

pio destino reflejado en Martín Fierro y se une a él; de ahí la figura de Droctulft, que antes ha sido "leal a su capitán y a su tribu, [pero] no al universo" y luego es "un iluminado, un converso" (*El Aleph*, ed. de 1957, pp. 48-49). Algunos traidores, mediante el sacrificio y la contrición, adquieren rasgos heroicos: Vincent Moon, en "La forma de la espada", revive su infamia poniéndose en el lugar de su víctima; Kilpatrick, en "Tema del traidor y del héroe", se entrega a un nuevo engaño para servir a su patria. En ambos casos, la expiación se logra a través de una creación artística (la narración de Moon, la "obra" de Nolan); para Borges, buen schopenhaueriano al fin, la ética y la estética (y también la metafísica) son facetas de una sola actividad. El artista traiciona con sus simulacros, pretende usurpar el lugar del supremo Autor⁹. Pero esos simulacros también pueden encerrar verdades simbólicas, vindicaciones de un posible orden universal secreto, un Orden cuya infinita variedad y paradójica coexistencia de contrarios se reflejan (tal vez) en la precisa ambigüedad de la obra de arte. El problema no es abstracto. Lo vive y revive el mismo Borges. Éste será, como Valéry, un "héroe de la lucidez que organiza" (*Discusión*, ed. de 1957, p. 49), pero como ser humano ("no hay hombre que esté libre de culpa", *El Aleph*, p. 108) y como escritor "la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres", *ibid.*, p. 135), también se siente infame, falsario, traidor. De ahí su profunda identidad con *todas* sus criaturas.

JAMES E. IRBY

Princeton University.

Studi in onore di Angelo Monteverdi. Società Tipografica Editrice Modenese, Modena, 1959; 2 vols.: 924 pp.

Estos dos espléndidos volúmenes, dedicados "A Angelo Monteverdi nel cinquantesimo anniversario della sua laurea (18 dicembre 1908)", contienen cincuenta y cinco estudios acerca de temas históricos, lingüísticos y literarios muy diversos. Los precede una "Bibliografia degli scritti [1909-1958] di Angelo Monteverdi", redactada por G. GERARDI MARCUZZO (pp. 13-29). Nuestro comentario se limita a los estudios de interés hispánico.

M. BATLLORI, "Provençal i català en els escrits lingüístics d'Hervás", pp. 76-81.—Las noticias sobre provenzal, catalán y valenciano que ofrece Hervás y Panduro en su *Idea dell'universo* (Cesena, 1784-87) proceden de informes (no siempre correctos) que le dieron algunos jesuitas anónimos, compañeros suyos de destierro. Las interpretaciones de Hervás suelen ser equivocadas (cree que el catalán y el valenciano son lenguas distintas, y atribuye al francés un origen catalano-provenzal), pero en todo caso revelan su enorme curiosidad lingüística.

G. M. BERTINI, "La sintassi del *Refranero*", pp. 82-99.—Con base en los primeros 200 refranes de la colección atribuida a Santillana, examina brevemente ciertos procedimientos característicos, como el asindeton, la yuxtaposición, la elipsis y, con mayor detenimiento, algunas dislocaciones sintácticas (refranes que comienzan con complemento directo o circunstancial, con verbo o con adjetivo).

⁹ Si lo hay. Borges duda de su existencia, pero no deja nunca de postularla. Las imágenes del mundo como laberinto o como libro enigmático parecen requerir un último creador que los haya ideado: "nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo" (*Otras inquisiciones*, p. 156).

G. B. BRONZINI, "Bernal Francés e il marito giustiziere", pp. 109-137.—Acepta plenamente la teoría pidaliana del origen castellano del cantar, y, después de citar y comentar en detalle la versión francesa y varias pertenecientes a la tradición hispánica, precisa las concordancias y divergencias que respecto de ésta muestran las versiones italianas, desde el Piamonte (centro de irradiación de la canción) hasta el Sur. Al final publica doce textos inéditos italianos, dos de ellos con su melodía.

