

una serie de paralelos Eneas-Pizarro y entre el poema y la *Eneida* (cf. pp. xlv-xlvi). La penumbra resultante de estas vacilaciones empaña asimismo lo que a primera vista se tomaría por acertados vislumbres. Resulta así difícil de compartir la opinión de Morton de que "la épica prerrenacentista concibe y presenta su material como único y abstracto a la vez, [mientras que] la épica del Renacimiento plantea el suyo como imitativo e individualmente concreto. . . : iluminadas por el precedente clásico, las sombras de Oñate, Cortés, García de Mendoza, Caupolicán y Lautaro son más humanas que abstractas, más reales que ideológicas" (pp. lviii-lix). Las reservas que esta fórmula suscita, dado el carácter eminentemente ejemplar e idealizado de tales "sombras" en la épica renacentista, encuentran base en las palabras mismas de Morton al volver la página: "En la épica renacentista española sobre temas americanos, aunque la alegoría como tal no se utiliza, los elementos didácticos y morales continúan floreciendo, pasando a ser uno de sus rasgos más característicos" (p. lx).

Reconozcamos que quizá todo esto se deba al exceso de celo del editor por acotar una categoría genérica muy especial para *La conquista de la Nueva Castilla* y sacarla del nicho de "crónica rimada" en que se la venía encajando. La dificultad de la empresa se refleja en la fluctuante y elusiva terminología de que se sirve el propio Morton: "poema narrativo prerrenacentista de tema americano del siglo xvi" (subtítulo), "poema narrativo prerrenacentista", "poema épico prerrenacentista" (p. xxv), "poema heroico" (p. xxvi), "ensayo historiográfico" (p. xxx), "ensayo de poema épico prerrenacentista" (p. xxxix), y el que diga de pasada que la "estructura narrativa" del poema es "esencialmente lineal, análoga en este aspecto a la crónica rimada" (p. xlvii). En mi opinión, Morton se habría ahorrado un gran esfuerzo y habría convencido más al lector si nos hubiera dado el poema como un producto rezagado (¿puede calificársele de prerrenacentista tras la muerte de Garcilaso, asentados los sólidos cimientos del humanismo español, efectuadas las grandes conquistas, con el mundo ya circumnavegado?) e híbrido (historicidad, contenido narrativo, toques alegóricos, coplas de arte mayor, contactos con la epopeya clásica); un poema cuyo interés depende más de circunstancias externas que lo explican, y a las cuales se dirige, que de querer verlo como estructura *sui generis*. Como el texto del poema sigue al estudio, los lectores podrán hacer los ajustes necesarios.

J. AMOR Y VÁZQUEZ

Brown University.

- S. GRISWOLD MORLEY y RICHARD W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*. University of California, Berkeley-Los Angeles [impreso en Valencia], 1961; 2 tomos: 722 pp. (UCPMPH, 55).

Representa esta obra una auténtica innovación en el campo de la erudición hispánica, además de ofrecer un buen tesoro de datos al estudioso de Lope y de las letras españolas. Digo "innovación", porque en otros

países europeos la publicación de catálogos onomásticos se remonta, por lo menos, a comienzos del siglo. Me refiero a trabajos como el de ERNEST LANGLOIS, *Table des noms propres dans les chansons de geste*, Paris, 1904, o el de ERNST ERLER, *Namengebung bei Shakespeare* (tesis), Jena, 1913, y otros estudios análogos publicados en Alemania en los años siguientes. La onomástica novelesca francesa no se ha catalogado sino en época más reciente (LOUIS-FERNAND FLUTRE, *Table des noms propres... dans les romans du moyen âge*, Paris, 1962). ¿Quién se atrevería a recopilar semejante catálogo de los nombres propios que figuran en los libros de caballerías españoles? Sólo cuatro de ellos contienen más nombres, y por ende más personajes, más acción, que el caudal todo de la literatura caballeresca francesa. Yo tengo reunidos alrededor de 15,000 de esos nombres (tal vez dos tercios del total), y me gustaría invitar a algún investigador muy concienzudo a que complete el catálogo. (Ese investigador podría contar con el auxilio de una calculadora electrónica, la cual, sin embargo, no se ha enseñado aún a distinguir un nombre propio en el texto impreso, y menos todavía si se tiene en cuenta que muchos de ellos van escritos con minúscula inicial). En Francia, Inglaterra y Alemania, países que, con España, son el centro de la caballería, hay gran actividad en los estudios artúricos, incluyendo la onomástica; pero, como suele suceder, el importantísimo campo de España (especialmente importante si se piensa en el *Amadís* y su descendencia, y en el *Quijote* de Cervantes) ha quedado desconocido. Sirva el catálogo de Morley-Tyler como fuente de inspiración para la iniciación de "catálogos" y "concordancias" que tanta falta hacen para el estudio de la literatura española.

