

es la clave de pronunciación, definida por la mayor o menor concordancia de cada sonido con las pautas prosódicas del español, y a partir no del sistema fonológico ni de una descripción fonética, sino de una tabla de "letras o grafías" en la que se ha intentado una solución de compromiso entre distintos autores.

La introducción esboza una localización geográfica y una caracterización lingüística de los pueblos de habla mapuche, entre los cuales incluye las seis parcialidades tribales indicadas en el subtítulo de la obra, pero soslaya toda discusión sobre el problema clasificatorio, tan importante y siempre debatido en la lingüística sudamericana. Ocasionalmente aventura juicios tan arriesgados como "no creemos en la existencia de tal idioma [i.e., el grupo *het* de Lehmann-Nitsche] por ser sumamente exiguo", sin argumentar más y sin citar siquiera la obra completa del maestro alemán. Después de una somera descripción de los elementos gramaticales del mapuche, cierran la introducción breves reseñas biográficas de siete importantes indigenistas que trabajaron en esta área: Valdivia, Havestadt, Febrés, Falkner, Lenz, Augusta y Moesbach. Esta evocación, lo mismo que el conjunto de la obra, tiene el carácter de un emocionado homenaje regionalista, tanto a los primitivos pobladores de la comarca como a los hombres, científicos o no, que se acercaron a ellos en actitud comprensiva y tolerante. Muchos pasajes del volumen traslucen el cálido afecto del señor Erize por el aborigen y su problemática; acaso sea demasiado pedir rigor científico a un indigenista piadoso. Por otra parte, algunas universidades regionales de la Argentina tienen la costumbre de estimular y difundir la labor casi siempre tesonera de aficionados autodidactos radicados en su zona de influencia. Ello no es censurable sino en la medida en que el esfuerzo y los gastos dedicados a hacer lujosas ediciones de valor limitado, vayan en detrimento de planes de trabajo y publicación avalados por investigadores con mejor equipo científico.

MIGUEL V. OLIVERA GIMÉNEZ

El Colegio de México.

LEO SPITZER, *Sobre antigua poesía española*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1962; 164 pp.

Recoge este volumen ocho estudios de Leo Spitzer publicados con anterioridad. Sin embargo, la oportunidad del tomo es innegable por cuanto pone al alcance de un gran público trabajos que vieron la luz en revistas especializadas y da en español páginas publicadas en otras lenguas. La impresión es pulcra, aunque no siempre limpia de yerros tipográficos, y las versiones están hechos con decoro. El volumen es fácilmente manejable gracias a un circunstanciado índice analítico.

"Sobre el carácter histórico del *Cantar de mio Cid*", pp. 7-25 [publicado en *NRFH*, 2 (1948), 105-117].—Considera Spitzer un resabio positivista de Menéndez Pidal su interpretación de los datos geográficos e históricos del *Cantar* como "comprobadores de una realidad extra-ar-

