perfecto de expresión, el más completo que posee: piensa con todo él, y no solo con la cabeza»; que se educa en la discreción, pero no en la ignorancia de las realidades del mundo, y que en la historia y la literatura florece en figuras ejemplares — la mujer racional y previsora, con capacidad de gobierno y de ejecución, «desde las reinas, doña Urraca y Blanca de Castilla, a través de las religiosas, como Santa Teresa y Sor María de Ágreda, hasta las heroínas de Galdós: Leré, y Electra, y Victoria, a quien llamaban *la loca de la casa*». En suma, este libro es uno de los más hermosos que se hayan escrito sobre España.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA.

BIBLIOGRAFÍA

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

SECCIÓN GENERAL

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS

4421. *Bibliografía*. — RFH, 1941, III, 186-206. — Véase núm. 4173.
4422. TORRE REVELLO, J. — *Orígenes de la imprenta en España y su desarrollo en la América española. Estudio histórico*. — Buenos Aires, Editado por la Institución Cultural Española de Buenos Aires, 1940, 350 págs., ilustr.
4423. LÓPEZ DEL TORO, J. — *Curiosidades bibliográficas en la Biblioteca Universitaria de Granada*. — BUG, 1940, XII, 237-260, 527-545. [Contiene: I. *El panegírico a Calpurnio Pisón*. II. *Tres poemas difíciles de Simmias de Rodas*.]

HISTORIA

España

4424. SANTA MARINA, L. — *Cisneros*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, 183 págs., \$ 2.00 arg.
4425. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y MORALES, G. — *Relaciones de España con Inglaterra y Francia durante los reinados de Carlos I y Felipe II*. — BUG, 1940, XII, 351-421.
4426. MIRANDA, F. S. DE — *El sitio de Melilla de 1774 a 1775*. Contiene el

diario del ataque y defensa de la Plaza de Melilla contra el ejército del Emperador de Marruecos, mandado por su misma persona desde el 9 de diciembre de 1774. Con notas retrospectivas, aclaraciones para la más clara inteligencia del texto y documentos relacionados con la historia de este glorioso sitio. Presentado por don Rafael Fernández de Castro y Pedrera. — Tánger, Talls. Artes Gráficas Boscá de Larache, 1939, IX-112-XIV págs. (Publicaciones del Inst. General Franco para la Investigación Hispanoárabe. Sección tercera, Utilización de Archivos Españoles.)

Portugal

4427. SOUZA, L. DE — *Les portugais et l'Afrique du Nord de 1521 à 1557. Extraits des «Annales de Jean III»*. Trad. française par R. Ricard. — Lisboa, Livraria Portugália, 1940, 208 págs.
4428. *Études sur l'histoire de l'expansion portugaise dans le monde publiées avec le concours de l'«Institut para Alta Cultura» de Lisbonne*. — RHistM, 1939, XIV, núm. 39.
4429. FERRÃO, A. — *Reinado de D. Miguel. Volume I. O cerco do Porto (1832-1833)*. — Lisboa, Publicações da Comissão de História Militar, 1940, X-658 págs.

ARQUEOLOGÍA Y ARTE

4430. *Hispanic Notes*. 1941. — New York, The Hispanic Society of America, 1941, 124 págs. [Contiene: Elizabeth de Gué Trapier, *Notes on Spanish drawings*; Ada Marshall Johnson, *Custodias for the Precessionals of Corpus Christi*; Florence Lewis May, *The single-warp knot in Spanish rugs*; Alice Wilson Frothingham, *Apothecaries' shops in Spain*.]
4431. POST, C. R. — *A history of Spanish painting*. Vol. 8. *The Aragonese school in the late Middle Ages*. — Cambridge, Harvard University Press, 1941, 774 págs. 15.00 dólares, 358 ilustr. — Véase núm. 2371.
4432. MAYER, A. L. — *Velázquez*. — Buenos Aires, Janos Peter Kramer, 1940, 110 págs., ilustr.
4433. BESSARABOFF, N. — *Ancient European musical instruments: an organological study of the musical instruments in the Leslie Lindsey Mason collection at the Museum of Fine Arts, Boston*. — Cambridge, Harvard University Press, 1941, XXXIII-536 págs., 10 dólares, 89 ilustr.

VIAJES

4434. FARINELLI, A. — *La obra completa y reordenada sobre los viajes por España y Portugal*. — Nac, 24 ag. 1941. [Anuncia la próxima reedición de su obra *Divagaciones bibliográficas sobre los viajes por España y Portugal* desde principios de la Edad Media hasta el comienzo del siglo xx.]
4435. KING, GEORGIANA GODDARD — *Heart of Spain*. Ed. by Agnes Morgan. — Cambridge, Harvard University Press, 1941, 179 págs., ilustr., 3.00 dólares.

LENGUA

ESTUDIOS GENERALES

Lingüística

4436. BOAS, FRANZ — *Language and culture*. — En: *The disciplines of the humanities*, Menasha, Wisconsin, George Banta Publ. Co., 1942, p. 178-184.
4437. ALONSO, AMADO — *Substratum y superstratum*. — RFH, 1941, III, 209-218.

Fonética general

4438. TREVIÑO, S. N. — *Phonetics* [Bibliografía]. — ASp, 1941, XVI, 225-227, 304-305. — Véase núm. 4217.
4439. SOTAVALTA, A. — *Ueber die Struktur der Laute*. — Helsinki, Akateeminen Kirjakauppa, 1940, 212 págs. (Annales Acad. Scientiarum Fennicae).
4440. POTTER, S. — Sobre: H. L. Koppelman, *Ursachen des Lautwandels*. — MLR, 1941, XXXVI, 400-401.
4441. FAIRBANKS, G. — *Recent experimental investigations of vocal pitch in speech*. — JAcS, 1940, XI, 457-466.

Geografía lingüística

4442. NAVARRO TOMÁS, T. — *The linguistic atlas of Spain and the Spanish of the Americas*. — ACLSB, 1942, núm. 34, p. 68-74.
4443. KENISTON, H. — *Notes on research in the Spanish spoken in the United States*. — ACLSB, 1942, núm. 34, p. 64-67.

LATÍN Y LENGUAS PRERROMÁNICAS

4444. LIND, L. R. — *Medieval Latin studies. Their nature and possibilities*. — Lawrence, Kansas, University of Kansas, 1941, 48 págs. (University of Kansas Publications, Humanistic Studies.)
4445. SAS, L. F. — Sobre: A. C. Jennings, *A linguistic study of the Cartulario of San Vicente de Oviedo*. — RRQ, 1941, XXXII, 320-322.
4446. SACKS, N. P. — Sobre: A. C. Jennings, *A linguistic study of the Cartulario de San Vicente de Oviedo*. — HR, 1942, X, 82-85.