C. GUERRIERI CROSETTI, "Per la *Dorotea* di Lope de Vega", pp. 303-312.—Vossler, Montesinos y Alda Croce han sostenido que la *Dorotea* trasciende lo escuetamente biográfico gracias a una transfiguración imaginativa. No han tomado muy en cuenta, sin embargo, la "carga de doctrina, de reminiscencias y divagaciones eruditas", las citas de Plinio y Aristóteles, los excursos filosóficos, científicos y morales que embarazan aun los momentos de intensa pasión. Lo que sucede es que la *Dorotea* es "una obra de enseñanza moral", una meditación sobre la vanidad de los afanes humanos, en la cual son otros tantos elementos de persuasión las disertaciones doctrinales y el propio ejemplo de Lope, que habla con la experiencia y cordura que le han dado los años. La carga de doctrina es un "inconveniente gravísimo" para juzgar la *Dorotea* como producto poético. La poesía sólo resuena "en ciertos momentos en que se derrama el grave desengaño que llena el corazón del poeta".

H. GUITER, "Catalan *boig*", pp. 318-322.—La base **baubeus* (relacionada con lat. *baubari*), propuesta por Fouché, es fonéticamente preferible al étimo **baudiu* (emparentado con el gót. *baud*), propuesto por Corominas.

J. HORRENT, "Sur le *Carmen Campidoctoris*", pp. 334-352.—Excelente artículo en que, con una información bibliográfica que parece exhaustiva, se examinan minuciosamente los problemas que plantea el célebre *Carmen* latino: composición retórica, historicidad, fecha, etc. Horrent presenta y discute las opiniones que han emitido investigadores como Milá, Baist, Menéndez Pelayo, Cirot, Menéndez Pidal y Curtius, y establece a propósito de cada una su propia posición. Elogia a Curtius por "el notable análisis retórico que hizo del *prooemium*", y a Menéndez Pidal por las numerosas luces que arroja sobre la parte histórica del poema, pero encuentra "infructuosos" los esfuerzos de uno y otro por conjeturar el contenido de las 10 u 11 estrofas perdidas. He aquí algunas de sus conclusiones: el autor del *Carmen* es quizá un aragonés, o un mozárabe del reino de Lérida; el *audite* del v. 18 pertenece a la tradición latina, y no es indicio de la existencia de una poesía juglaresca; el poema se compuso "poco después de junio de 1093, y sin duda antes de junio de 1094". [Cf. comentario de M. Pidal en *CCM*, 3 (1960), 363].

[E. KOLIQUI, "Come nasce in Albania un canto popolare", pp. 376-386.—De gran interés es la descripción pormenorizada (pp. 380-381) de la gestación de un canto popular. Revela muy claramente que éste nace ya "tradicional", fiel en todo "alla più ortodossa tradizione stilistica dei cantori popolari"].

E. LI GOTTI, "*Caramella*", pp. 455-465.—La más antigua documentación conocida de *caramelo* pertenecía al portugués del siglo xvi. En un texto vulgar siciliano de 1373 halla Li Gotti una mención de "la *caramella* di l'occhi". Estas voces, y el esp. *caramel(o)*, deben derivarse, como lo hace Corominas, de *calamellus* y no de *cannamelis* (la relación con *carámbano* es más dudosa). Para explicar la acepción 'pupila' del texto siciliano, el autor considera que el diminutivo *calamellus* se usaba para designar la caña de azúcar propiamente dicha frente al bambú; los ojos o yemas de la planta son el punto más tierno y dulce, por lo que metafóricamente podría emplearse la palabra para aludir a la parte más delicada e importante del ojo, la pupila.

A. PÉZARD, "*Manche et mancia*", pp. 571-593.—La palabra *mancia*, usada por vez primera en la *Divina Commedia*, ha sido mal interpretada. Con abundantes ejemplos de la épica francesa, muestra Pézard que la voz procede del

fr. *manche* (<*manus, manica*), cuyos significados figurados —'encuentro, combate'; 'regalo, premio', etc.— estudia detenidamente.

