

AURELIO RONCAGLIA, *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolare* (dalle "kcharge" mozarabiche a Lope de Vega). Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, Modena, 1953. 158 pp. (*Testi e manuali*, a cura di Angelo Monteverdi, 40).

Fruto del nuevo interés que el descubrimiento de las jarchyas mozárabes ha despertado por la antigua lírica española de tipo popular es esta pequeña crestomatía —pequeña en formato, rica en contenido—, que Aurelio Roncaglia ha destinado a los estudiantes italianos. El rigor con que se publican y explican los setenta textos, los precisos comentarios históricos y literarios, la rica bibliografía la convierten en un excelente instrumento de trabajo escolar¹.

En la Introducción (pp. 5-20) expone el autor su criterio en cuanto a la poesía popular, o mejor dicho, *popolaresca*, *popolareggiante*, *popolarista* (pues evita deliberadamente el término *popolare*). La considera "come un particolare tipo di *Kunstpoesie*" que "cerca una traduzione più leggera e accessibile, ma di per sé non artisticamente più ingenua" que la poesía cortesana (p. 11); se trata de "stilizzazioni volontarie" (p. 9), tan deliberadas "como las más alambicadas metáforas conceptistas" (p. 11).

Tal definición cuadra sin duda a textos popularizantes como las serranillas de Juan Ruiz, Diego Hurtado de Mendoza, Santillana, Carvajales, incluidas en la antología. ¿Cuadra igualmente a cantarcillos como "Dentro en el vergel", "So ell encina", "Malhaya quien los envuelve" y otros análogos de los cancioneros musicales y las obras dramáticas de Gil Vicente y Lope de Vega? ¿Son lo mismo el "Cruz cruzada, panadera" del Arcipreste y la canción de la panadera garrida, "Que yo, mi madre, yo..."? Para Roncaglia, "evidente appare, anche nei testi più semplici... l'implicazione d'un consapevole corredo d'esperienze tecniche"

¹ Pocas observaciones de detalle tenemos que hacer. Al núm. 16: EUGENIO ASENSIO ha demostrado entre tanto (*RFE*, 37, 1953, 134-139) que la palabra no es *cossante* (<fr. *courante*), sino *cosaute*, *corsaute* o *cosaote* (<fr. *coursault*), y que no designaba las canciones paralelísticas y encadenadas.—A la glosa de "La niña gritillos dar" (núm. 25) le falta, para ser realmente zejelesca, el verso de vuelta.—En el núm. 31, v. 2 y nota, dice *magüera* por *maguera*.—En el cantar "Aquí no hay sino ver y desear" (núm. 50) escribe Roncaglia "*haciame* de la manga" (paralelo a "*haciame* del ojo") y traduce 'dare di gomito'; ¿está atestigado *hacer de la manga*? La ed. de Castillejo en *Clás. cast.* trae *asiame*, y lo mismo el ms. esp. 372 de la B.N.P.—La obra de CEJADOR citada en la p. 6, nota 4, consta de 10 tomos (1920-1930); la ed. princeps de Gil Vicente (1562) tiene un único volumen (p. 103); el *Cancionero general*, ed. Madrid, 1882 (cit. p. 121) consta sólo de dos tomos. La *Recopilación de sonetos y villancicos* de Juan Vásquez (p. 124) se imprimió en 1560; de la *Recopilación en metro* de Sánchez de Badajoz (p. 133) hay una edición facsimilar de Madrid, 1929. El artículo sobre las prevaricaciones idiomáticas de Sancho (p. 135) es de Amado ALONSO; la nota de STERN, "Un muwashshah árabe..." (p. 23) ocupa las pp. 214-218 de *ALAn*, t. 14.—Unos cuantos errores en la transcripción de palabras españolas: *vidal*, *vertud*, *cuíos*, *inamoradizo*, *Moltalvo* (pp. 14, 19, 27, 31, 94); en la p. 136 se lee *Rovanet*.—La separación de los versos no es siempre correcta: entre la copla y la vuelta no es común dejar espacio, como ocurre en los núms. 32, 48; en cambio, debiera separarse el estribillo de la copla en los núms. 35 y 54; en el 50 hay que unir los versos 2 y 3.

(p. 10), y la literatura popular es “letteratura discesa in mezzo al popolo”, que tiene, como cualquiera otra, “fonti scritte e nomi di autori” (p. 12). Al adoptar tal punto de vista, igual en sustancia al de los críticos anti-románticos, prescinde Roncaglia de los resultados obtenidos por la crítica de los últimos veinte o treinta años gracias a la observación severa y minuciosa del fenómeno folklórico. Estudiosos como Toschi, Santoli, Baldi, por no hablar de Menéndez Pidal², han demostrado —no se trata ya de hipótesis— la gran importancia de la tradición oral (la difusión no sólo “comporta un’azione selettiva e semplificatrice, insomma di erosione”, como apunta Roncaglia de pasada, p. 12), y la enorme complejidad del proceso de creación y elaboración de los cantares populares, dentro del cual la “«degradazione», cioè... l’irradiazione da strati di cultura più alti a strati più bassi... non rispecchia se non un aspetto”³. Sabemos además, y esto es de extraordinaria importancia, que al componer cantos de tipo popular, capaces de generalizarse, el poeta, sea cual fuere su posición social y su cultura, crea de manera muy especial, puesto que, para tener éxito, debe limitarse a un estrecho repertorio de motivos temáticos y de recursos estilísticos y métricos; debe ajustarse a los procedimientos de lo que Toschi y Baldi han llamado con acierto una “escuela” poética popular. Juan Ruiz no habló de su panadera como el poeta anónimo de la suya; aquél, utilizando sólo elementos aislados de la tradición y del lenguaje populares, escribió una poesía “popularizante”; éste, situándose de lleno en la tradición, compuso una poesía “popular”, que pasó al patrimonio común.