FILOLOGÍA ROMÁNICA

4447. ZAUNER, A. — Sobre: G. Reichenkron, *Beiträge zur romanischen Lautlehre*. — RF, 1940, LV, 290-291.
4448. ALMEIDAS LUCAS, J. DE — *Os numerais nas línguas românicas*. — Por, 1941, XIV, 11-15; 54-57. — Véase núm. 3863.

HISTORIA DEL IDIOMA

España

4449. ALONSO, D. — *Sobre la enseñanza de la filología española*. — Madrid, Publicaciones de la Revista Nacional de Educación, 1941, 20 págs.
4450. PAIVA BOLÉO, M. — Sobre: D. Alonso, *Sobre la enseñanza de la filología española*. — Biblos, 1941, XVII, 371-375.
4451. *A bibliographical guide to materials on American Spanish*. Edited for the Committee on Latin American Studies of the American Council of Learned Societies by Madeline W. Nichols. — Cambridge, Harvard

University Press, 1941, 114 págs., 1.50 dólares. (Miscellaneous publication.)

4452. CUERVO, R. J. — *Cartas de su archivo*. — Volumen 1. — Bogotá, Imp. Instituto Gráfico, 1941, 261 págs.
4453. RESTREPO, F. — *Trabajos inéditos de Rufino José Cuervo*. — RJav, 1941, XVI, 13-20.
4454. GONZÁLEZ DE LA CALLE, [PEDRO] U. — *Notas para una posible adición a un texto del maestro Cuervo*. — Educ, 1941, núms. 2-3, p. 202-214.

Portugal

4455. MACHADO, J. P. — *Gonçalves Viana*. — BdF, 1940, VII, 1-16.
4456. MACHADO, J. P. — *Acrecentos de Gonçalves Viana as suas « Apostulas »*. Outras notas a propósito. — BdF, 1940, VII, 49-112, 121-160.
4457. NASCENTES, A. — *Estudios filológicos* (1ª serie). — Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1939, 150 págs.
4458. SANCHES, E. — *Língua brasileira*. — São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1940, XLII-340 págs. (Biblioteca Pedagógica Brasileira. Brasileira.)
4459. PACINI COELI, J. — *O Brasil falando brasileiro*. — Plan, 1941, I, núm. 6, p. 14.
4460. NEME, M. — *Teorismo, realidade e língua brasileira*. — Plan, 1941, I, núm. 5, p. 14.

GRAMÁTICA

España

4461. PINILLA, N. — *Las tres gramáticas*. — Santiago de Chile, Publicaciones de la Revista de Educación, 1941, 24 págs.

4462. SPITZER, L. — *Paralelos catalanes y portugueses de «ello»*. — RFH, 1941, III, p. 272. [Agrega algunos datos al artículo de P. Henríquez Ureña sobre el mismo tema.]
4463. MALKIEL, Y. — *The «amulata-do» type in Spanish*. — RRQ, 1941, XXXII, 278-295.

Portugal

4464. ALLEN, J. H. D. — *Portuguese word formation with suffixes*. — Philadelphia, University of Pennsylvania, 1941, 143 págs. [Tesis doctoral].
4465. PIEL, J. M. — *A formação dos nomes de lugares e de instrumentos em português*. — BdF, 1940, VII, 31-47.

Enseñanza del idioma

Español

4466. ALONSO, A. & P. HENRÍQUEZ UREÑA — *Gramática castellana*. — Primer-segundo curso. Manual adaptado a los programas vigentes en la enseñanza secundaria. 2ª ed. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940-1941, 2 vols., \$ 4.00 arg. — Véase núm. 2432.
4467. CORBATÓ, H. — *An experiment in the teaching of Spanish*. — HispCal, 1941, XXIV, 389-396.
4468. MITCHELL, H. — *Spanish verb and idioms achievement test*. — Boston, D. C. Heath, 1942, 109 págs.
4469. JONES, W. K. & MIRIAM HANSEN — *Hispanoamericanos*. — New York, Henry Holt & Co., 1941, XIII-270-IX págs., 1.45 dólares.
4470. *Cinco novelitas y un cuento*. Ed. by J. Cano [and] Edith Cameron. — Boston, D. C. Heath, 1941, 270 págs.

Portugués

4471. MALKIEL, Y. — *Difficulties in the simultaneous study of Spanish and*

Portuguese. — MLJ, 1941, XXV, 853-856.

4472. SERPA, O. — *Português para estrangeiros*. — Rio de Janeiro, F. Alves, 1941, 119 págs., ilustr. (Linguagem Brasileira.)
4473. WILLIAMS, E. B. — *An introductory Portuguese grammar*. — New York, F. S. Crofts, 1942, 168 págs., 1.90 dólares.
4474. *Artigos e contos portugueses*. Ed. by G. Irving Dale. — New York, F. S. Crofts & Co., 1941, XIII-222 págs., 1.50 dólares.

FONÉTICA

España

4475. NAVARRO TOMÁS, T. — *Rasgos esenciales de las vocales castellanas*. — PhQ, 1942, XXI, 8-16.
4476. MARTÍNEZ VIGIL, C. — *El grupo medial «tl»*. — BF, 1940, núms. 13-14, p. 102-104.
4477. CANELLADA, MARÍA J. — *Notas de entonación extremeña*. — RFE, 1941, XXV, 79-91.
4478. JONES, W. K. — *What Spanish pronunciation shall we teach?* — HispCal, 1941, XXIV, 253-260.

Portugal

4479. GONÇALVES VIANA, A. R. — *Essai de phonétique et de phonologie de la langue portugaise. D'après le dialecte actuel de Lisbonne*. (2ª edição) — BdF, 1941, VII, 161-243.
4480. ROGERS, F. M. — *Gonçalves Viana and the study of Portuguese phonetics*. — BdF, 1940, VII, 17-29. — Véase núm. 3520.
4481. LACERDA, A. — *Características da entoação portuguesa*. — Biblos, 1940, XVI, 473-566; 1941, XVII, 241-319. — Véase núm. 3176.