tística reflejada en la obra de arte”: la geografía en el poema es anti-histórica, pseudo-histórica, y de ella no cabe inferir sino el carácter “ficticio” de la gesta. Tal carácter quedaría manifiesto en el episodio novelesco de la afrenta de Corpes, donde la precisión geográfica no hace sino vivificar lo que es fantasía. Y es que el poeta pretende crear un héroe dechado de perfecciones absolutas frente al cual no habrá sino enemigos innobles. Por eso el episodio del robledo, a vueltas de precisiones geográficas, no hace sino ayudar a la creación de este mundo de valores esenciales: el bueno a un lado; los malos, a otro. Así también el episodio ficticio de las arcas de arena y el engaño sufrido por Raquel y Vidas no es sino es un “nadir” del argumento, con el cual el poeta pretende señalar la triste situación en que cae el héroe por culpas ajenas, y mostrar en el progreso ascendente del Cid la merecida recompensa, aunque sea de bienes exteriores, que alcanza la virtud en él incardinada. Estos y otros elementos ficticios —historia del león, oración de Jimena— “se revelan como elementos no advenedizos, sino fundamentales en la fabulación del *Cantar*, que sirven para poner de relieve la trayectoria ascendente de la vida exterior del héroe” (p. 16). El error de Menéndez Pidal estriba en proyectar a la Edad Media su ideal de español moderno, su noventayochismo, y en no acertar a ver que la inmediata vecindad de Medinaceli no hacía sino poner un marco local al internacionalismo de la materia épica. Por eso no es exacta la comparación, tantas veces hecha, del *Cantar* con la *Chanson de Roland*: se trata de “dos fenómenos inconmensurables” que no pueden enfrentarse en un cotejo, pues mientras el poema francés “pone en juego los eternos derechos de lo divino sobre el hombre, y sus efectos artísticos no son buscados por un poeta efectista, sino que son efectos, en el sentido literal de la palabra, del milagro. . . , el *Cantar* es el más ilustre representante de un sub-género épico distinto. . . , el género de la biografía novelada o, por decirlo así, *epopeyizada*”. De ello infiere Spitzer que no hay que oponer —como hace Menéndez Pidal— el realismo español a la mitogenia francesa, sino la epopeya mítica (*Roland*) a la biografía epopeyizada (*Cid*). Y en esto consiste la gran originalidad del cantar castellano: en haber transportado la biografía narrada en todos los pueblos bajo la forma de cantilenas (*Kurzepos*) a un vasto poema (*Grossepos*) del tipo de la *Chanson*, y en haber convertido su narración en “ejemplo precioso no tanto de la historicidad de una épica como de la *deshistorización* o anovelamiento de un asunto histórico bajo el espíritu del influjo de la leyenda”. [En la misma NRFH, 3 (1949), 113-129, contestó MENÉNDEZ PIDAL con su artículo “Poesía e historia en el *Mío Cid*: El problema de la épica española”, donde precisa datos posteriores a los de 1913, que Spitzer maneja (trabajos de 1940 a 1944), e insiste en motivos anteriores. Spitzer confunde la historicidad del *Cantar* con la autenticidad histórica, y en tal sentido hay que reconocer que la gesta española es “obra enteramente de arte y de ficción”. Por eso Menéndez Pidal hace especial hincapié en falseamientos poéticos que pugnan con la verdad histórica (no sabemos que Alvar Fáñez acompañara al Cid en su destierro; el héroe tuvo más de un destierro, y dos prisiones el conde de Barcelona; se inventan, o por lo menos se agran-