Son dos fenómenos literarios distintos, que no deben, a mi ver, confundirse bajo una misma rúbrica. De las setenta poesías incluidas en la crestomatía, menos de treinta son “d’ispirazione melica popolare”; las demás son justamente canciones populares “inspiradoras”. No importa que las haya escrito un Gil Vicente o un Lope si se identifican plenamente con la tradición.

A esta categoría pertenecen, según reconoce Roncaglia, las cancioncillas mozárabes; son, dice, “canti d’arte minore, discesi e diffusi tra il popolo” (p. 16), esto es, cantos *populares*; sitúa su creación en la época misma y en el mismo ambiente en que fueron recogidos e imitados por los poetas árabes y hebreos: “il popolo tra cui sono diffuse le canzoni citate è, per noi, un popolo «urbano», le canzoni stesse sono dovute ad autori «urbani»...”, pertenecientes a “una classe professionale aperta agl’influssi della cultura superiore, tecnicamente esperta e ben consapevole della propria opera” (pp. 17-18).

Estamos aquí en un terreno más resbaladizo, pero si admitimos como cosa obvia que los pueblos románicos cantaron en romance desde

² Roncaglia ve en Menéndez Pidal un exponente tenaz del concepto romántico de *Naturpoesie* (pp. 12, 15). Sin embargo, el gran filólogo español ha afirmado en repetidas ocasiones la existencia de un “primer autor” (*El romancero...*, Madrid, [1928], pp. 31, 34, *passim*); lo característico de la poesía “tradicional” es, sin embargo, el ser “obra de varios autores” (p. 32): “es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales, que se suman y entrecruzan” (p. 37). Este concepto es de fundamental importancia y no puede pasarse por alto.

³ PAOLO TOSCHI, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma, 1951, p. 199.

época temprana, que tuvieron sus poetas "populares", más o menos expertos, más o menos influidos por la poesía latina contemporánea, admitiremos también la posibilidad de que aquella escuela poético-musical o "tradizione melica" (p. 25) de cuya existencia dan fe las jarchyas —no importa que sean o no auténticas y antiguas— surgiera mucho antes del siglo XI. Si los "procedimientos reconstructivos aplicados por Menéndez Pidal" han mostrado su eficacia (p. 15), ¿no es éste precisamente el terreno más apropiado para revalorarlos?

MARGIT FRENK ALATORRE

El Colegio de México.

GUIDO MANCINI, *Gli "entremeses" nell'arte di Quevedo*. Facoltà di Magistero dell'Università di Roma [Libreria Goliardica Editrice, Pisa], 1955. 116 pp. (*Studi di letteratura spagnola*, quaderno 3).

Llevado por el deseo de dar a los entremeses de Quevedo la importancia que tienen dentro de su obra, Mancini presenta este excelente estudio que, pese a sus modestas dimensiones, no sólo logra plenamente su propósito, sino que formula una fina apreciación de toda la personalidad literaria del gran moralista y proyecta nueva luz sobre el entremés en general.

La obra entremesil de Quevedo, injustamente relegada a segundo plano, tiene interés porque, amén de su valor artístico, demuestra "l'estremo sviluppo di una forma, la quale, gradualmente arricchitasi di esperienze dotte, era andata via via rinunciando al suo primitivo e caratteristico popolarismo" (Introducción, p. 11). Con objeto de destacar la originalidad de Quevedo, Mancini empieza por caracterizar, en forma breve pero certera, las contribuciones hechas al género por Lope de Rueda, Cervantes y Quiñones de Benavente. Examina luego rápidamente el resto de la producción dramática de Quevedo, recordándonos que los entremeses no son la única manifestación de su interés por el teatro —aunque sí la más feliz—, y afirmando que los prefirió a las comedias por las posibilidades de sátira que ofrecían (p. 22). Con esto pasamos al cuerpo del libro, dividido en tres capítulos: "Motivi innovatori", "Elementi barocchi e moralismo" y "Realismo satirico e comicità".

El autor analiza cada uno de los entremeses atribuidos a Quevedo por Astrana Marín, de cuya edición se sirve. En el primer capítulo, en particular, compara juiciosamente ciertas piezas de Quevedo con sus refundiciones y con obras ajenas de tema análogo, poniendo así de relieve su individual concepción del género. Mediante la confrontación de obras como *El médico*, *Los refranes del viejo celoso* y *El ospital de los mal casados* con piezas semejantes de Rueda y de Cervantes, concreta las generalizaciones hechas antes. Con el mismo procedimiento que le sirve para destacar las modificaciones temáticas, precisa los cambios practicados por Quevedo en la presentación de las figuras típicas del *bobo* y del *sacristán*. El objeto de los otros dos capítulos es mostrar cómo los