LEXICOGRAFÍA

España

4482. FONTECHA, CARMEN. — *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos*. — Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941, VIII-412 págs., 18 ptas.
4483. ODBERT, H. S. — *Sobre: Helen S. Eaton, Semantic frequency list for English, French, German, and Spanish: A correlation of the first six thousand words in four single-language frequency lists*. — JASPs, 1941, XXXVI, 447-449.
4484. CARREÑO, E. — *El Diccionario de Cuervo*. — RNC, 1941, II, núm. 28, p. 18-24.
4485. SPITZER, L. — *Asir*. — RFH, 1941, III, 159.
4486. SPITZER, L. — *Hispanoamericano «ingrimo», portugués «ingreme» y francés «grimoire»*. — RFH, 1941, III, 155-159.
4487. RAMÍREZ CABAÑAS, J. — *Los macehuales*. — FyL, 1941, I, núm. 3, 119-124. [Voz que aparece en obras de varios autores con significados distintos: macevalli, vasallo, hombre del pueblo, campesino, súbdito...]
4488. REYES, C. — *«Carcaraña»*. — RUNC, 1941, XXVIII, 487-496. [Etimología de esta voz, que puede ser quichua, guaraní o española. La primera parte de este art. se publicó en 1937 en la misma revista.]
4489. IMBELLONI, J. — *Los vocablos «Pachacuti» y «Pachacútec» de los cronistas del Perú y sus determinantes gramaticales y semánticas*. — BAAL, 1941, VII, 353-375.
4490. GARCÍA ELGUETA, M. — *Etimología del nombre Quezaltenango*. Segunda parte. — ASGHG, 1939, XV, 336-358.

4491. RODRÍGUEZ, M. — *Toponimia de la costa patagónica y fueguina*. — Buenos Aires, Coni, 1940, 126 págs., \$ 3.50 arg.
4492. LIDA, MARÍA ROSA. — *«Estar en (un) baño», «estar en un lecho de rosas»*. — RFH, 1941, III, 263-270.
4493. RUBIO, A. — *A note on «pelar la pava»*. — MLJ, 1939, XXIV, 53-54.

Portugal

4494. PIEL, J. M. — *Nótulas etimológicas*. — Biblos, 1940, XVI, 666-671.
4495. GIESE, W. — *Outra vez «segunda feira»*. — Biblos, 1940, XVI, 655-657. — Véase núm. 2775.
4496. PAIVA BOLÃO, M. — *Os dias de semana em português e a influência moura*. — Biblos, 1940, XVI, 657-666. [Respuesta al artículo de W. Giese, *Outra vez «segunda feira»*.]
4497. PINTO DE CARVAHAL, A. — *Sobre: F. Torrinha, Dicionário português-latino*. — Biblos, 1940, XVI, 678-680.
4498. ALMEIDA OLIVEIRA, S. — *Expressões do populário sertanejo. Vocabulário e superstições*. — São Paulo, Civilização Brasileira, 1940, 219 págs.
4499. MERÊA, P. — *Menendus = Ermenegildus*. — Biblos, 1941, XVII, 357-359.

DIALECTOLOGÍA

Extrapeninsular

4500. CASARES, J. — *El «Diccionario» de la Academia califica de americanismos muchos vocablos que no lo son. Modificaciones que introdujo un auxiliar o corrector del «Diccionario»*. — Cer, 1941, XVI, núms. 5-6, p. 30-31.
4501. ENTRALGO Y VALLINA, E. — *Apun-*

tes caracterológicos sobre el léxico cubano. — Habana, Molina y Cía., 1941, 15 págs.

4502. BENVENUTO MURRIETA, P. M. — *Ecuadorianismos y peruanismos*. — RUCP, 1939, VII, núm. 1, p. 141-150.

4503. VÁZQUEZ, H. — *Reparos sobre nuestro lenguaje usual*. — Quito, Ed. Ecuatoriana, 1940, VII-442 págs. (Publicaciones de la Academia Ecuatoriana correspondiente de la Española.)

PALEOGRAFÍA, DIPLOMÁTICA, TEXTOS

4504. HAUPTMANN, O. H. — *A glossary of « The Pentateuch » of Escorial biblical manuscript I. j. 4*. — HR, 1942, X, 34-46.

4505. MILLARES CARLO, A. — *El siglo XVIII español y las colecciones diplomáticas*. — FyL, 1941, I, 285-304.

LITERATURA

LITERATURA GENERAL

4506. TORRE, G. DE — *Un museo de la literatura universal*. — ALi, 2 oct. 1941. [Sobre: S. Prampolini, *Historia universal de la literatura*.]

4507. *The disciplines of the humanities*. — Menasha, Wisconsin, George Banta Publ. Co., 1942, XXIII-343 págs., 3 dólares (Studies in the History of Culture).

4508. KRISTELLER, P. O. & J. H. RANDALL, JR. — *The study of the philosophies of the Renaissance*. — JHI, 1941, II, núm. 4, p. 449-496. [Menciona y cita algunos estudios sobre filósofos españoles en págs. 483-5.]

Teoría y métodos

4509. *Le second Congrès International d'Histoire Littéraire: Les périodes dans*

l'histoire littéraire depuis la Renaissance. — París, Les Presses Universitaires de France, 1937. [Extr.: BICHS, vol. IX, III, núm. 36, p. 253-398.]

4510. LIDA, R. — *Sobre: Le second Congrès International d'Histoire Littéraire: Les périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance*. — RFH, 1941, III, 166-180.

4511. CENTI, D. — *Il romanticismo*. — Milano, Sonzogno, 1939, 61 págs.

LITERATURA HISPANOJUDAICA

4512. DRUCK, D. — *Yehuda Halevy: His life and works*. — New York, Bloch Publishing Company, 1941.

4513. BARON, S. W. — *Yehudah Halevi: An answer to an historic challenge*. — JSS, 1941, III, núm. 3, p. 243-272.

4514. BENARDETE, M. J. — *The genius of Maimonides*. — JDi, 1941, I, núm. 10, p. 91-93. [Sobre: *Essays on Maimonides*, ed. by S. W. Baron.]

4515. FUENTES MARES, J. — *Sobre J. Gaos, La filosofía de Maimónides*. — BBCEF, 1940, I, núm. 1, p. 8-9.

LITERATURA REGIONALES

Catalana

4516. LÓPEZ DEL TORO, J. — *El sermón de la malicia de los dones*. — BUG, 1940, XII, 3-16.

Gallega

4517. CURROS ENRÍQUEZ, M. — *Aires d'a miña terra*. Pról. de A. Insúa. — Buenos Aires, Emecé Editores, 1940, 194 págs., \$ 2.50 arg. (Biblioteca Gallega).

4518. ANTONIO, MANUEL. — *De Catro a Catro (Follas sin data d'un diario d'abordo)*. Trad. del gallego de R.

Dieste. — Buenos Aires, Emecé Editores, 1940, 98 págs., ilustr. \$ 2.50 arg. (Colección Dorna.)