V. PISANI, "Alcuni aggettivi in *-ingo*", pp. 604-612.—En su gramática histórica del italiano, Rohlfs confunde en un solo grupo los compuestos italianos del sufijo germánico *-inga-* con otros que Pisani juzga derivados del sufijo galo-ligur *-inco-*. En el estudio se tienen en cuenta varias formas hispánicas emparentadas: esp. *marengo, abadengo*, etc.; cat. *agostenc, aguilenc*; arag. *friolenco*; port. *mulherengo, solarengo*, etc.

M. DE RIQUER, "El fragmento de *Roncesvalles* y el planto de Gonzalo Gústioz", pp. 623-628.—Convincente explicación de los dos paralelos más notables que hay entre el *Roncesvalles* español y el *Cantar de los Siete Infantes de Salas*. Se ha dicho que el autor de éste conoció el poema de *Roncesvalles*, pero Riquer sostiene la tesis inversa; por lo tanto, la fecha de composición del *Cantar* debe hacerse retroceder a la primera mitad del siglo XIII.

A. RONCAGLIA, "Sarraguce, ki est en une muntaigne", pp. 629-640.—El "error geográfico" de la *Chanson de Roland* no es tal: *montaña* equivale sin duda (como en el *Mío Cid*) a 'tierra cubierta de bosque o matorral'. Turoldo debe de haber encontrado el término, aplicado a Zaragoza, en una fuente española escrita u oral, directa o indirecta.

J. SCUDIERI RUGGIERI, "Vita segreta e poesia del Conte di Villamediana", pp. 716-755.—Estudio muy penetrante (y hecho con gran delicadeza) acerca de la relación entre la poesía de Villamediana y el "misterio" de su vida (y de su muerte). La autora, sin descuidar los datos biográficos externos —por el contrario, su información en esta materia es completísima—, interroga los textos poéticos y escucha lo que éstos dicen sobre el íntimo "dolorido sentir" del poeta. Nos hallamos ante una "psicología atormentada", fruto de una desviación sexual. El poeta trata de olvidar su "tormento" y su "culpa" en la intensidad de su vida mundana, en la vehemencia de sus ataques satíricos, en la riqueza sonora de sus fábulas mitológicas, en el cerebral auto-control de muchas de sus poesías. Pero a menudo se le escapan acentos de sinceridad, no sólo en ciertos sonetos y redondillas, sino incluso en pasajes de poemas tan decorativos como la *Fábula de Faetón*. El conflicto barroco entre realidad humana y desengaño se resuelve, en Villamediana, en un equilibrio distinto del que sugiere su leyenda de hombre brillante, de galán frívolo y seductor, es decir, en la victoria espiritual del "desengaño".

L. TERRACINI, "Un contrasto di lingue in due diverse prospettive", pp. 831-859.—La incompreensión lingüística entre indios y españoles que se produce en el drama boliviano de Oruro (*La conquista de los españoles*, ed. C. H. Balmori, Tucumán, 1955) no es un simple recurso literario, de intención cómica —como sucede tantas veces en el teatro clásico español—, sino que es la medula misma de la obra, símbolo de dos mundos que no se comprenden (el mundo quechua y el mundo castellano) y causa central de la tragedia misma: la muerte de Atahualpa. En ello hay que ver una prueba más del indigenismo absoluto que caracteriza a esa representación popular.

ANTONIO ALATORRE
MARGIT FRENK ALATORRE
JUAN M. LOPE BLANCH

El Colegio de México.

Homenaje a J. A. van Praag. 1930-1935. Librería Española "Plus Ultra", Amsterdam, [1956]; 164 pp.

Con esta colección de breves artículos, los amigos del profesor Jonas Andries van Praag celebran los veinticinco primeros años de docencia universitaria del