La forma que Morley y Tyler han dado a su obra reclama ya nuestra atención. La organización de la enorme masa de materiales no es precisamente "simple", como dice A. G. Reichenberger en su reseña, *HR*, 30 (1962), p. 161: de hecho, no conozco otra investigación onomástica de esta índole, de ningún otro país, que ofrezca una forma tan variada de presentar los materiales. Se trata de un verdadero "estudio", no de una lista. Es sumamente útil la distribución de los nombres en varios grupos. Después de la introducción, en la que se comenta una serie de características de la onomástica lopesca —nombres más frecuentes para caballeros, nombres indiferentemente aplicados a caballeros y criados, nombres exclusivos de criados y villanos, etc.—, se pasa a la lista alfabética misma, dividida en dos partes: (A) nombres masculinos; (B) nombres femeninos; hay otras dos listas, una de apellidos (C) y otra de nombres de animales (D). La segunda división comprende los "repartos" (lista alfabética de todas las comedias con sus respectivos nombres), y la obra termina con una lista a base de "categorías" o "tipos", subdividida también en clases masculinas y clases femeninas.

Apuntemos ahora ciertas inevitables e inmediatas conclusiones que, aunque rápidas y precipitadas, nos darán una idea de la potencialidad de la obra. Ante todo, observamos que la onomástica de Lope es, en un cincuenta por ciento o quizá más, de origen pastoril y clásico. Combinada con la otra mitad, que es castiza, da una prueba de la básica dualidad de la obra del Fénix, cuando no de la literatura española en general. (A esta dualidad, como ha dicho Dámaso Alonso, se debe la tensión que

caracteriza a las letras hispánicas desde el Renacimiento). Véanse, por ejemplo, las pp. 220-221, donde hay 15 *Elisas*, el segundo nombre de Dido, que Garcilaso hizo permanentemente pastoril y famoso, y, esta vez, un número más o menos doble de *Elviras*. Que las *Elisas* no lleven el *don* y las *Elviras* sí (cuando son damas o nobles), es una discrepancia que ya he comentado en mi artículo sobre *Dulcinea*, en *NRFH*, 17 (1963-64), p. 65, nota 14. *Elisa* y (*Doña*) *Elvira* representan, en cierto modo, una buena porción de la cultura y literatura hispánicas: Renacimiento (pastoril) y Edad Media. No es del todo verdad, como ha dicho otro reseñador de esta obra, E. Morby, en *RPh*, 17 (1963-64), 511-516, que la onomástica pastoril se aplique sólo a personajes rústicos o extranjeros, a estos últimos porque Lope los asocia con escenas raras o exóticas para él. Hasta cierto punto es así; pero, si tomamos sólo el caso del fundamental nombre *Lucindo*, -a (*lux* 'bello'), encontramos que, de 34 masculinos, 11 se aplican a caballeros o nobles españoles, y los demás, en distribución más o menos equitativa, a rústicos y a extranjeros (húngaros, irlandeses, etc.). Y tal procedimiento —con muchas excepciones, por supuesto— es característico de la onomástica clásico-pastoril de Lope. De 38 *Lucindas*, 8 son damas españolas (cf. la célebre *Luscinda*, con ortografía italianizante, del *Quijote*). El gentilicio de la misma Dido, *Fenisa* ("hunc Phoenissa tenet Dido", *Aen.*, 1, 670; y cf. M. R. LIDA, "Dido y su defensa...", *RFH*, 4, 1942, p. 235), que también Garcilaso hizo famoso, está representado por 15 *Fenisas* y 17 *Fenisos*. De 5 *Elisos*, 2 son caballeros. El nutrido grupo *Lisardo-Lisandro* se distribuye de la manera más equitativa entre toda clase de personajes, un tercio de los cuales son españoles no rústicos. (Y, claro, no llevan el *don*).

Muchos de los nombres de Sannazaro se encuentran en el teatro de Lope: 17 *Ergastos*, *Tirrenos* y *Tirrenas*, varios *Carinos*, *Toribios* y *Elpinos*, y hasta una *Elpina* (en Sannazaro, sólo *Elpino*). Pero, de nuevo, es el máximo "pastor" ibérico, Garcilaso, quien está más presente en el teatro lopesco, ofreciéndole nada menos que 39 *Albanos* (*albus* 'blanco, bello'), pero ni una sola *Albana*. Caso curiosísimo. ¿Será que el viejo amor cortés, el concepto idolátrico de la mujer, no sobrevive —como algunos creen— con tanta fuerza en el Renacimiento, sino que la idea de la perfección y hermosura de la dama cede su lugar a un concepto de la belleza más bien masculino (Aristóteles, la escultura griega, etc.), conforme a la doctrina clásica de la mayor belleza de la forma masculina? Así parecería. Verdad es que el nombre, en su origen, aludió al Duque de Alba (Tansillo y Garcilaso: cf. E. MELE, "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega...", *BHi*, 25, 1923, p. 120).

Seguir la línea clásica de Lope sería cuento de nunca acabar. Algo de la ironía cervantina (*Quijote*, 1, 6) sobre el novelista pastoril Antonio de Lofrasso debe de haber en el *Lofraso* que es criado en una comedia de Lope. Hay varios *Nemorosos* y varios *Frondosos*. A propósito de este último nombre, que aparece primero en la *Arcadia* de Lope (1598), es curioso que en una égloga latina del portugués António Figueira Durão (1617-1642) haya un *Frondosus*: el simultáneo prestigio de Lope y de la tradición bucólica hizo aquí trastocar el proceso de derivación onomástica, que de ordinario va del latín al romance.

Se ha señalado que Lope emplea poco el nombre de *María* para sus damas, quizá por respeto a la Virgen María. ¿No será la estrecha asociación del concepto de "dulzura" con la misma Virgen lo que hace que sólo uno de sus personajes femeninos se llame *Dulcinda*?<sup>1</sup>

No busquemos en Lope, desde luego, una total verosimilitud onomástica: *Amaranta* (de Sannazaro) resulta una "traidora"; nombres en *Fid-* (cf. *El pastor fido*) se aplican a toda clase de personas, las más de ellas no españolas; nombres en *Fil-* (el 'amador': cf. el *Fileno* de Encina), de honda raigambre bucólica, se aplican asimismo a muchos tipos, la mayoría rústicos; *Fierabrás* resulta ser un "moro". Los estudiosos, cada uno con su propio punto de vista y sus propios intereses, hallarán otros infinitos casos, y múltiples posibilidades de estudiar problemas del teatro loopesco y de las letras españolas del Siglo de Oro.

Se diría que la lista de nombres de animales no ofrece interés, pero aun aquí hay una poca sustancia histórica y literaria. Lope acude a la tradición clásica hasta para su onomástica canina. Su nombre predilecto es *Melampo*, empleado primeramente por Ovidio (*Met.*, III, 206: de μέλας πούς 'pata negra') y adoptado por Sannazaro, que se lo da a un perro de pastor. Lope tiene cinco perros así llamados (es el único de esta clase que se repite)<sup>2</sup>. Aquí también está representado, naturalmente, el mundo caballeresco: perros *Florisel*, *Canamor* (*Can* + *Amor*?), *Rodamonte* y [*Amadís*], y un caballo *Roldán*. Nos preguntamos qué significaría *Pensamiento*, aplicado a dos caballos diferentes.

La sección de "Repartos" interesará principalmente a quienes se especializan en el laberíntico teatro loopesco. Debajo de cada reparto los autores han tenido la excelente idea de añadir una lista de personajes no nombrados en las distintas comedias.

<sup>1</sup> Véase mi "*Dulcinea*, nombre pastoril", *NRFH*, 17 (1963-64), 60-81, *passim*. Aprovecho esta ocasión para subsanar algunas omisiones. Al hablar en la p. 77 del empleo del adjetivo *dulce* en el *Cancionero de Baena*, mi idea fue indicar sólo las aplicaciones directas a la mujer. En todo caso, este *Cancionero*, como otros que cito, confirma tan claramente mi tesis, que vale la pena trazar el cuadro completo del uso personal de *dulce* en él. Sólo tres veces, y dos de ellas de una manera indirecta, se atribuye a la dama terrenal la cualidad de *dulce*: núms. 7, 240 y 293 (ed. de 1851), mientras que a las figuras sagradas, o a otros temas religiosos, se otorga la cualidad abundantes veces: núms. 1, 2 ("dulcis vyrgo Marya"), 83, 226 ("O dulce Marya"), 296, 304, 324 ("dulçe... Vyrgo"), 344, 486, 524, 563, 572 ("la dulce Virgen Maria"). A veces hay más de un ejemplo en los números señalados. En otros lugares del artículo citado comento los núms. 201, 505 y 522.