HISTORIA LITERARIA

4519. ORNSTEIN, J. — *La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana*. — RFH, 1941, III, 219-232.

4520. COSSIO, J. M. DE — *Notas y estudios de crítica literaria. Siglo XVII*. — Madrid, Espasa-Calpe, 1939, 272 págs.

4521. SÁNCHEZ TRINCADO, J. L. — *Los precursores del romanticismo*. — RNC, 1941, II, núm. 28, p. 79-87.

4522. GANDÍA, E. DE — *Fuentes del romanticismo*. — UnivSF, 1941, núm. 10, p. 27-94.

4523. TORRE, G. DE — *La generación española de 1898 en las revistas del tiempo*. — Nos, 1941, XV, 3-38.

4524. RUIZ CONTRERAS, L. — *La llamada generación del 98*. — UDLH, 1941, VI, núm. 35, p. 64-76. — Véase núm. 1110.

4525. RÉPIDE, P. DE — *Recuerdos literarios: la generación del 98*. — RNC, 1941, II, núm. 27, p. 111-128.

RELACIONES LITERARIAS

4526. LUCIANI, V. — *Il Guicciardini e la Spagna*. — PMLA, 1941, LVI, 992-1006.

Obras extranjeras inspiradas en temas hispánicos

4527. MOORE, O. H. — *How Victor Hugo created the characters of « Notre-Dame de Paris »*. — PMLA, 1942, LVII, 255-274. [Influencia de « La Gitanilla » de Cervantes en la creación de los personajes Esmeralda y Gringoire.]

Influencias extranjeras

4528. KREBS, E. — « *El cortesano* » de Castiglione en España. — BAAL, 1940, VIII, 93-146, 423-435; 1941, IX, 517-543. — Véase núm. 4303.

4529. BROWN, R. F. — *Sobre: J. R. Spell, Rousseau in the Spanish world before 1833*. — RHM, 1940, VI, p. 300.

TRADUCCIONES

4530. LONGO — *Dafnis y Cloe o Las Pastorales*. — Trad. directa del griego de Juan Valera. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 158 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Orbe).

4531. MONTAIGNE, MIGUEL DE — *Ensayos*. I. Pról. de G. de Torre. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 308 págs. \$ 4.00 arg. (Colección Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal).

4532. VIGNY, ALFRED DE — *Laura. La velada de Vincennes. El Junco*. Pról. de J. M. Miquel y Vergés. Trad. de Adelaida Muster. — México, Compañía General Editora, 1940, 160 págs., \$ 1.50 mex. (Colección Mirasol).

4533. ROUGEMONT, DENIS DE — *Diario de Alemania*. Trad. de R. Baeza. — Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1939, 196 págs., \$ 2.00 arg. (Colección Sur).

4534. MANZONI, ALEJANDRO. — *Los novios*. Trad. del italiano por Juan Nicasio Gallego. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1939, 288 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).

4535. PUSHKIN, ALEJANDRO. — *Festín durante la peste. El convidado de piedra*. Trad. de O. Savich y M. Altolaguirre. Nota por Antonio Machado. — La Habana, Imp. La Verónica,

1939, 77 págs., \$ 0.30. (Colección El Ciervo Herido).

AUTORES Y OBRAS DE GÉNEROS DIVERSOS

España

4536. ALTOLAGUIRRE, M. — *Don Miguel de Unamuno*. — UDLH, 1941, VI, núm. 35, p. 27-40. — Véase núm. 3956.
4537. FERRATER MORA, J. — *Unamuno. Voz y obra literaria*. — RevCu, 1941, XV, 137-159.
4538. RIAÑO JAUMA, R. — *Unamuno*. — RBC, 1941, XLVIII, 89-93.
4539. SCHOENEMANN, JUANA MARÍA — *Unamuno: La lengua y su proceso radical de espíritu*. — Colum, 1941, V, núms. 45-50, p. 9-10.

Portugal

4540. COSTA, J. — *El sentido moral de la obra de D. Francisco Manuel de Melo*. — AmerE, 1941, XII, 107-124.
4541. CAMPOS FERREIRA LIMA, H. DE — *Garrete o Pôrto*. — Pôrto, Empresa Industrial Gráfica do Pôrto, 1940, 45 págs.

POESÍA

4542. *Poema del Cid*. Texto antiguo según la ed. crítica de R. Menéndez Pidal y versión en romance moderno de Pedro Salinas. 2ª ed. — Buenos Aires, Edit. Losada [1940], 289 págs. (Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal.)
4543. MACÍAS O NAMORADO. — *Cantigas*. Noticia por J. Rodríguez del Padrón. Fragmento de un estudio sobre Macías realizado por H. A. Rennert. — Buenos Aires, Edit. Emecé, 1941, \$ 2.50 arg.
4544. CANALES TORO, C. — *El « Libro*

de buen amor », de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Interpretación y versificación. — Santiago de Chile, Prentas de la Universidad de Chile, 1941, 106 págs.

4545. LIDA, MARÍA ROSA. — *Para la biografía de Juan de Mena*. — RFH, 1941, III, 150-154.
4546. CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE — *Viaje del Parnaso*. Poema jocoso-tirico en tercetos y ocho capítulos de la vida literaria de sus contemporáneos. — Buenos Aires, Edit. Sopena, 1939, 158 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Orbe).
4547. QUEVEDO VILLEGAS, FRANCISCO DE — *Sátiras poéticas*. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 158 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Orbe).
4548. QUEVEDO VILLEGAS, FRANCISCO DE — *Poesías amorosas*. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 158 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Orbe).
4549. QUEVEDO VILLEGAS, FRANCISCO DE — *Poesías burlescas*. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 158 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Orbe).
4550. OROZCO DÍAZ, EMILIO. — *Un poema de Trillo de Figueroa desconocido*. — BUG, 1940, XII, 103-124. [La Descripción del sitio, templo y Milagrosa Imagen de N. S. de la Cabeza de la Ciudad de Mohil, Granada, 1663.]
4551. SALINAS, P. — *En busca de Juana de Asbaje*. — Los Angeles, s. i., 1940, 20 págs. [Extr: Memoria del Segundo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana.]
4552. SAMANIEGO, FÉLIX MARÍA DE — *Fábulas completas*. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1939, 256 págs., ilustr. \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).

4553. IRIARTE, TOMAS DE — *Fábulas completas*. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 160 págs., ilustr. \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4554. ZORRILLA, JOSÉ. — *Don Juan Tenorio* seguido de *Poesías escogidas*. 2ª ed. Texto íntegro de acuerdo con el original. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, [1940], 127 págs. (Biblioteca Mundial Sopena).
4555. BÉCQUER, GUSTAVO A. — *Rimas*. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 160 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4556. REJANO, JUAN. — *La piedra solitaria de Bécquer*. — Roman, 15 agosto 1940.
4557. CAMPOAMOR, RAMÓN DE — *Doloras y Humoradas* (Seguidas de los Cantares). — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 192 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4558. MESA, ENRIQUE DE — *Poesías completas*. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, 159 págs. (Colección Austral).
4559. GARCÍA LORCA, FEDERICO. — *An etching of la Petenera*. — Transl. by L. Mallan. — NMQ, 1940, X, 225-226.
4560. GARCÍA LORCA, FEDERICO. — *Romancero gitano. Poema del cante jondo. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. 2ª edición. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 164 págs.
4561. GARCÍA LORCA, FEDERICO. — *Libro de poemas. Primeras canciones. Seis poemas gallegos*. 2ª edición. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 225 págs.
4562. AIKEN, CONRAD. — *Sobre: Federico García Lorca, The Poet in New York and other poems*, transl. by Rolfe Humphries. — NRep, 1940, CIII, p. 309.

4563. WURTZBAUGH, JEWEL. — *Sobre: Federico García Lorca, The Poet in New York*, transl. by Rolfe Humphries. — BAb, 1941, XV, 228-229.
4564. ROSENBAUM, SIDONIA C. — *Federico García Lorca: Bibliografía*. — RHM, 1940, VI, 263-279.
4565. RÍO, ANGEL DEL — *Federico García Lorca (1899-1936)*. — RHM, 1940, VI, 193-260.
4566. BERENGUER CARISOMO, A. — *Las máscaras de Federico García Lorca*. — RAPE, 1941, XIII, núm. 157, p. 24-30; 158, 18-24; núm. 161, p. 21-24; núm. 162, p. 21-24; — reimpr. Buenos Aires, Talls. Gráfs. Ruiz, 1941, 211 págs. — Véase núm. 4339.
4567. CAMPUZANO, J. R. — *La sensibilidad infantil de García Lorca*. — LetrasM, 1941, III, núm. 2, p. 4.
4568. ONÍS, F. DE — *García Lorca, folclorista*. — RHM, 1940, VI, 369-371.
4569. ALBERTI, R. — *Federico García Lorca en Sevilla*. — HCar, 17 nov. 1941.
4570. *Discurso de don Carlos Ibarguren en la sesión en honor de don José María Pemán*. — BAAL, 1941, IX, 419-425.

Portugal

4571. [FALCAO, CRISTOVÃO] — *Egloga de Crisfal*. Texto fixado, anotado e explicado por J. A. Saraiva. — Lisboa, Livraria popular de Francisco Franco, 1939, 94 págs. (Os Textos Explicados.)
4572. TOLENTINO, NICOLAU. — *Sátiras*. Sel., prefacio e notas de Rodrigues Lapa. — Lisboa, Coleção Textos Literários, 1941, VXi-92 págs.
4573. *Quatro cartas de Antero de Quental*. — Por, 1941, XIV, 79-81.

Romancero

4574. *Cincuenta romances escogidos y armonizados por Vicente T. Mendoza.* — México, E. D. I. A. P. S. A., 1940, 112 págs. [6 de los romances son de México; los demás de España.]

TEATRO

4575. ADAMS, N. B. — Sobre: P. P. Rogers, *The Spanish drama collection in the Oberlin College Library: A descriptive catalogue.* — RRQ, 1941, XXXII, 307-308.
4576. RÉPIDE, P. DE — *Recuerdos literarios: El saloncillo del [Teatro] Español.* — RNC, 1942, III, núm. 31, p. 32-51.

Teatro antiguo

4577. VICENTE, GIL. — *Auto da Alma.* Com um pref., notas e glossário por A. C. Pires de Lima, 3ª ed. — Porto, Domingos Barreira, 1940, 80 págs.
4578. FERREIRA, V. A. — Sobre: Gil Vicente, *Auto da Alma.* — Biblos, 1941, XVII, 375-377.
4579. VIEIRA, M. H. — *Critica social de Gil Vicente, através da farsa «Quem tem farelos?»* — Por, 1941, XIV, 26-28. — Véase núm. 4028.
4580. CAMPOS, A. DE — *O elemento lírico nos autos de Gil Vicente.* — Lisboa, Ottosgráfica, 1938, 35 págs.
4581. QUEIROZ VELOSO, J. M. DE — *Gil Vicente, poeta e ourives.* — Lisboa, Ottosgráfica, 1938, 29 págs.
4582. FONSECA, Q. DA — *A obra de Gil Vicente, sob o ponto de vista etnográfico.* — Lisboa, Ottosgráfica, 1938, 121 págs.
4583. DANTAS, J. — *Gil Vicente e a Reforma.* — Lisboa, Ottosgráfica, 1938, 27 págs.

4584. CUNHA GONÇALVES, L. DA — *Gil Vicente e os homens do fóro.* — Lisboa, Ottosgráfica, 1938, 51 págs.
4585. VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE — *La dama boba.* — Buenos Aires, Edit. Sopena, 1940, 155 págs. (Colección Orbe).
4586. VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE — *Fuente Ovejuna.* — Buenos Aires, Edit. Sopena, 1940, 157 págs.
4587. VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE — *El mejor alcalde, el rey.* — Buenos Aires, Edit. Sopena, 1940, 155 págs. (Colección Orbe).
4588. ALMAGRO SAN MARTIN, M. DE — *La casa de Lope de Vega.* — Nac, 7 dic. 1941.
4589. HALSTEAD, F. G. — *The attitude of Tirso de Molina toward astrology.* — HR, 1941, IX, 417-439.
4590. MCCLELLAND, I. L. — *Tirso de Molina and the eighteenth century.* — BSS, 1941, XVIII, 182-204.
4591. RUIZ DE ALARCÓN, JUAN. — *La verdad sospechosa. No hay mal que por bien no venga. Los pechos privilegiados.* — Barcelona, Edit. Cisne, 1940, 152 págs., 2.50 pts. (Teatro selecto).
4592. FARINELLI, A. — *Despedida de mis papeles calderonianos y de la obra sobre Calderón en las diversas literaturas.* — Nac, 6 abril 1941.
4593. JOHNSON, H. L. — *The sources of Calderon's «La lepra de Constantino.»* — HR, 1941, IX, 482-488.
4594. WADE, G. E. — *The orthoëpy of the holographic comedias of Vélez de Guevara.* — HR, 1941, IX, 459-481, — Véase núm. 4042.
4595. MORETO, AGUSTÍN. — *El lindo Don Diego y No puede ser el guardar una mujer.* — Buenos Aires, Edit. Espasa-Calpe, 1940, 215 págs.

Teatro moderno

4596. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO. — *El sí de las niñas.* Comedia en tres actos. — Buenos Aires, Edit. Sopena, 1940, 157 págs. (Colección Orbe).
4597. *Fray Lucas, o El monjío deshecho.* Comedia en verso en cinco actos. A hitherto unknown Spanish social drama published anonymously in Valencia in 1820. With an introduction by L. Kirschenbaum. — San Francisco, Sutro Branch, California State Library, 1939, 56 págs. (Occasional Papers. Reprint Series.)
4598. BRETÓN DE LOS HERREROS, MANUEL. — *Muértele y verás.* — Buenos Aires, Edit. Sopena, 1940, 156 págs. (Colección Orbe).
4599. ZORRILLA, JOSÉ — *Don Juan Tenorio y El puñal del Godo.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, 192 págs. (Colección Austral).
4600. STOUDEMIRE, S. A. — Sobre: J. K. Leslie, *Ventura de la Vega and the Spanish theatre 1820-1865.* — HR, 1941, IX, 509-510.
4601. RÍO, A. DEL — Sobre: J. K. Leslie, *Ventura de la Vega and the Spanish theatre 1820-1865.* — RRQ, 1941, XXXII, 433-435.
4602. VALLE INCLÁN, RAMÓN DEL — *Divinas palabras.* — Buenos Aires, Edit. Emecé, 1941, 196 págs., \$ 2.50 arg. (Colección Hórreo).
4603. GRAU, JACINTO. — *El burlador que no se burla. Don Juan de Carillana. El tercer demonio.* — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 247 págs.
4604. GARCÍA LORCA, FEDERICO. — *Bodas de sangre. Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín. Retablillo de Don Cristóbal.* 2ª ed. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1940, 214 págs.
4605. [GARCÍA LORCA, FEDERICO] —

From Lorca's theatre. Five plays of Federico García Lorca in the authorized translation by R. L. O'Connell and J. Graham with foreword by S. Young. — New York, Charles Schribner's Sons, 1941, XXXVI-251 págs. [Contiene: *The shoemaker's prodigious wife*; *The love of Don Perlimplín*; *If five years pass*; *Yerma*; *Doña Rosita, the spinster*.]

4606. MORTON, F. — Sobre *From Lorca's theatre.* Transl. by R. L. O'Connell and J. Graham. — TAM, 1941, XXV, 920-923.

NOVELÍSTICA

Autores antiguos

4607. MOREYRA PAZ SOLDÁN, M. — *Antecedentes de la novela española antes del descubrimiento de América.* — MP, 1941, XXIII, 506-518.
4608. ROJAS, FERNANDO DE — *La Celestina.* Tragicomedia de Calixto y Melibea. — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, 208 págs. (Colección Austral).
4609. SALGADO JÚNIOR, A. — *A «Menina e Moça» e o romance sentimental do Renascimento.* — Aveiro, Gráfica Aveirense, 1940, 184 págs. [Sobre la obra de Bernardim Ribeiro.]
4610. MORAIS MORAIS, F. DE — *Palmeirim de Inglaterra.* Argumento e selecção dos Episódios mais típicos da novela, com uma noticia sobre o autor e a obra por J. Martins. — Lisboa, Liv. Avelar Machado, 1940, 94 págs.
4611. *Catálogo de la Exposición de Libros cervantinos correspondientes a los siglos XVII y XVIII.* — Barcelona, Biblioteca Central, 1940, 47-XXI págs.
4612. CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE — *Novelas ejemplares.* — Buenos

- Aires, Edit. Sopena Argentina, 1939, 2 vols., 176 y 176 págs., \$ 0.80 arg. cada uno (Biblioteca Mundial Sopena).
4613. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, ALONSO. — *El Quijote de Avellaneda. Segundo tomo del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta de sus aventuras.* Compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas. Volumen primero y segundo. — Santiago de Chile, Ercilla, 1941, 2 vols., 208 y 396 págs.
4614. QUINTANA, R. — *Un valioso ejemplar del «Quijote» en la Biblioteca Nacional.* — Nac, 22 set. 1940.
4615. MEIER, H. — *Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung.* — RF, 1940, LV, 227-264.
4616. ALEMÁN, MATEO. — *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache, criado del Rey Felipe III nuestro señor y natural vecino de Sevilla.* 2 vols. — Buenos Aires, 1941, \$ 2.00 arg.
- Autores modernos**
- España*
4617. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, MANUEL. — *El cocinero de su Majestad (Memorias del tiempo de Felipe III).* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1939, 2 vols., 256 y 256 págs., \$ 0.80 arg., cada uno.
4618. VALERA, JUAN. — *Genio y figura.* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 160 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4619. VALERA, JUAN. — *Juanita la Larga.* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1939, 192 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4620. VALERA, JUAN. — *Pepita Jiménez.* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 160 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4621. MORBY, E. S. — *Una batalla entre antiguos y modernos: Juan Valera y Carlos Reyes.* — RevIb, 1941, IX, núm. 7, p. 119-143. [Se refiere a una polémica entre estos dos autores.]
4622. ALARCÓN, PEDRO ANTONIO DE. — *El capitán Venenö y El escándalo.* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 192 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4623. PEREDA, JOSÉ MARÍA DE. — *La puchera.* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 176 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4624. PEREDA, JOSÉ MARÍA DE. — *Pedro Sánchez.* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 176 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4625. PÉREZ GALDÓS, BENITO. — *Misericordia.* — Buenos Aires, Edit. Araujo, 1939, 248 págs. (Colección Nueva.)
4626. PÉREZ GALDÓS, BENITO. — *Trafalgar.* Adapted by Ramón Espinosa and Alden R. Hefler. — New York, Oxford University Press, 1941, 63 págs.
4627. PALACIOS VALDÉS, ARMANDO. — *Riverita.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, 224 págs. (Colección Austral).
4628. PÉREZ ESCRICH, ENRIQUE. — *El cura de aldea.* — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1939, 3 vols., 192, 192 y 192 págs., \$ 0.80 arg., cada uno.
4629. UNAMUNO, MIGUEL DE. — *Paz en la guerra.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1940, 280 págs. (Colección Austral).
4630. UNAMUNO, MIGUEL DE. — *El espejo de la muerte.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, 176 págs. (Colección Austral).

