

*HISPANIC REVIEW*, The University of Pennsylvania Press, Lancaster, Pa., vol. XVI, 1948.

EUNICE JOINER GATES, *The imagery of don Segundo Sombra*, págs. 33-49.—“Güiraldes pudo transformar la prosaica vida cotidiana del gaucho en una narración artística de extraordinaria calidad poética y estética gracias sobre todo al uso de las imágenes”.

GIFFORD DAVIS, *National sentiment in the “Poema de Fernán González” and in the “Poema de Alfonso Onceno”*, págs. 61-68.—Aunque no es posible demostrar que hubo imitación directa, el *Poema de Alfonso Onceno* continúa el espíritu del *Fernán González*, al preconizar la hegemonía de Castilla, su importancia en la reconquista y su conciencia de sí misma.

CARLOS CLAVERÍA, *Una frase en caló de Valera*, págs. 97-119.—Como se le criticó a menudo porque en sus novelas “todos los personajes hablan como el autor”, Valera (*Apuntes*, 1886) defendió, con razones estéticas, su rechazo de los métodos de los escritores regionalistas de la escuela naturalista (la pretensión de “transcribir y conservar fielmente la fonética dialectal y los modismos jergales de los protagonistas”). A pesar de esto, en *Pepita Jiménez* (al final de la primera parte) la gitana Antañona grita furiosa en caló: *malos chuguelos te tagelen el drupo*; esta frase ha sido la desesperación de comentaristas y traductores. Clavería cree que Valera “prefirió caer en el caló a traducir al papel con verismo fonético unas maldiciones dichas por una pueblerina cuyo lenguaje debía conocer a maravilla”. El autor trata en seguida de probar la autenticidad del conjuro aduciendo ejemplos semejantes de otros países. Sostiene la hipótesis de G. L. Lincoln sobre un *tajelar* emparentado estrechamente con *tajar*. La frase significa: ‘malos perros te hagan pedazos el cuerpo’.

ADA M. COE, *Vitality of the Cid theme*, págs. 120-141.—A los materiales reunidos sobre este tema por Picot, Restori y Hämel, la señorita Coe añade datos bibliográficos y resúmenes de once obras teatrales (siete publicadas en España entre 1645 y 1912, tres en Inglaterra entre 1600(?) y 1925, una en Francia en 1839), de una ópera en los Estados Unidos, 1917, y de cuatro novelas españolas, entre 1831 y 1875, una de las cuales apareció en traducción inglesa en 1895.

DOROTHY CLOTELLE CLARKE, *Miscellaneous strophe forms in the fifteenth century court lyric*, págs. 142-156.—La señorita Clarke insiste en la variedad casi infinita de combinaciones de rima posibles en ese período, que prefería la originalidad —dentro de ciertos límites— a la habilidad de copiar formas ya establecidas. La autora examina una por una

las estrofas que considera de importancia secundaria: la copla, el zéjel, la cuarteta de rima alterna, el soneto, el terceto, la canción, la serranilla, la glosa, el villancico y el eco.

DANIEL G. SAMUELS, *Some Spanish romantic debts of Espronceda*, págs. 157-162.—Espronceda tomó elementos no sólo de modelos neoclásicos y extranjeros, sino también de obras de los románticos españoles de su tiempo.

DÁMASO ALONSO, *Un soneto de Medrano imitado de Ariosto*, págs. 162-164.—Comparando los dos sonetos, se ve que Medrano suprimió la alusión mitológica (Caronte) y que, mientras “el primer terceto italiano ha desaparecido, el segundo ha sido desarrollado en los dos españoles”.

EVERETT W. HESSE, *The first and second editions of Calderón's "Cuarta Parte"*, págs. 209-237.—“A juzgar por lo que se dice en el prólogo a la *Cuarta Parte*, Calderón se ocupó mucho, en sus últimos años, de la publicación de sus comedias, puesto que los descuidados copistas e impresores y los nada escrupulosos actores y directores las habían desfigurado y recortado. De acuerdo con los datos presentados en este trabajo, la segunda edición de la *Cuarta Parte* es más fiel al texto de Calderón que la primera. . . La comparación de la primera edición con la segunda. . . de las tres primeras Partes publicadas en vida de Calderón revela que en cada caso la última edición es la que representa con mayor fidelidad el texto tal como lo dejó Calderón”.