dan, los episodios de Castejón y Alcocer, etc.) y nota, como ha hecho otras veces, que “la fidelidad histórica jamás entra como algo intencionado en los planes del autor” del *Cantar* (p. 114). Lo que, naturalmente, no amengua, sino que refuerza la tesis del maestro español sobre los orígenes de la epopeya: poesía noticiera basada en hechos reales y coetáneos (contra la tesis de Becker y Bédier, que consideran tardíos los cantares de gesta) y rebosante de verismo: “En suma, todos los elementos históricos no se hallan en un poema primitivo en cuanto históricos, sino en cuanto sirven a una ficción poética” (p. 115). En este sentido, la afrenta de Corpes es el elemento poético lleno de emoción que inserta el poeta en una inacabable teoría de enlaces matrimoniales patrocinados por Alfonso VI y en los que cabría situar con toda verosimilitud —a la que ayudan numerosos indicios documentales— los desposorios (no matrimonio) de las hijas del Cid con los Infantes de Carrión y la posterior ruptura de los esponsales. —Menéndez Pidal ve “la milicia española del Campeador como esencialmente obra de cristianidad” (p. 121): así se comprendió en Francia y así, con espíritu de comunidad católica, hay que entender el sentido europeísta del Cid (cuando ayuda a la reforma de la Iglesia, cuando da a un francés la sede de Valencia, cuando impone nuevas ideas feudales). Y es que la *Chanson* y el *Cantar* pertenecen a un mismo género, pues no cabe diferenciar dos poemas —o todos los poemas épicos— cuyo sentido “gira en torno a la persona del héroe” (p. 122), ni separar lo impersonal de lo personal. El *Cantar* —como la *Chanson*— participa de lo que Menéndez Pidal considera los “tres temas épicos principales”: 1) la *crucada*, presente en todas las batallas del héroe; 2) la *venganza* por odios de familia, aunque en el *Cid* se convierta en una reparación legal; 3) el *destierro* y la pobreza del héroe, como en las gestas de Renaud de Montauban o Giraut de Roussillon, aunque —también ahora— la gesta española presenta la noble originalidad de que su héroe no combata al rey que lo castiga. —Como conclusión, Menéndez Pidal señala el carácter “verista” de la épica hispánica, que si en la Edad Media sirve para diferenciar el *Cantar* (y las otras gestas) de la *Chanson*, en el Renacimiento (Camões, Ercilla, Esquilache) dio personalidad hispánica al arte de los italianos y, antes de que existieran España y Portugal, Lucano cantó la historia próxima con veraces acentos, lo que suscitó la repulsa de Servio. Estos hitos (Roma, Edad Media, Renacimiento) del espíritu hispánico son los que ligan producciones de muy diferente estilo a lo largo de muchas centurias, y sirven precisamente para caracterizar en su verismo a la épica española frente a la francesa, por más que ésta poseyera en sus orígenes este gusto hacia la verdad histórica, de la que se apartó en una evolución ulterior].

“Sobre la cántica *Eya velar*”, pp. 27-38 [publicado en *NRFH*, 4 (1950), 50-56].—El desorden e incomprensión con que se ha venido editando la famosa canción de veladores hace necesaria una edición correcta del texto. Partiendo de razones filológicas y evidentes busca Spitzer el sentido de este texto, ignorado hasta ahora. En primer lugar, procede al enlace de estrofas en las que aparecen el mismo motivo o las mismas palabras, pues Berceo, como buen predicador, “procede por

repeticiones martillantes... es decir, por medios intelectuales destinados en nuestro caso a balancear el efecto músico-emocional del estribillo *¡eya velar!*"; después, el crítico moderno une las estrofas comenzadas por la misma palabra o en las que hay un juicio conclusivo, y por último, el intelectualismo de la cantiga de escarnio impone el orden del bloque de estrofas formadas por las unidades encabezadas con *Non sabedes*. De este modo logra Spitzer dar coherencia y sentido a la célebre cantiga, y hay que reconocer que su ordenación ha sido presidida por una brillantísima agudeza. [En la propia *NRFH*, 5 (1951), 226-228, J. B. TREND volvió a tratar de la cantiga y comparó el orden de las estrofas propuesto por Sánchez, C. Michaëlis, Rodrigues Lapa, F. Brittain y Spitzer. Para el crítico inglés, la lectura de Spitzer es posible, pero no totalmente probable, pues lo que le ha interesado es —más que el orden que diera Berceo a las estrofas— reconstruir el "arquetipo medieval", según los métodos de la filología más exigente. —Posteriormente G. ORDUNA, "La estructura del *Duelo de la Virgen* y la cántica *Eya velar*", en *HuT*, 4 (1958), 75-104, ha vuelto sobre el poema y ha propuesto una nueva ordenación. Por su parte, D. DEVOTO ha dedicado un trabajo exhaustivo a la cuestión: "Sentido y forma de la cántica *Eya velar*", *BHi*, 65 (1963), 206-237, y ha añadido a los datos de Trend otros de Hanssen y Wardropper (p. 226, n. 49). Sus conclusiones niegan que la cantiga sea un ejemplo de lírica popular: es "un trozo cantable enteramente articulado dentro de la composición" del *Duelo* (p. 236) y nada tiene que ver tampoco con el teatro eclesiástico. Las reordenaciones intentadas no son satisfactorias por no haberse tenido en cuenta su carácter de "canción improvisada" (p. 237)].

"*Razón de amor*", pp. 38-58 [publicado en *Ro*, 71 (1950), 145-165].— Cuando Morel-Fatio publicó (1886) este poema, emitió la hipótesis de que los dos trozos del texto (ahora los conocemos por *Razón de amor* y *Denuestos del agua y el vino*) eran independientes y habían sido unidos posteriormente. Contra esta hipótesis, Petraglione y C. Michaëlis pensaron que habían sido torpemente mezclados por el copista, y Menéndez Pidal, aun reconociendo la inhabilidad de la unión, creyó que era obra del propio poeta. Spitzer apoya la unidad defendida por el maestro español, pero insiste con otras razones, ya que Menéndez Pidal sólo vio conexión "entre la introducción y el debate, no entre la escena amorosa y el debate en sí" (p. 42), pero hay que tener en cuenta "que el *Debate* se desarrolla en la situación precisa que había creado la paloma, que, en su precipitación por salir del vaso de agua, lo había volcado, de suerte que el contenido de los dos vasos, agua y vino, se mezcla". El hecho de que los críticos no hayan acertado a percibir sino inhabilidad en la unión de los dos fragmentos se debe a "su tendencia a ver los géneros literarios como entidades fijas, separadas por muros infranqueables" (p. 45) y a no advertir la conexión de las ideas que aparece desde el comienzo del poema (un vaso de agua y otro de vino son el anticipo del *Debate* y, además, condicionan la escena erótica). Ideológicamente, los dos fragmentos están relacionados, según Spitzer, por la 'sed', "la sed que anhela la saciedad por bebida refrescante, y la sed de amor que se alivia en el goce sexual" (p. 46). Además, en el

agua y el vino se encierran unos símbolos eróticos que son fácilmente identificables: el agua del *Debate* es el amor puro de la *Razón*, y el vino, la experiencia amorosa; por eso, también, es una paloma (símbolo de Venus) quien hace que los dos principios se mezclen y la escena descrita en el primer fragmento tenga un paralelismo preciso en el segundo. La aparición de estos elementos sobrenaturales en el poema —señalados ya por doña Carolina cuando habló de los vasos milagrosos, como los del Graal— no hace sino crear, como en tantas obras medievales, “una lección que debe deducirse de los acontecimientos que tienen lugar en ese plano superior y que ha de superponerse a la que se infiere de la escena terrestre” (p. 48). Precisamente esto hace sospechar a Spitzer que la *doncella* del episodio amoroso no sea la *dueña* del huerto; antes bien, la dueña que permanece invisible podría ser Venus, “en cuyo jardín el poeta sediento ha entrado sin saberlo” (p. 50). Entonces resulta que los dos textos unidos tienen una clara relación: en la escena erótica se muestra la combinación del amor puro y el amor sensual; en la disputa del agua y el vino vuelve a suscitarse la necesidad de conciliar los contrarios, como era obligatorio en cualquier debate medieval. —En cuanto a los valores intrínsecos del poema, Spitzer advierte la originalidad de su creador, “el único español que ha escrito una *amorosa visione*”: renovó el género literario del debate (superponiendo el de la Castidad y la Lujuria al puro y simple del agua y el vino) y lo desarrolló no como discurso, según era tradicional, sino como acciones simbólicas; creó el bello marco del jardín deleitoso, dio un carácter simbólico al tema tradicional del encuentro de los dos jóvenes, y explicó en la dialéctica del debate la “armonía de contrarios” que de un modo perfecto había expuesto en la *Razón*. —Como conclusión de su trabajo, Spitzer defiende la que él llama “crítica inmanente” de las obras medievales, crítica mostradora de “las relaciones íntimas que gobiernan los detalles en el interior de esos organismos artísticos” (p. 57).

“Los romances españoles: el *Romance de Abenámar*”, pp. 59-84 [publicado en *Asom*, 1945, 1, 7-29].—Este trabajo reelabora el que Spitzer publicó en sus *Stilstudien II* (München, 1928), y su inserción en el libro que comentamos es de singular interés. Partiendo de la versión de las *Guerras civiles de Granada*, el autor ve el texto como una escena dramática en la que sólo cuatro versos tienen carácter épico, uniéndose el romance, por ellos, a la vieja tradición que arranca cuando menos del *Cantar del Cid*. Ahora bien, en la segunda parte del poema es Abenámar quien, describiendo a Granada —naturalmente que sin romanticismo ni sentimentalismo: ¿cómo participar de ellos si la ciudad sigue siendo mora?—, se inserta en el arte juglaresco gracias a sus escuetas fórmulas deícticas y al empleo de los imperfectos de cortesía por parte del moro y el rey castellano (se logra así “objetividad y tranquilidad épica”). Una vez hecho el esfuerzo “de abarcar el alma de la poesía. . . podemos sin peligro clavar la vista en la elaboración de los hechos históricos en nuestro romance” (p. 68). Ciertamente que, como la epopeya, el romancero es documento histórico escrito en forma artística y la historia puede cobrar luz de la poesía y recíprocamente puede probar la veracidad del relato. Spitzer considera la existencia de las dos versiones del romance (la que

termina con la negativa de Granada a los desposorios, y la otra en que don Juan, con sus cañones, rinde a la ciudad, que le envía tres cargas de oro) y ve en ellas sendos testimonios de una coincidencia entre poesía e historia (la primera) y del espíritu pro-cristiano y de conquista por la fuerza (la segunda). Son, pues, dos visiones distintas de un mismo hecho, pero cada uno "inmortaliza una situación ontológica". No puede admitirse, pues, la tesis arabista del romance, ya que no es necesario ser moro para identificarse con la causa de los moros: basta captar la esencia del romance con independencia del alegato histórico que pueda aducirse. Por otra parte, aunque sea innegable el fondo histórico del romance, estudios recientes de SECO DE LUCENA (*Investigaciones sobre el romancero*, Granada, 1958) han demostrado que hay no escasos elementos interpolados en la bellísima narración de Pérez de Hita, que no es la "forma pura, primitiva y perfecta de este romance", según creía Menéndez Pelayo. Abenámar no era hijo de cristiana, sino Reduán ibn Banegas, su cuñado y amigo, que tan importante papel tuvo en los romances fronterizos, ni los nombres de las Torres Bermejas (*ribat Mawrur* en la época árabe) y el Generalife (*ġinna-l-arīf*) aparecen antes de los últimos años del siglo xvi. Así, pues, como Guadiana salido por otros ojos, vuelve a surgir la tesis de Milá de un romance anterior a las versiones conocidas, y, otra vez de nuevo, el arabismo del poema. Contra Seco de Lucena, y por caminos distintos que Spitzer, no puedo aceptar las razones de que el romance —ni siquiera en su forma más antigua— se pudiera escribir en campo árabe: esos elementos que pudieran "interesar a un moro granadino" (la Alhambra, los Alijares, la mezquita y la propia ciudad) son los mismos que llamarían —y llaman— la atención de un cristiano, y el hablar de lo bien defendida que está Granada y los guerreros que tiene aprestados para la lucha, tampoco puede traer ninguna convicción. En contra de la hipótesis está ese espléndido castellano en que el romance se escribe, la maestría del versificador y la propia deformación del nombre del protagonista (Yūsuf ibn al-Maul = *Abenámar*). En cuanto a la valoración estética de los romances, Spitzer va de acuerdo con Vossler, que ve en ellos su "estilo nuevo" frente a las gestas, de donde viene a negar la tesis "naturalista y sociológica de Menéndez Pidal... para la explicación del origen de los romances". Pienso que la crítica de Spitzer a la doctrina de Pidal (pp. 74-75) a menudo se quiebra de sutil. No creo que el maestro español haya intentado decir nunca que todos los romances tienen el mismo origen (fragmentos de gesta), sino que —a mi modo de ver— los romances proceden de textos épicos más largos, y que una vez generados estos romances (es decir, alcanzada la forma romancesca) nacieron otros, sin necesidad —¿cómo iba a haberla?— de una gesta previa. Ahora bien, en el caso concreto de los romances fronterizos, los poemas escritos con la nueva "materia" se redactaban con el espíritu y la forma con que habían nacido los romances de temas tradicionales y, a su vez, seguían la misma suerte que ellos. Por otra parte, el romancero fronterizo, convertido en cabeza de serie poética, siguió la misma suerte que las gestas: por su verismo histórico mereció ser prosificado en las historias, y de éstas —con una latencia de siglos— volvió a cobrar

lozanía al sobrevenir la maurofilia literaria. Destaquemos, todavía, algunos aciertos brillantísimos de Spitzer en este estudio, tales como el valor distinto del tiempo gramatical y del tiempo poético (pp. 75-76), el romancero como sucesor "morfológico" de los *canzonieri* (p. 78) y la visión dramática de la vida que informa a los romances (p. 79).

"Período previo folklórico del *Romance del Conde Arnaldos*", pp. 85-103 [publicado en *HR*, 23 (1955), 173-187, y 24 (1956), 64-66].—Partiendo de los estudios de Menéndez Pidal sobre las versiones del romance (1, *Canc. Amberes* 1545; 2, pliego del siglo xvi; 3, sefardí) va más allá que don Ramón en la reconstrucción del texto [ya se había ocupado de la cuestión en *RFE*, 22 (1935), 198], pues piensa que existió una *Urform* anterior a la identificable por las tres versiones conocidas. Para su reconstrucción parte Spitzer no sólo de la de Menéndez Pidal, sino de la evidencia originada por comparación con otros textos europeos y con la que deriva del nombre *Arnaldos*. Y ello porque Pidal no destacó el carácter básico del poema encontrado en Marruecos, ya que —en hipótesis de Spitzer— el conde Arnaldos no despierta en la misma galera en que fue raptado y sólo así pueden cobrar sentido el sueño encantador que dura siete años y la ulterior liberación: de este modo el tiempo queda abolido durante el período del encantamiento, pero hay que tener en cuenta que el sueño era fundamental en la primitiva redacción; no lo es, en cambio, la letra del canto del primer marinero (por más que figure en el pliego suelto y en Marruecos), porque resulta absurdo que el tentador demoníaco avise de los peligros del mar cuando lo que busca es captar la voluntad de la víctima. Este marinero que atrae a Arnaldos en un *Elementargeist* (tritón, sirena...) o espíritu demoníaco que vive en la naturaleza y cautiva al hombre para su perdición (cl. *Zauber König Halewyn*, *Jean Renaud*, *Rico Franco el aragonés*). "En vista del paralelismo obvio entre el Falso Caballero, las baladas de *Roi Renaud* y nuestro romance del Conde Arnaldos, se nos permitirá considerar la forma narrativa original del último como perteneciente a las elaboraciones más recientes del motivo, en las cuales se consideraba posible subyugar las fuerzas naturales" (p. 93). En cuanto al nombre *Arnaldos*, no se puede separar de los *fili Hermaudi* del siglo xii (*milites Herlewini* 'amigos de Herla'; *Herla* = 'Woden'), que reflejaban el nombre de la Hueste Salvaje, y cuyo eco último sería el mito catalán del Comte Arnau (el jinete que escapa del infierno para confesar a su mujer sus viejos pecados), estudiado por J. ROMEU, *El mito de "El Conde Arnau" en la canción popular*, Barcelona, 1949. Teniendo en cuenta la génesis del romance, desatendida siempre en favor del desarrollo, Spitzer aclara ciertas incomprendiones de los críticos al estudiar el texto, y llega a la conclusión de que la versión larga no es estéticamente inferior a la breve ni a otras famosas representaciones del tema (*Elvershöh*, *Der Fischer*), y puede fijar el siglo xii como la fecha en que se redactó el prototipo del *Conde Arnaldos*.