4631. UNAMUNO, MIGUEL DE. — *Vida de Don Quijote y Sancho.* — Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940. (Colección Austral).
4632. UNAMUNO, MIGUEL DE. — *La ciudad de Henoc. Comentario, 1933.* Pról. de J. Bergamín. — México, Edit. Séneca, 1941, 176 págs. (Colección Lucero).
4633. VALLE INCLÁN, RAMÓN DEL. — *Sonata de primavera.* Ed. by Manuel Salas. — New York, The Dryden Press, 1941, 191 págs., 1.15 dólares.
4634. VALLE INCLÁN, RAMÓN DEL. — *Voces de Gesta.* Tragedia pastoril. Cuento de abril. Escenas rimadas de una manera extravagante. — Buenos Aires, 1941, 164 págs., \$ 1.50 arg. (Biblioteca Contemporánea).
4635. PÉREZ DE AYALA, RAMÓN. — *Los trabajos de Urbano y Simona.* — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 192 págs., \$ 1.50 arg. (Biblioteca Contemporánea).
4636. PÉREZ DE AYALA, RAMÓN. — *Tigre Juan.* — Buenos Aires, Edit. Espasa-Calpe, 1941, 160 págs. (Colección Austral).
4637. ESPINA, A. — *Luis Candelas, el bandido de Madrid.* — Buenos Aires, Edit. Espasa-Calpe, 1941, 189 págs. (Colección Austral).
- Portugal*
4638. EÇA DE QUEIROZ, JOSÉ MARÍA. — *La ilustre Casa de Ramírez.* Trad. directa del portugués de F. Lanza. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 176 págs. \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4639. EÇA DE QUEIROZ, JOSÉ MARÍA. — *La reliquia.* Trad. directa de la última ed. portuguesa por F. Lanza. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1939, 192 págs., \$ 0.80 arg. (Biblioteca Mundial Sopena).
4640. MELO JORGE, J. DE. — *Os tipos de Eça de Queiroz.* Pref. de F. de Figueiredo. — São Paulo. Edición Livraria Brasil, 1940.
4641. *Uma «circular» de Eça de Queiroz.* — Por, 1941, XIV, 16-17. [Circular que escribió para acompañar el programa de la proyectada revista literaria *Revista de Portugal*.]
- LITERATURA RELIGIOSA**
- Mística**
4642. PEERS, E. A. — *Notes on the historical problem of castilian mysticism.* — HR, 1942, X, 18-33.
4643. TERESA DE JESÚS, SANTA. — *Libro de las fundaciones.* Intr., apéndice y epistolario por J. M. Aguado. — Madrid, 1940, 2 vols., 295 y 238 págs. (Clásicos castellanos).
- TRATADOS, ENSAYOS Y DISCURSOS**
4644. XIRAU, J. — *Humanismo español (Ensayo de interpretación histórica).* — CuA, 1942, I, 132-154.
- Autores antiguos**
4645. ALFONSO X. — *Antología de Alfonso X el Sabio.* [Editada por] A. G. Solalinde. — Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1941.
4646. MATEU LLOPIS, F. — *Catálogo de la Exposición bibliográfica celebrada con motivo del IV Centenario de la muerte de Luis Vives (15 mayo-15 junio 1940).* — Barcelona, Biblioteca Central, 1940, 112 págs.
4647. *Biografía y bibliografía de Luis Vives.* — EdC, 1940, año I, núm. 5, p. 264-268.
4648. GOMIS, J. B. — *Luis Vives, forma de la hispanidad.* — Valencia, Imp. Hijo de F. Vives Mora, 1941.

4649. GUTIÉRREZ, A. — *El pensamiento vivo de Juan Luis Vives*. — Buenos Aires, Edit. Nocito y Rañó, 1940, 154 págs.
4650. SÁNCHEZ GALLEGU, L. — *Vives polígrafo*. — EdC, 1940, año I, núm. 5, p. 242-246.
4651. HOYOS, M. MA. DE — *El historiador P. Arriaga y la patria del maestro Vitoria*. — CT, 1941, LXI [LX], 66-82. [Controversia sobre el lugar de nacimiento de Vitoria.]
4652. PICCARDO, L. J. — *Acolaciones al «Diálogo de la lengua»* [de Juan de Valdés]. — Montevideo, A. Monteverde, 1941, 30 págs.
4653. GUERRERO, E. — *El doctor Juan Huarte de San Juan y su «Examen de Ingenios»*. — RyF, 1940, CXIX, 180-184. [Sobre: Mauricio de Iriarte, Dr. Juan Huarte de San Juan und sein «Examen de ingenios»: Ein Beitrag zur Geschichte der differentiellen Psychologie.]
4654. QUEVEDO VILLEGAS, FRANCISCO DE — *Vida de Marco Bruto*. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 158 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Orbe).
4655. QUEVEDO VILLEGAS, FRANCISCO DE — *Escritos burlescos*. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 158 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Orbe).
4656. QUEVEDO Y VILLEGAS, FRANCISCO DE — *Discursos festivos*. — Buenos Aires, Edit. Sopena Argentina, 1940, 158 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Orbe).

Autores modernos

España

4657. LARRA, MARIANO JOSÉ DE (Figaro) — *Artículos escogidos*. Sel., pref. y notas por A. Herrero Mayor. —

Buenos Aires, Angel Estrada, 1939-1940, XIII-175 págs., \$ 1.50 arg. (Colección Estrada).

4658. FERNÁNDEZ DE CASTRO, J. A. — *Larra en el pensamiento político argentino*. — TE, 1941, VII, 658-685.
4659. RAMÓN Y CAJAL, SANTIAGO. — *Charlas de café. (Pensamientos, anécdotas y confidencias)*. — Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1941, 288 págs. (Colección Austral).
4660. BAROJA, Pío — *El poeta Marcial*. — Nac, 2 nov. 1941.
4661. AZORÍN [JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ] — *Valencia*. — Madrid, Biblioteca Nueva, 1941.
4662. VILLANUEVA, F. — *Azaña (El gobierno)*. — México, Edit. Moderna, 1941, XII-354 págs., \$4.00 mex. (Figuras Parlamentarias de las Cortes Constituyentes).
4663. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. — *Estudios sobre el amor*. 2ª ed. — Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1940, 180 págs. — Véase núm. 1974.
4664. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. — *Goethe desde dentro*. — Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1940, 222 págs., \$ 3.90 arg.
4665. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. — *Historia como sistema (y del Imperio Romano)*. — Madrid, Edit. Revista de Occidente, 1941.
4666. ZEA, L. — *Ortega y la historia*. — LetrasM, 1941, III, núm. 7, 9-10. [Sobre *Historia como sistema*.]
4667. A.T.A. — *Sobre: José Ortega y Gasset, Historia como sistema (y del Imperio Romano)*. — LetrasM, 1941, III, núm. 9, p. 4.
4668. MAEZTU, MARÍA DE — *Historia de la cultura europea. La edad moderna: grandeza y servidumbre. Intento de ligar la historia pretérita a las circunstancias del mundo presente para hallar una explicación a los conflictos de la*

hora actual. — Buenos Aires, Edit. Juventud Argentina, 1941, 299 págs.

4669. GARCÍA MORENTE, M. — *Lecciones preliminares de filosofía*. — Buenos Aires, Edit. Losada, 1941, 409 págs., \$ 5.00 arg. (Biblioteca filosófica. Publicada bajo la dirección de Francisco Romero).
4670. MADARIAGA, SALVADOR DE — *Hernán Cortés*. — New York, Macmillan, 1941, 4 dólares.
4671. MADARIAGA, SALVADOR DE — *Hernán Cortés*. — Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1941, 750 págs.
4672. SALAZAR, A. — *Forma y expresión en la música. Ensayo sobre la formación de los géneros en la música instrumental*. — México, El Colegio de México, 1941, 123 págs.

