

En la de *Coplas* sólo aparecen, arbitrariamente, estrofas picarescas que no siempre son coplas en sentido estricto, o sea cuartetos octosilábicos (véanse los nums. 38, 39, 43, 46), las cuales, por cierto, abundan en otras secciones (cf. *Canciones, Canciones de cuna, Arrullos...*). Y otra cosa: cuando se trata de una canción compuesta de coplas, nunca se separan las estrofas, de modo que la canción queda como una sola larga tirada de versos, error de clasificación que lleva a Concepción Alzola a afirmar que “en las coplas ha disminuido notablemente la riqueza material, ya que las melodías son monótonas y uniformes, y el interés se encuentra en la letra, generalmente picaresca, obscena o simplemente cochina [!]” (p. 144). Una ojeada a su propia colección deja ver que la copla está tan vigente en los cantos del niño cubano como en el resto de la tradición hispánica e hispanoamericana. (Primacía que sólo parece ser disputada por la décima, excepcionalmente, en países como Puerto Rico y tal vez Santo Domingo).

Algunos apuntes comparativos se encuentran entre las notas esporádicas de los diversos ejemplos; pero nunca se da la procedencia bibliográfica de los materiales de comparación —rara vez se alude a algún libro—, ni se registran variantes, ni se hacen apuntes léxicos. Si se hubiera incluido una bibliografía de obras consultadas, esto hubiera hecho mucho más útil el libro como obra de consulta para el investigador. Lo que sí ha sido un acierto es el haber dado la notación musical de los textos. “A falta de grabaciones” (por no tener “la ventaja de contar con el aparato técnico elemental que tal labor requiere”), se recurrió a la notación directa de lo que los informantes cantaban, tarea meritoriamente realizada por la musicóloga María Álvarez Ríos.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

El Colegio de México.

Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer. Ediderunt A. G. Hatcher et K. L. Selig. Francke Verlag, Bern, 1958; 430 pp.

Dos años antes de morir Leo Spitzer (septiembre de 1960) apareció este volumen jubilar, del cual comentaremos los estudios relativos a la filología hispánica.

D. ALONSO, “Fray Luis en la *Dedicatoria* de sus poesías. (Desdoblamiento de personalidad)”, pp. 19-30.—Se confirma la tesis de Coster de que la *Dedicatoria* es una ficción literaria. En ella la “persona religiosa” (PR) citada es el propio fray Luis, y el “Autor de la *Dedicatoria* y de las Poesías” (ADP), un doble literario tras el cual se esconde el mismo maestro, pero manteniéndolo como anónimo. Con razones suficientes muestra Alonso que ADP no puede ser el propio fray Luis, por la enorme cantidad de incompreensión que de ello derivaría; sin embargo, las incongruencias desaparecen si ADP es una personalidad inventada. Por otra parte, PR tiene todos los rasgos de fray Luis, según se vio ya en uno de los más autorizados mss. de sus poesías (ms. de San Felipe, siglo xvii). En la segunda parte de su trabajo, Alonso trata de explicar las causas que pudieron motivar el desdoblamiento de la personalidad (respeto a una costumbre, y, sobre todo, el tratarse de una poesía de

“desgarrado grito de protesta contra sus acusadores y contra sus jueces inquisitoriales”).

M. BATAILLON, “La *Célestine* primitive”, pp. 39-55.—Siguiendo al propio Rojas, insiste Bataillon en la distinta paternidad del acto I con respecto a los otros quince, e infiere de ello la existencia de una *Celestina* inacabada de la cual Rojas se presenta como descubridor y continuador indigno. Para hacer justicia a la originalidad del primer autor y a la del propio Rojas, es necesario —según Bataillon— considerar aparte la primitiva *Celestina* sin olvidar las “superestructuras edificadas por Rojas sobre la construcción inacabada”. Aunque la vieja sea en el acto I el personaje principal, carece de dos rasgos decisivos de su etopeya: su afición al vino y su carácter demoníaco, creaciones ambas del Bachiller. Estudiando los personajes de la *Tragicomedia*, señala Bataillon que el motivo de toda la obra, sobre todo en su comienzo, era su sentido moralizador y en función de él debía comprenderse la seducción de Pármeno por las pláticas de la vieja, proceso psicológico trazado con mano genial; en la continuación, Rojas ha llevado la “moralidad” a un trágico desenlace, pero sin llegar a la grandiosa maldición contra el amor y la vida que han querido ver los modernos. La *Celestina* primitiva tenía un sentido completo en esa plenitud de verdad en el artificio moralizador; su cenit se alcanzaba cuando Pármeno —rendido por la vieja— quedaba fuera de combate, y Calisto sin defensa. De este modo, el acto I tenía un sentido completo. Lo admirable en Rojas “c’est tout l’entre-deux, qu’il a développé avec la lucidité de son admiration pour son modèle”. [Estas páginas pasaron a formar el cap. 2 del libro de Bataillon *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, 1961].