EDWIN S. MORBY, “*Difunta pleiteada*” theme in *María de Zayas*, págs. 238-242.—Al estudio que la señora Menéndez Pidal hace de este frecuente motivo, Morby añade la obra de María de Zayas y Sotomayor, *El imposible vencido* (1795). Cree que esta versión, una de las más completas, se basa en el romance español y también en la *novella* de Bandello.

RALPH E. WARNER, *Justo Sierra's "El Angel del porvenir"*, págs. 242-244.—En la Universidad de Illinois se han hallado las primeras ochenta y ocho páginas de esta poco conocida novela por entregas, que se supone la primera obra literaria de Justo Sierra. Warner, después de describir su portada y contenido, dice de ella que es un folletín de aficionado, a menudo extravagantemente romántico y con una intriga por demás compleja. Su valor es más bien bibliográfico que literario. Aún queda por resolver si la novela llegó a terminarse o no.

T. E. MAY, *An interpretation of Gracián's "Agudeza y arte de ingenio"*, págs. 275-300.—May arguye que “mientras más se estudia la *Agudeza* más tiene uno que reconocer la originalidad y objetividad que laten bajo su argumentación, muchas veces árida en apariencia”; pero su interpretación no es lo bastante clara ni sus conclusiones lo bastante definidas para ser plenamente satisfactorias.

HARRY W. HILBORN, *Calderón's quintillas*, págs. 301-310.—Hilborn utiliza el método de recuentos y porcentajes y mejora su estudio estadístico anterior usando textos más seguros y distinguiendo entre los diferentes tipos de quintillas empleados por Calderón.

W. F. SMITH, *Rodríguez Rubí and the dramatic reforms of 1849*, págs. 311-320.—Aunque sea paradójico, “Rodríguez Rubí, defensor vi-

goroso de las reformas, contribuyó más que nadie al fracaso del teatro español y al subsecuente fracaso de todo el programa. Su culpa consistió en: 1) haber "saboteado" de hecho los esfuerzos de Ventura de la Vega durante el breve período en que éste ejerció la dirección, y 2) haber contribuido con sus propias obras, que, para desesperación de los demás dramaturgos, eran muy populares, a pervertir el gusto del público, acostumbrándolo al sentimentalismo romántico y alejándolo del refinamiento artístico que era la meta de las reformas propuestas. El público mismo, seducido de este modo, fué el que rechazó las reformas".

WILLIAM E. BULL, *Clarín's literary internationalism*, págs. 321-334.—El interés de Alas en la literatura internacional, aparte de su especial versación en la de Francia, se limitaba en general a los conocimientos que se esperarían de todo hombre culto: a los grandes nombres de la literatura mundial.

MAX OPPENHEIMER, *Addenda on the "Segunda parte" of Calderón*, págs. 335-340.—El cotejo de los diversos textos de *El astrólogo fingido* ofrece datos bibliográficos, que en parte difieren de los hallados por el profesor Heaton (*HR*, V, 1937, págs. 208-224), concernientes a la cronología de las tres ediciones de la *Segunda parte*.

CARLOS CLAVERÍA, *Apostillas adicionales a "Belarmino y Apolonio" de R. Pérez de Ayala*, págs. 340-345.—"Quién sabe si no fué *El lenguaje* de don Julio [Cejador y Frauca] el que abrió unas primeras perspectivas para que después pudiera Ayala construir la jerga filosófica de Belarmino, apoyándose en el libro de Max Müller, conocido a través de su maestro".

PETER M. BOYD-BOWMAN

Harvard University.

ROBERT K. SPAULDING and BEATRICE S. PATT, *Data for the chronology of theta and jota*, págs. 50-60.—Examen de ocho autores tardíos, dejados de lado por Cuervo y Ford en sus conocidos estudios del tema. La conclusión es "o que la *theta* no era todavía normal en Castilla hacia 1700, o que su identificación con la *th* de *thing* no ha sido una medida exacta de su naturaleza". Se basan en que todavía se sigue dando *c* y *z* por diferentes hasta los días de la Academia. Sin embargo, haciendo el recuento por nuestra parte, hallamos que cinco de los ocho autores igualan *c* y *z* (Arnaldo de la Porte, 1659, Ferrus, 1680, Sobrino, 1697, Stevens, 1706, la Academia, 1726); el sexto, Claude Lancelot, 1660, copia en esto como en casi toda su gramática a Juan de Miranda, 1565, sin atención a la lengua viva; el séptimo, Pedro Pineda, 1726, habla sólo de la *ç*, no de la *z*, y el octavo, el Abbé de Vayrac, 1798, admite la igualdad *c* y *z* por lo general y sólo añade que "hay casos en que la *ç* no tiene el sonido completamente igual que el de la *z*, sobre todo ante *e* e *i*, como se puede ver entre las palabras *ceniza* y *zenid*, en las cuales se observa que *ce* en *ceniza* es mucho más fuerte que *ze* en *zenid*" (pág. 56); pero esta condición fonética es tan imposible dentro de la historia del español, que la declaración de Vayrac carece de toda autoridad. La Academia dice varias veces en su *Dicc. Aut.* que *z* y *c* son iguales y, en

consecuencia, destierra la *ç* de la ortografía y regula las otras dos según la vocal que siga: *za, ce, ci, zo, zu*; sólo al comienzo de la letra *Z*, año 1739, se deslizó, junto a una declaración más de igualdad, una papeleta contradictoria de que la *z* era parecida a la *c* “aunque más fuerte”; sin duda un resabio de autoridades del siglo *xvi*. Para la jota, Spaulding y Patt aceptan las fechas de Cuervo y Ford, esta vez acertadamente, sin tomar en cuenta algunos resabios librescos en alguno de sus autores.

WILLIAM C. ATKINSON, *Cervantes, el Pinciano and the “Novelas ejemplares”*, págs. 189-208.—El autor se opone a “la pretendida deuda de Cervantes a los italianos en su teoría estética y literaria” (pág. 192), y sienta que es al Pinciano a quien se la debe. Tanto que el año 1596, fecha de aparición de la *Philosophía antigua poética*, marca “una profunda raya divisoria” en la producción cervantina: “El *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, el *Persiles* son todos algo nuevo, nuevo en técnica, nuevo en su enfocamiento de la vida; la *Galatea* es cosa vieja, en una tradición ya estereotipada” (pág. 193). Cervantes es malo o bueno según sea antes o después de 1596, y quizá por esa fecha se explica también “el abismo estético” que separa las cinco anacrónicas novelas a la italiana de las otras siete. Cervantes debía estar, cuando topó salvadoramente con el Pinciano, “en una desesperada situación mental”, y en él halló, primero, que poesía era toda literatura de imaginación, en prosa lo mismo que en verso, y que la novela era una variante de la épica. Halló la teoría aristotélica de la imitación: imitar, no copiar, la Naturaleza; verosimilitud, no verdad. Y se le aclara la finalidad del arte en estas palabras del Pinciano: “Unos dicen placer, otros edificación. Ambos deben entrar de hecho en recíproco servicio”. “En el Pinciano finalmente halla Cervantes formulada la teoría cardinal de la complejidad de la verdad, y de la mayor excelencia de la verdad poética sobre la verdad histórica”: la “forma” es condición de todo acierto. “Tal fué pues el bagaje de conceptos con que, poco después de 1596, Cervantes se auscultó a sí mismo, después de su falso comienzo con la *Galatea*, para escribir literatura de ficción” (pág. 196). Ahora aprende que sus experiencias vitales deben someterse a “forma”, la realidad debe hacerse verosimilitud. “Gracias al Pinciano”, Cervantes vitaliza su literatura y le exige un contenido doctrinal (pero nada de doctrina de Contrarreforma; no dogmatizando, sino estimulando). Al Pinciano, por su filiación de la novela en la épica, debe Cervantes el haber concebido su *Quijote* en el plano heroico (pág. 199). De la novela corta no habla el Pinciano, y Cervantes se siente explorador; pero el Pinciano le dió guía negativa al condenar los apólogos que subordinan el arte a la moral. Desde aquí el autor presenta a Cervantes experimentando en la novela corta conforme a un vago ideal, cada vez más consciente, formado con prolongaciones de las líneas doctrinales del Pinciano: experiencia vital hecha enseñanza, y en cuanto a la forma, exposición, nudo y desenlace. “Y en el desenlace es donde vemos el primer fracaso de Cervantes en dominar los problemas de su nuevo arte” (pág. 200). Con esta medida Atkinson pasa revista a las siete únicas buenas novelas de Cervantes: la única lograda es el *Celoso*; las demás son experimentos fallidos, no sólo en opinión de Atkinson, sino —Atkinson su-

pone— en la conciencia de Cervantes(?). Al cumplir su tarea, el autor nos regala con observaciones y pensamientos valiosos y sugestivos, tanto sobre la obra cervantina como sobre el proceso artístico en general. La tesis central, sin embargo, nos parece extremada. La relación entre poesía e historia, entre lo verosímil y lo verdadero, y la excelencia de lo primero sobre lo segundo fueron, como sabe Atkinson, temas aristotélicos principalmente debatidos por los teóricos y poetas italianos justamente en los años que Cervantes, de curiosidad devoradora y de conciencia artística excepcional, pasó en Italia (1569-1575): Castelvetro publicó la *Poética* comentada en 1570; Piccolomini en 1575. Toffanin, *La fine dell' Umanesimo*, nos lo descubrió y destacó, a mi juicio, con algún exceso, pues Piccolomini, el más cercano al pensamiento pertinente de Cervantes, publicó su libro en el año en que Cervantes abandonó Italia y fué hecho cautivo; lo que, por cierto, no descarta el influjo de Piccolomini, pero lo hace más problemático referido a aquella época. La relación del Pinciano con Cervantes la destacó Castro, *El pensamiento de Cervantes*, y, a mi ver, en su justa proporción: “En medio de tal problema se sitúa Cervantes con plena conciencia de su alcance; para el caso es indiferente que sus informaciones procedan de los tratadistas italianos de poética o del Pinciano, que los sigue paso a paso. Pienso que de ambas fuentes” (pág. 30). El otro punto reiteradamente explotado por Atkinson, el del fin de la poesía, “deleitar y enseñar”, es, claro está, el *delectare et prodesse* de Horacio, universalmente adoptado por todos los tratadistas y alegado por muchos poetas, no sólo de la Contrarreforma y del Renacimiento, sino por los medievales. En las mismas palabras del Pinciano se denuncia el lugar común: “Unos dicen placer, otros edificación”. Y la solución que el Pinciano les da es también la solución de todos, desde Horacio: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*. No hay probabilidad histórica de que Cervantes estuviera sordo y ciego a estos problemas capitales del arte hasta que el Pinciano se los revelara, aunque en el Pinciano, como en otros, hallara desde luego su provecho. Nuestro mayor disentiimiento con Atkinson está en que él concede a una obra didáctica demasiada intervención en la organización oculta de las fuerzas creadoras del genio. Ni aun en lo que se constriñe a la historia de las ideas es así, pues la relación entre historia y poesía recibe en Cervantes (*Quijote*, II, III) un tratamiento en vivisección tan genial e inesperado que rompe todos los moldes didáctico-teóricos, tanto los de los italianos como los del Pinciano. Y si ya se trata de la estructura del *Quijote* y demás obras, con sus valores poético-vitales intrínsecos, la deuda al Pinciano me parece fuera de toda posibilidad. Con el debido respeto a la opinión ajena, yo no consigo ver comprobada esa honda zanja divisoria del año 1596: ni la *Galatea* me parece tan mala ni tan ajena a los problemas artísticos de Cervantes (¡ni mucho menos!), ni el *Persiles* se puede agrupar artísticamente con el *Quijote* en oposición a la *Galatea*, ni hay un “abismo estético” entre las cinco novelas a la italiana y las otras siete, ni tampoco estamos autorizados a violentar su cronología.

AMADO ALONSO

Harvard University.

*ROMANISCHE FORSCHUNGEN*, Frankfurt am Main, vols. LX,  
1947, y LXI, 1948.