MEMORIAS, EPISTOLARIOS Y VIAJES

4673. RIBEIRO, M. — *Vida e morte da Madre Mariana Alcoforado*. — Lisboa, Sa da Costa, 1940, 335 págs.
4674. [ALCOFORADO, MARIANA] — *The*

Portuguese letters. Transl. by D. E. Ericson. — New York, 1941, 1 dólar. [Nueva trad. de las cartas amorosas que la monja portuguesa escribió a un oficial francés en el siglo XVII.]

FOLKLORE

4675. SCHINDLER, K. — *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. Introd. by F. de Onís. — New York, Hispanic Institute in the United States, 1941. [Contiene: XXX págs. de introd., 985 canciones y 126 págs. de texto (poesía popular).]
4676. KAHN, M. J. — *Chant populaire andalou et musique synagogale*. — CdA, 1939, núms. 5-10, p. 155-164.
4677. GIESE, W. — *Uma versão estre-menha do conto das «Três perguntas do rey»*. — Biblos, 1940, XVI, 645-650.
4678. RAEL, J. B. — *Cuentos españoles de Colorado y Nuevo México. (1ª serie.)* JAF, 1939, LII, 227-323.

ABREVIATURAS

DE REVISTAS Y LIBROS CITADOS EN ESTE NÚMERO

- ACLSB — American Council of Learned Societies Bulletin. Washington, D. C.
 ALi — Argentina Libre. Buenos Aires.
 AmerE — América Española. Cartagena, Colombia.
 ASGHG — Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, Guatemala, C. A.
 ASp — American Speech. Baltimore.
 BAAL — Boletín de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires.
 BAbr — Books Abroad. Norman, Oklahoma.
 BBCEF — Boletín Bibliográfico del Centro de Estudios Filosóficos de la Facultad de Filosofía y Letras. México.
 BdF — Boletim de Filologia. Lisboa.
 BF — Boletín de Filología. Montevideo.
 Biblos — Biblos. Coimbra.
 BICHS — Bulletin of the International Committee of Historical Sciences. Paris.
 BSS — Bulletin of Spanish Studies. Liverpool.
 BUG — Boletín de la Universidad de Granada. Granada.
 CdA — Cahiers d'Art. Paris.
 Cer — Cervantes. La Habana.
 Colum — Columna. Buenos Aires.
 CT — La Ciencia Tomista. Madrid.
 CuA — Cuadernos Americanos. México.
 EdC — Educación y Cultura. México.
 Educ — Educación. Bogotá.
 FyL — Filosofía y Letras. México.
 HCar — El Herald. Caracas.
 HispCal — Hispania. Stanford University, California.
 HR — Hispanic Review. Philadelphia.
 JAcS — Journal of the Acoustical Society. Menasha, Wisconsin.
 JAF — The Journal of American Folklore. New York.
 JASPs — Journal of Abnormal abnormal and Social Psychology. Columbus, Ohio.
 JDi — Jewish Digest. New York.
 JHI — Journal of the History of Ideas. New York.
 JSS — Jewish Social Studies. New York.
 LetrasM — Letras de México. México, D. F.
 MLJ — Modern Language Journal. Menasha, Wisconsin.
 MLR — The Modern Language Review. Cambridge, England.
 MP — Mercurio Peruano. Lima.
 Nac — La Nación. Buenos Aires.
 NMQ — The New Mexico Quarterly. Albuquerque, New Mexico.
 Nos — Nosotros. Buenos Aires.
 NRep — The New Republic. New York.
 PhQ — Philological Quarterly. Iowa.
 Plan — Planalto. São Paulo.
 PMLA — Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore.
 Por — Portucale. Porto.

- RAPE — Revista de la Asociación Patriótica Española. Buenos Aires.
 RBC — Revista Bimestre Cubana. La Habana.
 RevCu — Revista Cubana. La Habana.
 RevIb — Revista Iberoamericana. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. México, D. F.
 RF — Romanische Forschungen. Erlangen.
 RFE — Revista de Filología Española. Madrid.
 RFH — Revista de Filología Hispánica. Buenos Aires-New York.
 RHistM — Revue d'Histoire Moderne. Paris.
 RHM — Revista Hispánica Moderna. New York-Buenos Aires.
 RJav — Revista Javeriana. Bogotá.
 RNC — Revista Nacional de Cultura. Caracas.
 Roman — Romance. México, D. F.
 RRQ — The Romanic Review. New York.
 RUCP — Revista de la Universidad Católica del Perú. Lima.
 RUNC — Revista de la Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Rep. Arg.
 RyF — Razón y Fe. Madrid.
 TAM — Theatre Arts Monthly. New York.
 TE — El Trimestre Económico. México, D. F.
 UDLH — Universidad de La Habana. La Habana.
 UnivSF — Universidad. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina.

NOTICIAS

— Ha aparecido en Mendoza el primer volumen de los *Anales del Instituto de Lingüística*, de la Universidad Nacional de Cuyo. Están bajo la dirección de nuestro colaborador el doctor Juan Corominas, que encabeza dicho Instituto. Este primer volumen contiene trabajos de investigación del director, de Leo Spitzer, de Salvador Canals Frau, de José S. Arango y de Robert Salmon, así como reseñas de libros redactadas por Spitzer y Salmon. Estos *Anales* representan una importante adición a la actividad filológica en nuestro idioma.

— La Institución Cultural Española, de Buenos Aires, celebrará el 450° aniversario del descubrimiento de América con un coloquio o simposio en el cual se estudiarán las influencias del gran acontecimiento sobre la cultura en el siglo xvi. Participarán en este coloquio, dirigido por Rafael Vehils, como presidente de la Institución Cultural Española, Amado Alonso (tema: el idioma español), Ángel Cabrera (la zoología), Atilio dell'Oro Maini (la cristianización), Guillermo Furlong Cardiff (la geografía y la astronomía), Pedro Henríquez Ureña (las literaturas europeas), Ricardo Levene (el derecho), Fernando Márquez Miranda (la antropología), Diego Luis Molinari (la literatura geográfica), Martín S. Noel (el arte), Humberto J. Paoli (la minería), Luis Roque Gondra (las ideas económicas), Ramón Pardal (la medicina), Lorenzo R. Parodi (la botánica), Juan Probst (la enseñanza), Héctor R. Ratto (la náutica), Emilio Ravignani (las ideas políticas), Julio Rey Pastor (las ideas científicas) y Francisco Romero (las ideas generales).

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.