<sup>2</sup> Y no sólo en el teatro. Cf. este soneto pastoril burlesco: "Al pie del jaspe de un feroz peñasco, / pelado por la fuerza del estío, / dosel de un verde campo, tan sombrío / que contra Febo le sirvió de casco, // Damón con su rabel, y al lado el frasco, / para cantar mejor el desafío, / y Tirsi, claro honor de nuestro río, / con un violín de cedro de Damasco, / juez Elisio, que de un verde pobo, / a falta de laurel, premio tejía, / Céfiro hizo de los ecos robo; // mas cuando Tirsi comentar quería, / ladró Melampo, y dijo Antandro: «¡Al lobo!», / y el canto se quedó para otro día" (LOPE DE VEGA, *Obras escogidas: poesía y prosa*, Madrid, 1953, p. 216). Está aquí toda la carga onomástica pastoril: *Damón* y *Tirsi*, de Virgilio; *Eliseo*, de la *Elisa* de Garcilaso; *Melampo*, de Ovidio a través de Sannazaro; y *Antandro*, innovación hispánica, ausente de la tradición bucólica italiana, e inspirado en el *Antandros* clásico, nombre de un lugar en Misia (cf. Tucídides, VIII, 108; Plinio, V, 30, 32, § 123; Cicerón, *Ep. ad Q. fratrem*, 1, 2, 2).

Finalmente, una rápida hojeada de la última sección, "Categorías", nos permite descubrir que aquí también hay pistas de interés. Son curiosos los nombres que Lope elige para las distintas nacionalidades: franceses y francesas apenas despiertan en él ningún deseo de exactitud histórica, pero los godos sí: *Florinda*, (*doña*) *Elvira*, *Solmira*, *Atanagildo*, *Bamba*, etc. También son lógicos los nombres de los "hebreos". Entre las moras se destaca una, *Angélica*, que denuncia la pastoralización del género morisco tan típico de los tiempos de Lope. En otros nombres moriscos se ve también el proceso de pastoralización: *Belaida* combina el elemento *Bel-* con la terminación típica de *Zaida* o *Zoraida*; y en *Rosarfe* (que, sin embargo, no es moro) se combinan *Rosa* y *Tarfe*. Entre los rusos hay *Boris*, *Demetrio*, *Basilio* y *Rodulfo*, pero también *Belardo*, *Lucinda* e *Isabela*. No sé si realmente vale la pena una categoría de "secretarias", pues lo único que revela son los nombres de *Amarilis*, *Diana* y *Estela*. Ni veo que fuera necesario subdividir a los "rústicos" en pastores, serranos, villanos, etc., pues se encuentran allí, indistintamente, las dos clases fundamentales de nombres: la pastoril renacentista (*Filena*, *Silvia*, *Tirrena*, etc.) y la rústica medieval (*Dominga*, *Menga*, *Olalla*, *Pascuala*, etc.).

Y así *ad infinitum*: problemas, secretos y sorpresas a cada paso. Parece haber poquísimos errores; los dos que he observado ya los hizo notar Morby en su reseña citada: un perro *Amadís* (en *El cuerdo en su casa*) que no está en el catálogo, y un *Presonajes* en la p. 700 de la obra, que tiene paginación continua en los dos tomos.

HERMANN IVENTOSCH

State University of New York.

ANDRÉ NOUGUÉ, *L'œuvre en prose de Tirso de Molina*. Librairie des Facultés, Toulouse, 1962; 500 pp.

El autor nos ofrece ante todo un valioso resumen de cuanto se sabe actualmente acerca de la biografía de fray Gabriel Téllez, deteniéndose, por ejemplo, en las controversias sobre su posible parentesco con los Téllez Girón. Pero su libro es, en lo fundamental, un estudio de las dos obras en prosa del ilustre mercedario, los *Cigarrales de Toledo* y *Deleytar aprovechando*, estudio hecho a menudo a base de motivos algo anticuados —como la búsqueda de fenómenos "barrocos", y la consiguiente escisión de tópicos de "forma" y "fondo"—, pero que de todos modos estimula al lector de hoy a distinguir entre lo que sigue vivo y lo que está muerto en esas obras.

En cuanto a los *Cigarrales de Toledo*, logra fijar su fecha de composición en 1621, a pesar de no existir edición anterior a la de 1624. Ingeniosamente escudriña las referencias que hace Tirso al día de la fiesta de San Juan del año en que se suponen transcurridos los acontecimientos novelescos, y concluye que el único año que concuerda con los datos es 1620. Sigue el curso de la "acción sinuosa" de la obra, y,