"La unidad artística del *Auto da Sibila Casandra* de Gil Vicente", pp. 106-128 [publicado *HR*, 27 (1959), 56-77]—T. R. HART tentó (*HR*, 1958) una nueva explicación de la obra vicentina con la que Spitzer se muestra conforme en líneas generales, pero intenta comprenderla de

una manera más literal. El tema principal de la obra es la profecía: “*todos los personajes asumen el papel de profetas y todos, excepto Casandra, son profetas del nacimiento de Cristo en María*” (p. 108). La excepción de Casandra se justifica porque, en la creación de Gil Vicente, la sibila asume el deseo de ser madre de Cristo que, al expiar su locura, se convierte en un bello motivo de “drama cristiano, por naturaleza optimista y sin tragedia” (p. 111).

“*No me mueve, mi Dios...*”, pp. 129-141 [publicado en *NRFH*, 7 (1953), 607-617].—Tomando como punto de partida el artículo de M. BATAILLON en *NRFH* (1950), Spitzer señala la estructura tripartita del poema (1. *No me mueve*, etc.; 2. *Tú me mueves*, etc.; 3. *Aunque no hubiera cielo*, etc.), que tiene “el sobrio y riguroso carácter de un ejercicio espiritual en el sentido de San Ignacio de Loyola” (p. 134). En efecto, hay un claro paralelismo entre el soneto y el cuádruple ejercicio espiritual ignaciano (1. Las potencias del alma son despertadas; 2. La memoria recoge el material que se le da; 3. La imaginación lo cerca y lo penetra; 4. La voluntad aplica la enseñanza al dominio de sí mismo), lo que hace pensar que el autor fuera jesuita. En el análisis circunstanciado del soneto ve Spitzer cómo se practica en él una “técnica semejante a la de los *rhétoriciens*, técnica bastante compleja y nada popular”, que lo inclina a creer que el soneto “pertenece —como vagamente lo intuitó Pfandl— más al final del siglo *xvi* que a las primeras décadas del *xvii*” (p. 140). [Al mismo tiempo que Spitzer, F. LÓPEZ ESTRADA (*BRAE*, 28, 1953) trató del mismo asunto].

“*Al triunfo de Judith* de Lope de Vega”, pp. 143-159 [publicado en *MLN*, 69 (1954), 1-10].—Acaso el menos convincente de los trabajos aquí incluidos: no es fácil admitir que de la aparición de las palabras *triunfo* y *Judith* se derive una “síntesis renacentista del mundo clásico y el judeo-cristiano” (p. 145). Aunque el punto de partida sea quebradizo, son importantes las páginas que Spitzer dedica a interpretar, muy sagazmente, las relaciones de arte y literatura y los elementos pictóricos que se descubren en el soneto de Lope. Parece innecesario oponer *Une martyre, dessin d'un maître inconnu*, de Baudelaire, a nuestro soneto para llegar a la conclusión de que la glorificación de la forma física y de la idealidad indestructible del cuerpo hermoso, sin vestigio de una superestructura moral, hubiera sido “imposible en la época de Lope” (p. 154).

MANUEL ALVAR

Universidad de Granada.

ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo xvi)*. Edición en facsímile, precedida de un estudio bibliográfico. Estudios Bibliográficos, Madrid, 1962; 356 pp.

Una vez más nos ofrece Antonio Rodríguez-Moñino un valioso material de trabajo, aporte singular para la historia y la crítica literarias, precedido de páginas en las que se advierte el íntimo amor por el libro