J. CASALDUERO, “El desenlace de *El burlador de Sevilla*”, pp. 111-122.—Parte el autor de la consideración de los finales de las obras de Tirso, Molière y Mozart. Tirso hunde a su héroe en el infierno y *El burlador* se prolonga —aún— en una escena palaciega; Molière hace ver lo grotesco del mundo en que vivimos con el soliloquio de Sganarelle (tras el castigo sobrehumano, la realidad vulgar); Mozart, entre las llamas de los condenados, vislumbra un mundo empequeñecido sobre el cual se eleva lo humano. La consideración de otras obras derivadas de éstas (dramas como *Tan largo me lo fiáis*, *La venganza en el sepulcro*, *No hay plazo*) permite perfilar la evolución de la temática, cuya condición —en sus orígenes y en su desarrollo— no siempre ha sido bien entendida por la crítica: el hecho de que ninguna de las tres obras consideradas termine con el fuego del infierno destruyendo a Don Juan, muestra la situación de cada uno de los autores ante el problema de la justicia divina y la humana: “Tirso —el Barroco español— acentúa el orden subyacente; la sabiduría divina que siempre se impone. El contraste de Molière, en cambio, subraya lo absurdo de la tierra, absurdo que, si se quiere devolver a la vida su sentido, debe captarse con una actitud racionalmente religiosa. La rebelión en Mozart, dentro del tema tradicional de la «queja de los criados», es comprensible, pero el castigo del malo muestra que Dios no desampara al hombre”.

J. COROMINAS, “De gramática histórica catalana. A propòsit de dos llibres”, pp. 123-148.—Comentarios críticos de las obras de A. Badia (1951) y de F. de B. Moll (1952). Son de señalar de modo especial las consideraciones que hace Corominas sobre el tratamiento de las intervocálicas -d-, -tj- y -ć-, de la *tj* moderna en vez de la *j* del cat. ant., de la desinencia de la 2ª persona del pl., de *credimus, creditis* > *creim, creis*, y de la enclisis y proclisis de los pronombres.

J. E. GILLET, "Spanish *fantasia* for 'presunción'", p. 211-225.—En latín la palabra *phantasia*, con el sentido griego de 'imaginación', pudo tener el valor de 'presunción'. Juan Ruiz, en la disputa del doctor griego con el rústico romano, atestigua el mismo significado (*fantasia* 'presunción'). Después, las referencias se multiplican a lo largo de la Edad de Oro. Ya en el primer tercio del siglo XVI, la *fantasia* de los españoles es identificada por los extranjeros con la *soberbia*, que pasa a ser el defecto nacional por excelencia, y causa de malquerencia de los ajenos. Las citas son numerosísimas, aunque tratadistas y lexicógrafos no establecen la identidad de *fantasia* y *soberbia*, pero sí la de *fantasia* y *presunción vana*, con lo que la proximidad semántica se hace evidente. En el siglo XVIII, *fantasia* (o su forma adjetival) adquiere el significado de 'afectación, capricho', con especial referencia a las mujeres. La historia de estos valores ha seguido el proceso espiritual de la ascensión y la decadencia españolas.

R. MENÉNDEZ PIDAL, "Mitología en el *Poema del Cid*", pp. 331-334.—Los versos del *Cantar* "a siniestro dexan a Griza que Álamos pobló, / allí son caños do a Elpha encerró" (2694-95) son explicados por una rara y antiquísima supervivencia de alguna leyenda de encantamiento, según la cual una Elfa fue encerrada en una cueva (*caño*) cuando Álamos pobló Griza. Esta *Elfa* representaría un genio semejante al de *Jana*, tan difundido en lo antiguo por toda la Península.

F. SCHALK, "*Otium* im Romanischen", pp. 357-377.—Por lo que respecta al dominio iberorrománico, hay que tener en cuenta la existencia del port. *lezer* (<*licere*) con el valor de 'descanso, vagar' en las *cantigas d'amigo*; y conviene no olvidar que la más antigua documentación de *otium* consta en las poesías de Ramon Llull. La irradiación de la voz se hizo lentamente hacia el occidente peninsular: en España, *ocio*, *ociosidad* se documentan en el Canciller Ayala, en Imperial, etc., pero la gran difusión del término no se logra hasta mucho más tarde, en el siglox VII. (Todavía Boscán traduce it. *ozio* por *sosiego*, y los místicos prefieren emplear *descanso* con la acepción de 'ocio'). En portugués, la voz se atestigua a partir de 1433-38.

M. L. WAGNER, "Die pejorativen Maskulina auf *-ana* und die übrigen *-ana*-Bildungen im Portugiesischen", pp. 403-412.—Partiendo de un antiguo trabajo de Spitzer sobre los epicenos (*Bibl. dell'Arch. Rom.*, II, 2), que no ha tenido mucha difusión en el mundo hispánico, ordena Wagner una abundante colección de ejemplos, documenta algunos de ellos y establece su pertinente etimología. Por otra parte, estudia la vinculación de las formaciones en *-ana* con las en *-aina*, pero señalando que la correspondencia de *a* y *ai* no se da sólo en estos casos, sino que —dialectalmente— el diptongo aparece en otras muchas ocasiones donde la lengua literaria tiene sólo *a*. Mientras no se disponga de investigaciones geográfico-lingüísticas será difícil llegar a conclusiones definitivas sobre ambos sufijos, aunque Wagner tiene la impresión de que no son la misma cosa, y que *-aina* se presenta como variante septentrional de *-ana* en los masculinos de carácter peyorativo. Es probable que las formaciones portuguesas en *-aina* se vinculen directamente a las españolas del mismo tipo, por más que los adjetivos españoles terminados en *-aina* tengan aspecto juguetón y humorístico y los masculinos portugueses en *-ana*, peyorativo-aumentativo.—MANUEL ALVAR (Universidad de Granada).

Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros (Lisboa, 1957).
Comissão Organizadora, Lisboa, 1959-60; 2 vols.: xxxix+550, 470 pp.

Resumo las comunicaciones de mayor interés para la filología hispánica: