

EXAMEN DE REVISTAS

HISPANIC REVIEW

Tomo 23 (1955).

F. STREET, "The allegory of Fortune and the imitation of Dante in the *Laberinto* and *Coronación* of Juan de Mena", pp. 1-11.—La alegoría de la Fortuna en el *Laberinto* sólo se aparta de la tradición medieval en el hecho de que los siete círculos de su rueda son concéntricos y en que la alegoría misma es el eje de todo el poema. Estas peculiaridades delatan la influencia de Dante, la cual es más notoria aún en la *Coronación*. Mena, sin embargo, no "imita" a Dante, no admite abiertamente su influencia, por ser la *Commedia* una obra en lengua vulgar.

E. W. HESSE, "Calderón's popularity in the Spanish Indies", pp. 12-27.—Testimonios que demuestran esa popularidad, sobre todo en el México y en el Perú coloniales. Calderón fue quizá el autor cuyas obras se representaron más a menudo. (El segundo en popularidad fue Moreto).

R. E. OSBORNE, "Ángel Ganivet and Henry Stanley", pp. 28-32.—*La conquista del reino de Maya* debe a *In darkest Africa* mucho más de lo que los críticos han visto hasta ahora.

I. A. LEONARD, "The «encontradas correspondencias» of Sor Juana Inés: an interpretation", pp. 33-47.—Sugiere que las poesías que desarrollan el tema "amo a quien me aborrece y aborrezco a quien me ama" sean interpretadas así: 'amo los nuevos métodos de conocimiento, apoyados en el análisis y la experimentación, pero mi confesor me los prohíbe; aborrezco el escolasticismo, pero mis superiores me lo imponen' [!].

D. C. CLARKE, "Versification in Alfonso el Sabio's *Cantigas*", pp. 83-98.—La riqueza y la perfección métricas de las *Cantigas* muestran que antes de finalizar el siglo XIII estaban ya sentadas las bases principales de toda la versificación hispánica.

E. B. PLACE, "*Amadis of Gaul, Wales or what?*", pp. 99-107.—En vista de las fuentes arturianas que influyeron en España, se puede concluir que *Gaula* no es el 'país de Gales', sino un pequeño reino ficticio, situado en Bretaña.

J. H. ARJONA, "Defective rhymes and rhyming techniques in Lope de Vega's autograph comedias", pp. 108-128.—Minucioso catálogo de "errores" de versificación que aparecen en 41 autógrafos: empleo de asonante en vez de consonante y viceversa, introducción de una quintilla en un pasaje de redondillas y viceversa, etc. Lo que *nunca* hay son casos de rima andaluza. [La única conclusión es que a veces dormita Lope. Pero nos queda una duda: el "error" más frecuente es, con mucho, el uso de consonantes (v. gr. *marido/peídido*) en versos pares consecutivos de un romance. La frecuencia misma de ese hecho ¿no induciría a pensar que no estaba "prohibido"? En todo caso, ¿no es ligeramente abusivo censurar a Lope por no haber leído *La ciencia del verso* (1908) de Méndez Bejarano?].

L. SPITZER, "The folkloristic pre-stage of the Spanish romance *Conde Arnaldos*", pp. 173-187, y "Annex", *HR*, 24 (1956), 64-66.—Véase *NRFH*, 18 (1965-66), p. 194.

D. C. CLARKE, "Metric problems in the *Cancionero de romances*", pp. 188-199.—Tras un pormenorizado estudio métrico de los nueve primeros romances (que forman una unidad independiente dentro del *Cancionero*), concluye que es prácticamente seguro que se trata de textos de mediados del siglo xv. (Estudia muchos rasgos de su versificación: octosilabismo, ausencia de "ley de Mussafia", de sinalefa entre versos, de compensación, etc.).

E. GLASER, "The literary fame of Cervantes in 17th-century Portugal", pp. 200-211.—La actitud oficial de eruditos y escritores fue de menosprecio; pero las muchas menciones del *Quijote* en libros portugueses de la época muestran que la novela fue muy leída y gustada.

N. D. SHERGOLD, "Calderón and Vera Tassis", pp. 212-218.—Es probable que muchos de los cambios textuales y escenográficos de la edición de Vera Tassis se deban al editor.

E. F. HELMAN, "The elder Moratín and Goya", pp. 219-230.—Algunos *Caprichos* muestran que Goya se inspiró en el *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín.

A. CHAPMAN, "Heredia's Osián translations", pp. 231-236.—El poeta cubano parece haber hecho estas traducciones entre 1823 y 1832. Para las tres primeras empleó la traducción italiana de Casarotti además del original inglés. En las restantes fue más estricto y literal.

J. P. KELLER, "The hunt and prophecy episode of the *Poema de Fernán González*", pp. 251-258.—El autor adaptó un episodio de la leyenda de San Eustaquio, modificando personajes y datos geográficos para vincular a Fernán González con Castilla (Berceo lo había navarrizado excesivamente en su *San Millán*) y para relacionarlo, sobre todo, con el monasterio de San Pedro de Arlanza, donde se escribió el *Poema*.

J. O. CROSBY, "Quevedo's alleged participation in the conspiracy of Venice", pp. 259-273.—La biografía de Tarsia es una fuente muy mendaz. La correspondencia auténtica muestra que Quevedo no tuvo parte alguna en la conspiración de Venecia.

L. SPITZER, "A central theme and its structural equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*", pp. 274-292.—El tema central es la relación entre el amor y una armonía musical primaria (que denota amor, paz, orden). El tema se introduce en el acto I, escena 2, para reaparecer, en "delicadas alusiones dramáticas", cada vez que se oye música.

E. L. RIVERS, "Cassian's *meridianum daemonium*", p. 293, y J. E. GILLET, "Further additions to the *diablo meridiano*", pp. 294-295.—*Addenda* al artículo de Gillet publicado en *NRFH*, 7 (1953), 307-315. [Añádanse ahora: R. Arbesmann, "The *daemonium meridianum* and Greek and Latin patristic exegesis", *Trad*, 14 (1958), 17-31, y J. de Fraine, "Le démon du midi", *Biblica*, 40 (1959), 372-383].

A. TORRES-RIOSECO, "À rebours and two sonnets of Julián del Sasal", pp. 295-297.—El poeta cubano toma de Huysmans ciertas imágenes e incluso algunas palabras.

Tomo 24 (1956).

O. H. GREEN, "«Lo de tu abuela con el ximio» (*Celestina*, auto I)", pp. 1-12.—La indecente insinuación de Sempronio se relaciona con una tradición pan-europea que va desde la Biblia hasta Locke y Voltaire.

D. W. MCPHEETERS, "The corrector Alonso de Proaza and the *Celestina*",

pp. 13-25.—Los editores, a partir de Cejador, suelen achacarle a Proaza todas o casi todas las adiciones hechas al texto "primitivo" (Burgos, 1499). Lo más probable es que Proaza no hiciera más que editar la obra completa a base de manuscritos del propio Rojas (Salamanca, 1500). (A esta edición hipotética se refiere la de Valencia, 1514, al mencionar el "tiempo y lugar en que la obra primeramente se imprimió acabada".)

K. L. SELIG, "The commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's *Emblemata*", pp. 26-41.—Se reproducen las traducciones y comentarios de Alciato que aparecen en la *Philosophía vulgar* y en la *Descripción de la galera real*, lo único que queda de una versión completa, con anotaciones, que no llegó a publicarse.

J. H. ARJONA, "Did Lope de Vega write the extant *El príncipe melancólico*?", pp. 42-49.—Respuesta negativa, apoyada en el análisis de múltiples detalles de métrica y de ortoepya.

G. DAVIS, "The «coletilla» to Pardo Bazán's *Cuestión palpitante*", pp. 50-63.—En la polémica epistolar que siguió a la publicación del libro quedó mejor definida la actitud de doña Emilia frente al naturalismo: aceptemos de Zola "lo bueno, lo serio, el método", y rechacemos "lo erróneo, la arbitraria conclusión especulativa antimetafísica que encierra".

J. E. GILLET, "«Escote la meryenda e party me dalgueua»", p. 64.—Sugiere una interpretación de ese verso del *Libro de buen amor*, c. 983.

A. D. KOSSOFF, "*El médico de su honra* and *La amiga de Bernal Francés*", pp. 66-70.—En el acto II, escenas 18 y 19, el drama de Calderón "conserva la atmósfera emotiva y una de las imágenes más notables del romance".

F. GARCÍA LORCA, "Análisis de dos versos de Garcilaso", pp. 87-100.—Con objeto de "ilustrar el hecho de la complejidad suma del fenómeno poético", analiza [de manera excesivamente circunstanciada, y quizá sin resultados que valgan la pena] estos versos de la *Égloga III*: "somormujó de nuevo su cabeza / y al fondo se dejó calar del río".

G. HALEY, "Vicente Espinel and the *Romancero general*", pp. 101-114.—Son de él los romances "Mudanças del tiempo canto...", "Que sufra yo un desengaño..." y "Ursino, aunque ves que son...", y quizá también "Sobre la blanca frente..."

Y. MALKIEL, "Studies in Spanish and Portuguese animal names", pp. 115-143, 207-231.—Comentario sobre el libro de Delmira Maçãs, *Os animais na linguagem portuguesa*, y adiciones en que se tienen en cuenta no sólo todas las hablas iberorromances, sino también aspectos léxicos y etimológicos que la autora de ese estudio no se propuso considerar. Malkiel distingue tres vías de transmisión de los nombres de animales: la erudita, la semi-erudita y la vulgar; señala los procedimientos de derivación y composición (and. *burrancu* 'burro joven', esp. ant. *murciengo* > *murciégano* > *murciégalo* > *murciélagu*, etc.) y estudia la formación de verbos (esp. *erizar*, port. *tourear*, etc.), adjetivos (*leonado*, *jumental*) y sustantivos (esp. *palomar*, ast.-leon. *palambar*, port. *pombal*). Riquísima documentación.

M. MORREALE, "*Libro de buen amor*, 869c: «Sed cras ome en todo; non vos tengan por [¿]ennico[?]»", pp. 232-234.—En vez de *tenico* (Ducamin) o *çenico* (Cejador), propone leer *ennico* < *ethnicus* (cf. Mateo, 5:47) en el sentido de 'bárbaro, forastero, advenedizo, vil'.

E. J. SCHUSTER, "Alonso de Orozco and Fray Luis de León: *De los nombres de Cristo*", pp. 261-270.—Algunos críticos, como el P. Muñíos, afirman la influencia de Orozco en fray Luis; otros, como el P. Vela, la niegan. El análisis detallado que hace Schuster viene a dar la razón a los primeros.

J. D. WILLIAMS, "Juan Bautista de Loyola and the Spanish religious drama of the 16th century", pp. 271-277.—La novela de Loyola, *Viaje y naufragios*

del *Macedonio*, se relaciona visiblemente con el teatro religioso del siglo XVI, y en especial con el *Aucto del hijo pródigo*.

A. RAMÍREZ ARAUJO, "El morisco Ricote y la libertad de conciencia", pp. 278-289.—Acorde con la tradición del Siglo de Oro, el personaje cervantino habla de *libertad de conciencia* en el sentido de 'libertad natural', con connotaciones de "licencia, demasía, desenfreno".

E. GLASER, "Álvaro Cubillo de Aragón's *Los desagavios de Christo*", pp. 306-321.—Flavio Josefo, historiador judío que gozaba de gran prestigio en la España del Siglo de Oro, tiene un papel importante en el drama de Cubillo, como testigo de la Pasión de Cristo. Este hecho robustece su propósito doctrinal y explica la popularidad de que gozó en los siglos XVII y XVIII.—Y. B.

FILOLOGÍA

Tomo 3 (1951).

R. MENÉNDEZ PIDAL, "*Murcia y Mortera*, dos topónimos hidrográficos", pp. 1-5.—*Murcia* era originalmente un calificativo de *agua* (*Aiguamurcia* < *agua murcida* 'agua perezosa, estancada' se opone a *Aiguaviva* en Tarragona). *Mortera* 'prado abundante en aguas' es un derivado fem. del adj. sustantivado *Morta*, frecuente en la toponimia del Noroeste peninsular.

D. DEVOTO, "Sobre paremiología musical porteña. Bailes e instrumentos en el habla bonaerense", pp. 6-83, 206.—Extensa recopilación de expresiones como "*bailar* en la cuerda floja", "andar en la *danza*", "no tener *guitarra*" (= *guita* 'dinero'), "no tener uña pa *guitarrero*", "dejáte de *milongas*", etc., con explicaciones lexicográficas e históricas muy atinadas.

A. ZAMORA VICENTE, "Geografía del seseo gallego", pp. 84-95.—El seseo retrocede ante el influjo de la lengua oficial; coincide con las zonas de geada.

H. JANNER, "Interpretación románica de *catalán*", pp. 96-104.—Sugiere *capitale* 'principal' > **captal* > **cattal* > **catal* 'importante, central' + *-anus*.

D. GAZDARU, "Cuatro cartas de Friedrich Diez a G. I. Ascoli", pp. 105-110.—Publica y traduce al español los cuatro documentos.

E. CARILLA, "Sobre [Luis José de] Tejeda y el *Soneto a Santa Rosa de Lima*", pp. 111-114.—Propone leer *la virgen rosa* (verso 10) en vez de *la virgen hoja*. [La corrección es desafortunada: el sentido del primer terceto sólo es claro si se mantiene la lectura original, *hoja*: 'pero apenas la rosa comienza a desaprisionar su hoja (= a dejar salir del botón sus pétalos), el dueño, cauteloso, se apresura a cortarla'. No tiene sentido 'la rosa desaprisiona la rosa'].

R. MOGLIA, "Dos nombres porteños", pp. 115-117.—Se refiere a los paseos de *Palermo* y el *Retiro*. El primero proviene del nombre de Juan Domínguez Palermo, poblador del siglo XVI. El segundo, quizá "tomado de la denominación del Sitio Real homónimo de Madrid", está documentado en Buenos Aires ya en 1608.

M. L. WAGNER, "A propósito de algunas palabras gitano-españolas", pp. 161-180.—Precisa el origen gitano y detalla las acepciones de una serie de voces: *camelar* 'enamorar'; *camama* 'burla'; *jalar*, *jamar* 'comer' (Méx. *jambar*, *jambádo* 'glotón'); *randa* 'pillo'; *pira* 'golfo'; *postín* 'piel, cutis', 'lustre, brillo'; *juncal* 'generoso, rumboso', 'hermoso' y *hollín* o *jollín* 'pendencia, bulla'.

B. E. VIDAL DE BATTINI, "Extensión de la *rr* múltiple en la Argentina", pp. 181-184.—La *rr* vibrante se encuentra en la ciudad y la provincia de Buenos Aires, en las provincias de Santa Fe (exceptuando su parte norte) y La Pampa y en los territorios de Neuquén, Río Negro y Chubut. En el resto del país domina la pronunciación asibilada, salvo en la zona que va de Neuquén hacia el